

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

LUCAS FONTBONNE BRAYNER

***TRÍPTICO* PARA PIANO DE FLÁVIO OLIVEIRA: A CONSTRUÇÃO DE UM JUÍZO
CRÍTICO E ESTÉTICO DE INTERPRETAÇÃO A PARTIR DA COLABORAÇÃO
COMPOSITOR-PERFORMER**

PORTO ALEGRE

2021

LUCAS FONTBONNE BRAYNER

***TRÍPTICO PARA PIANO DE FLÁVIO OLIVEIRA: A CONSTRUÇÃO DE UM JUÍZO
CRÍTICO E ESTÉTICO DE INTERPRETAÇÃO A PARTIR DA COLABORAÇÃO
COMPOSITOR-PERFORMER***

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música. Área de concentração: Práticas Interpretativas - Piano.

Orientadora: Prof.^a Dra. Cristina Maria Pavan Capparelli Gerling.

PORTO ALEGRE

2021

CIP - Catalogação na Publicação

Brayner, Lucas Fontbonne

Tríptico para piano de Flávio Oliveira: a construção de um juízo crítico e estético de interpretação a partir da colaboração compositor-performer / Lucas Fontbonne Brayner. -- 2021.

303 f.

Orientadora: Cristina Maria Pavan Capparelli Gerling.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Colaboração compositor-performer. 2. Música contemporânea brasileira. 3. Flávio Oliveira. 4. Tríptico para piano. 5. Semiologia musical. I. Gerling, Cristina Maria Pavan Capparelli, orient. II. Título.

LUCAS FONTBONNE BRAYNER

***TRÍPTICO PARA PIANO DE FLÁVIO OLIVEIRA: A CONSTRUÇÃO DE UM JUÍZO
CRÍTICO E ESTÉTICO DE INTERPRETAÇÃO A PARTIR DA COLABORAÇÃO
COMPOSITOR-PERFORMER***

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música. Área de concentração: Práticas Interpretativas - Piano.

Aprovado em: 25/02/2021

Banca examinadora:

Prof.^a Dra. Cristina Maria Pavan Capparelli Gerling (Orientadora) - UFRGS

Prof.^a Dra. Catarina Leite Domenici - UFRGS

Prof. Dr. Marcos Vinícius Araújo - UFRGS

Prof. Dr. Luiz Guilherme Duro Goldberg - UFPel

AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar meus sinceros agradecimentos a todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS que me orientaram e me formaram e, especialmente, à professora Cristina Capparelli que aceitou me receber como orientando e depositou em mim a confiança necessária para que eu levasse a bom termo esta dissertação. Um agradecimento muito especial a Flávio Oliveira com quem estabeleci uma relação que vai além dos nossos mútuos interesses musicais e por quem eu guardo uma grande admiração como pessoa e como músico.

Meu reconhecimento aos meus pais, Flávio Brayner e Annick Fontbonne, que nunca pouparam esforços para que eu tivesse uma boa formação acadêmica e com os quais sempre pude contar. Meus agradecimentos também a Gil e José, Bárbara e Pablo, minha família, de quem sempre recebi o mais afetuoso apoio, e a Nayane, por todo o amor e companheirismo, e pelos tantos momentos felizes que vivenciamos juntos. Amo vocês demais.

Aos professores que marcaram a minha formação pianística, Jean-Paul Marron e Yves Gidrol, Geneide Moura, Arthur Tenório, Miguel Iago Cavalcanti, Heloisa Maibrada, Antonio Nigro, Cristina Capparelli. Quero expressar meu reconhecimento e minha gratidão por terem me oferecido o prazer e a alegria que o piano me proporciona.

Sou também muito grato por ter sido acolhido com tanto respeito e carinho pelos meus amigos e colegas do PPGMUS. Eles me receberam numa cidade que me era estranha e fizeram eu me sentir em casa.

Este trabalho contou com a preciosa assistência do editor Thiago Rocha, que se dispôs a ajudar na confecção da edição de performance do *Tríptico* para piano, e também de Ana Laura Freitas, Marcos Abreu e Ney Fialkow, que colaboraram na gravação e divulgação da obra. Agradeço a vocês por contribuírem com o resultado artístico desta pesquisa, que teve apoio financeiro da CAPES.

“Quanto mais perto / Tanto mais certo?”

(Ronaldo Azeredo)

RESUMO

A presente pesquisa teve por objetivo investigar o processo de construção de um julgamento crítico e estético de interpretação das três peças que integram o *Tríptico* para piano (1973) de Flávio Oliveira, *Seriello*, *Serialo* e *Seriovo*, com base na colaboração entre compositor e performer. Para tal, a investigação fundamentou-se em dois referenciais teóricos principais sobre interpretação musical: a perspectiva semiológica tripartite de Molino-Nattiez e o conceito de reflexão-mediante-a-prática (*thinking-through-practice*) desenvolvida por Östersjö. A teoria semiológica tripartite considera a contínua circulação de significações musicais entre os três níveis da tripartição: nível *neutro*, que representa a manifestação da música em sua materialidade física, que seria, segundo Nattiez, a própria partitura; nível *poiético*, correspondente aos contextos e as suas condições de criação, e nível *estésico*, que se refere ao processo receptivo, pessoal e subjetivo da música. Para a interpretação musical, o julgamento crítico diz respeito ao estudo aprofundado dos níveis neutro (partitura) e poiético (universo de criação), e o julgamento estético acolhe a perspectiva subjetiva do ouvinte (que pode ser o próprio performer) concebida a partir da escuta da música. Östersjö (2008) aprofunda de maneira substancial a concepção *estésica* na perspectiva do performer ao propor a reflexão-mediante-a-prática, uma categoria de interpretação que se fundamenta na *ação* e na *percepção* e que se desenvolve a partir da interação física entre o performer e seu instrumento. Pelo fato da prática artística e colaborativa constituir um papel preponderante neste trabalho, a investigação adota o modelo da Pesquisa Artística, visando uma maior conciliação entre a produção da arte e a do conhecimento acadêmico ao utilizar-se da prática do artista-pesquisador como uma das ferramentas metodológicas de investigação. A interação com Flávio Oliveira desenvolveu-se ao longo de um ano e quatro meses e contou com dois encontros colaborativos, duas entrevistas estruturadas e textos adicionais enviados por e-mail pelo compositor, permitindo delinear uma série de elementos e particularidades importantes para a compreensão, interpretação e execução do *Tríptico*. Como contribuição artística, o trabalho resultou na gravação inédita do *Tríptico* para piano, após quase cinco décadas de sua composição, e no estabelecimento do texto musical através de uma revisão crítica da edição da obra, propondo uma edição de performance.

Palavras-chave: Colaboração compositor-performer. Música contemporânea brasileira. Flávio Oliveira. *Tríptico* para piano. Semiologia musical.

ABSTRACT

This research aimed to investigate the process of developing a critical and aesthetic interpretation of the three pieces that make up the *Triptych* for piano (1973) by Flávio Oliveira, *Serielo*, *Serialo* and *Seriovo*, based on the collaboration between composer and performer. To this end, the investigation was based on two main theoretical references on musical interpretation: the tripartite semiological perspective of Molino-Nattiez and the concept of thinking-through-practice developed by Östersjö. The tripartite semiological theory considers the continuous circulation of musical meanings between the three levels of the tripartition: the neutral level, which represents the manifestation of music in its physical materiality, according to Nattiez, the score itself; the poietic level, corresponding to the contexts of creation, and the esthetic level, which refers to the receptive, personal and subjective process of music. For musical interpretation, the critical judgment is concerned with the in-depth study of the neutral (score) and poietic (universe of creation) levels, whereas the aesthetic judgment welcomes the listener's subjective perspective (which may be the performer himself) conceived from listening to the music. Östersjö (2008) substantially deepens the esthetic conception from the perspective of the performer by proposing thinking-through-practice, a category of interpretation that is based on action and perception and that develops from the physical interaction between the performer and his instrument. Because artistic and collaborative practice plays a major role in this work, the investigation adopts the Artistic Research model, aiming at a greater reconciliation between the production of art and that of academic knowledge by using the artist-researcher practice as one of the methodological research tools. The interaction with Flávio Oliveira developed over a year and four months, comprised two collaborative meetings, two structured interviews and additional e-mail texts from the composer thus bringing out a series of elements and characteristics important for the understanding, interpretation and performance of the *Triptych*. This form of artistic contribution resulted in a first complete recording of the work almost five decades after its original composition. It also produced a new and critically revised performance edition of the *Triptych*.

Keywords: Composer-performer collaboration. Contemporary Brazilian music. Flávio Oliveira. *Triptych* for piano. Musical semiology.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Trecho manuscrito do primeiro movimento da Sinfonia No.5, Op.67 em Dó menor de Ludwig van Beethoven.....	30
Figura 2 – Trecho da peça <i>Voiles</i> , do primeiro livro de prelúdios para piano de Claude Debussy.	31
Figura 3 – Trecho da peça <i>Paganini</i> , do Carnaval Op.9 de Robert Schumann.	32
Figura 4 – <i>Cadenza</i> escrita por Joseph Joachim para o Concerto para Violino em Ré maior, Op.77 de Johannes Brahms.	40
Figura 5 - <i>As Tentações de Santo Antão</i> (1495 - 1500) de Hieronymus Bosch. Exemplo de tríptico nas artes visuais. [Foto: Google Fotos]	65
Figura 6 - <i>Tríptico para piano</i> / <i>Serielo</i> (c.1-7) – Comparação do início do <i>Serielo</i> : (a) manuscrito e (b) 1ª versão editada.	68
Figura 7 - <i>Tríptico para piano</i> / <i>Serielo</i> (c.1-3) – Apresentação da série P0.....	69
Figura 8 - Série Prima com seus números de ordem abaixo de pentagrama.....	69
Figura 9 – Ocorrência de cada CI na série Prima do <i>Serielo</i>	70
Figura 10 - Intervalos ordenados e não ordenados da P0 (1ª apresentação).	71
Figura 11 - Célula rítmica recorrente em <i>Serielo</i>	71
Figura 12 – Ritmo lombardo com ligadura de prolongamento, frequente em <i>Serielo</i>	72
Figura 13 - <i>Tríptico para piano</i> / <i>Serielo</i> (c.1-3) – Agrupamentos rítmicos identificados no primeiro sistema do <i>Serielo</i>	72
Figura 14 – As quatro formas básicas da série em <i>Serielo</i>	73
Figura 15 – Matriz de todas as transposições possíveis das quatro formas básicas da série em <i>Serielo</i>	74
Figura 16 - Matriz com indicação das séries utilizadas em <i>Serielo</i>	75
Figura 17 - <i>Tríptico para piano</i> / <i>Serielo</i> (c.1-9) – Diálogo entre as duas vozes P0 e IR6.....	76
Figura 18 - <i>Tríptico para piano</i> / <i>Serielo</i> (c.10) – Sequência cromática ascendente utilizando os intervalos de 4ª aumentada e de 7ª maior.	77
Figura 19 - <i>Tríptico para piano</i> / <i>Serielo</i> (c.11) – P9 e R9.....	77
Figura 20 - <i>Tríptico para piano</i> / <i>Serielo</i> (c.12-14) – Início da seção B. P0, IR6 e R2.....	78
Figura 21 - <i>Tríptico para piano</i> / <i>Serielo</i> (c.14) – Resolução do intervalo de 5ª diminuta para o de 3ª maior.	79
Figura 22 - <i>Tríptico para piano</i> / <i>Serielo</i> (c.15-16).....	79
Figura 23 - <i>Tríptico para piano</i> / <i>Serielo</i> (c.16-17) – Reaproveitamento de classes de nota entre os c.16 e 17....	80
Figura 24 - <i>Tríptico para piano</i> / <i>Serielo</i> (c.17) – Grupo de fusas escrita de forma simetricamente espelhada. ...	80
Figura 25 - <i>Tríptico para piano</i> / <i>Serielo</i> (c.18-19) – C.19 como variação do c.18 (séries I1 e R2).	81
Figura 26 - <i>Tríptico para piano</i> / <i>Serielo</i> (c.20-21) – Incongruência na escrita original da 4ª apresentação de I1.	81
Figura 27 - <i>Tríptico para piano</i> / <i>Serielo</i> (c.22) – Reapresentação da P0 começando a partir da 3ª classe de nota da série.....	82
Figura 28 - <i>Tríptico para piano</i> / <i>Serielo</i> (c.23) – Final da 8ª apresentação da série P0 e início da 9ª apresentação, com uma discrepância na 6ª classe de nota da série (Dó).....	83
Figura 29 - <i>Tríptico para piano</i> / <i>Serielo</i> (c.23-24) – Repetição das últimas seis classes de nota da série P0, com discrepância na 6ª classe de nota (Dó).....	83
Figura 30 - <i>Tríptico para piano</i> / <i>Serielo</i> (c.23-26) – Recapitulação usando as séries I1 e P0.....	84
Figura 31 - <i>Tríptico para piano</i> / <i>Serielo</i> (c.27-28) – Uso de material temático apresentado nos c.18 e 19.	84
Figura 32 - <i>Tríptico para piano</i> / <i>Serielo</i> (c.27-28) – Inconsistência na escrita da 7ª classe de nota (Ré#) da 7ª apresentação de I1.	85
Figura 33 – Halo solar. [Foto: Google Fotos].....	86
Figura 34 - <i>Tríptico para piano</i> / <i>Serielo</i> (c.1-6) – Textura em três níveis escrita em três pentagramas distintos.87	87
Figura 35 - <i>Tríptico para piano</i> / <i>Serielo</i> (c.1-3) – Presença dos “halos harmônicos” já em <i>Serielo</i> (misturas de sons criadas pelo uso prolongado do pedal <i>sustain</i>).	88
Figura 36 - <i>Tríptico para piano</i> / <i>Serielo</i> (c.1-6) – Grupo de tercinas.....	88
Figura 37 - <i>Tríptico para piano</i> / <i>Serielo</i> (c.18-26) – Mesmos grupos de tercina.	89
Figura 38 - <i>Tríptico para piano</i> / <i>Serielo</i> (c.7-9) – Subida cromática nos três níveis: baixo a intervalo de 7ª maior e camadas intermediária e superior realizando sonoridades de dominante com 9ª maior e fundamental dividida.89	89
Figura 39 - <i>Tríptico para piano</i> / <i>Serielo</i> (c.10-17) – Prenúncio da série P0 do <i>Serielo</i> , empregando tanto intervalos dissonantes quanto consonantes espalhados pelos registros do piano.	90
Figura 40 - <i>Tríptico para piano</i> / <i>Serielo</i> (c.18-22) – Textura em três níveis semelhante ao início da peça.	91
Figura 41 - <i>Tríptico para piano</i> / <i>Serielo</i> (c.23-26) – Acorde com 5ª e 4ª abertas no c.24 e arpejo de acorde de Sib menor no c.25.....	91
Figura 42 - <i>Tríptico para piano</i> / <i>Serielo</i> (c.27-30) – Divisão métrica em 3/8 + 2/8.	92
Figura 43 - <i>Tríptico para piano</i> / <i>Serielo</i> (c.31-48). Ilustração da análise dos c.31-48.	93

Figura 44 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.49-52).....	94
Figura 45 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.55-66) – Sonoridades triádicas em relação de mediantes cromáticas.....	95
Figura 46 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.63-77) – Acordes de quinta em relação de tons homônimos.....	95
Figura 47 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.78-81) – Apresentação da série P0 em <i>Serialo</i>	96
Figura 48 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.78-81) – Cromatismo nos tempos fortes nos c.80-81.....	96
Figura 49 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.10-12) – Apresentação completa da série P0 do <i>Serialo</i> na terceira parte do <i>Tríptico, Seriovo</i>	97
Figura 50 – Ocorrência de cada CI na série Prima do <i>Serialo</i>	97
Figura 51 - As quatro formas básicas da série em <i>Serialo</i> com seus números de ordem.....	98
Figura 52 - Matriz com indicação das séries utilizadas em <i>Serialo</i>	99
Figura 53 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.86-90) – Apresentação da série I0 em <i>Serialo</i>	100
Figura 54 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.94-97) – Permutação entre as duas últimas classes de nota de R0.....	100
Figura 55 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.102-105) – Discrepância na notação das duas últimas classes de nota da IR2.....	100
Figura 56 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (<i>Allegrementemente</i>) – Análise das séries e dos arpejos. (a) c.78-85, (b) c.86-93, (c) c.94-101 e (d) c.102-109.....	102
Figura 57 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.110-140) – Frases imitativas: (a) 1ª frase, (b) 2ª frase, (c) 3ª frase, (d) 4ª frase, (e) 5ª frase e (f) 6ª frase.....	104
Figura 58 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.141-159) – <i>Deciso ed ostinato</i>	105
Figura 59 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.141-159) – Padrão intervalar recorrente.....	106
Figura 60 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.160-171) – <i>Coda</i> do <i>Serialo</i>	107
Figura 61 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.168-171) – Arpejo conclusivo do <i>Serialo</i>	107
Figura 62 - <i>Tríptico para piano</i> – (a) c.1 do <i>Seriolo</i> e (b) c.1 do <i>Seriovo</i>	110
Figura 63 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.1-7) – Nota Lá na linha do baixo e intervalos harmônicos de 3ª, o <i>ostinato</i> padrão de <i>Seriovo</i>	110
Figura 64 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.8-9) – Intervalos harmônicos de 3ª maior em relação de mediantes cromáticas.....	111
Figura 65 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.10-13) – Reapresentação da série Prima do <i>Serialo</i>	111
Figura 66 - <i>Tríptico para piano</i> / (a) Seriovo (c.10-12) e (b) Serialo (c.78-81) – Intervalos ordenados correspondentes da série P0.....	112
Figura 67 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.14-16) – Intervalos harmônicos de 3ª maior em relação de mediantes cromáticas.....	112
Figura 68 - <i>Tríptico para piano</i> / (a) Seriovo (c.17-18) e (b) Serialo (c.102-104) – Série IR2 em <i>Seriovo</i> e <i>Serialo</i>	113
Figura 69 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.21-24) – Relações de mediantes cromáticas e progressões cromáticas ascendentes.....	113
Figura 70 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.25-26) – Progressões em relação de mediantes cromáticas.....	114
Figura 71 - <i>Tríptico para piano</i> / (a) Seriovo (c.27-28) e (b) Serialo (c.94-97) – Reapresentação da série R0 do <i>Serialo</i> em <i>Seriovo</i> com os mesmos intervalos ordenados.....	114
Figura 72 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.29-34) – Intervalos de 3ª maior em progressão cromática descendente, intercalados pelo <i>ostinato</i> padrão de <i>Seriovo</i>	115
Figura 73 - <i>Tríptico para piano</i> / (a) Seriovo (c.35-36) e (b) Serialo (c.86-88) - Reapresentação da série I0 do <i>Serialo</i> em <i>Seriovo</i> com os mesmos intervalos ordenados.....	116
Figura 74 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.37-40) – Intervalos de 3ª maior à distância de 2ª maior.....	116
Figura 75 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.41-48).....	117
Figura 76 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.49-52) – Mudança de fórmula de compasso e acelerando escrito.....	117
Figura 77 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.53-54) – Início do movimento de valsa e modificação nas notas do <i>ostinato</i> padrão.....	118
Figura 78 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.53-57) – Movimento característico de valsa.....	118
Figura 79 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.58-67).....	119
Figura 80 – Música de cena para <i>Eu sou vida; Eu não sou morte</i> / Tema de Amor - (c.1-7). [Foto: Flávio Oliveira].....	120
Figura 81 – (a) <i>In Memoriam Luis Taylor Siedler</i> / III. Na trilha de Qorpo Santo (c.77-78); (b) <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.58-59).....	121
Figura 82 – (a) <i>In Memoriam Luis Taylor Siedler</i> / III. Na trilha de Qorpo Santo (c.79-94); (b) <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.68-84).....	122
Figura 83 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.91-93) – Retorno da célula motívica do <i>Seriovo</i>	123
Figura 84 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.94-96) – Alternância entre os intervalos harmônicos recorrentes de 3ª maior.....	123

Figura 85 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.97-101) – Progressões de acordes de quinta e notas melódicas em bordadura nas vozes superiores.	124
Figura 86 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.102-109) – Acorde de dominante com notas melódicas.	125
Figura 87 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.109-113) – Análise tonal em graus romanos do início da seção final de <i>Seriovo</i>	126
Figura 88 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.114-143) - Análise tonal em graus romanos da seção final de <i>Seriovo</i>	127
Figura 89 – <i>Tríptico para piano</i> / Serielo (c.1-7) – Equilíbrio dinâmico entre P0 e IR6.	129
Figura 90 – <i>Tríptico para piano</i> / Serielo (c.12-15) – Equilíbrio entre densidades distintas.	130
Figura 91 – <i>Tríptico para piano</i> / Serielo (c.14-17) – Acordes executados pela mão direita.	130
Figura 92 – <i>Tríptico para piano</i> / Serielo (c.1-7) – Enfatizar a semicolcheia da célula rítmica lombarda.	131
Figura 93 – <i>Tríptico para piano</i> / (a) Serialo (c.18-22) e (b) Seriovo (c.1-3).	132
Figura 94 – <i>Tríptico para piano</i> / Serielo (c.11) – Articulação “mais pronunciada” das semifusas.	133
Figura 95 – <i>Tríptico para piano</i> / Serielo – Articulação das fusas e semifusas. (a) c.11, (b) c.16-19 e (c) c.26-28.	134
Figura 96 – <i>Tríptico para piano</i> / Serielo (c.12-13) – Articulação dos <i>staccati</i>	135
Figura 97 – <i>Tríptico para piano</i> / Serielo (c.1-11) – Pausas de semicolcheia como <i>respirações</i> ou <i>silêncios articulatórios</i>	136
Figura 98 - <i>Tríptico para piano</i> / Serielo (c.8-10) – Fermatas breves e fermata longa.	138
Figura 99 - <i>Tríptico para piano</i> / Serielo (c.12-13) – Uso parcimonioso do pedal nos c.12-13.	139
Figura 100 - <i>Tríptico para piano</i> / Serielo (c.8-9) – Uso do pedal e ausência do pedal <i>sustain</i>	139
Figura 101 – Flávio Oliveira atento às sonoridades cristalinas criadas pelo uso do pedal no início do <i>Serielo</i> . Sarau realizado em 13/06/2019 no Auditório Tasso Corrêa. [Foto: Nayane Nogueira Soares]	140
Figura 102 - <i>Tríptico para piano</i> / Serielo (c.1-3) – “Blocos” sonoros criados pelo uso do pedal <i>sustain</i>	141
Figura 103 - <i>Tríptico para piano</i> / Serielo (c.1-3) – Fraseado das duas vozes P0 e IR6 nos três primeiros compassos.	143
Figura 104 - <i>Tríptico para piano</i> / Serielo (c.12-13) – Uso de meio-pedal no início de cada compasso.	145
Figura 105 - <i>Tríptico para piano</i> / Serielo (c.14) – Articulação do ritmo lombardo em dinâmica <i>forte</i>	146
Figura 106 - <i>Tríptico para piano</i> / Serielo (c.14) – Resolução tonal entre os dois últimos acordes (tensão e resolução).	146
Figura 107 - <i>Tríptico para piano</i> / Serielo (c.16) – Sugestões pessoais de articulação e pedalização.	147
Figura 108 - <i>Tríptico para piano</i> / Serielo (c.17) – Grupo de fusas escrito com alternância de mãos.	148
Figura 109 - <i>Tríptico para piano</i> / Serielo (c.18-19) – Sugestão de dedilhado.	148
Figura 110 - <i>Tríptico para piano</i> / Serielo (c.20) – Uso de pedal de dedo e pedal <i>sustain</i>	149
Figura 111 - <i>Tríptico para piano</i> / Serielo (c.21) – Uso de meio-pedal para ligar o Si com o Lá.	149
Figura 112 - <i>Tríptico para piano</i> / Serielo (c.22-24) – Articulação e <i>timing</i> de execução dos grupos com acelerando/rallentando.	150
Figura 113 - <i>Tríptico para piano</i> / Serielo (c.24) – Prologamento dos sons até o fim do compasso. Sugestão de fermata.	151
Figura 114 - <i>Tríptico para piano</i> / Serielo (c.28) – Comparação do manuscrito (a) e da 1ª versão editada (b): o sinal de respiração foi trocado por uma pausa de colcheia.	152
Figura 115 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.1-17) – Primeira página do <i>Serialo</i> . Andamento <i>Largo</i>	154
Figura 116 - <i>Tríptico para piano</i> / (a) Serialo (c.27-30) e (b) Serielo (c.1-3) – Relações de andamento entre <i>Serialo</i> e <i>Serielo</i>	156
Figura 117 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.78-109) – Fermatas ao fim de cada frase.	158
Figura 118 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.141-159) – <i>Deciso ed ostinato</i>	159
Figura 119 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.160-171). <i>Coda</i> do <i>Serialo</i>	160
Figura 120 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.1-6) – Planos espalhados pelos registros do piano.	161
Figura 121 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.1-17) – Misturas de harmonias pela utilização do pedal <i>sustain</i>	162
Figura 122 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.23-24) – Troca “suave” de pedal.	163
Figura 123 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.82-85 e c.90-93) – Não demorar entre o final das frases e os arpejos que seguem.	165
Figura 124 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.110-140) – Repouso nos acordes finais de cada frase, pensados como prolongamento de sons de sintetizadores ou cordas.	167
Figura 125 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.110-140) – Decrescendo de intenção antes de tocar o acordes com um pequeno <i>sforzando</i>	168
Figura 126 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.160-171) – Nota Sib prolongada pela utilização do pedal <i>sostenuto</i>	170
Figura 127 - <i>Tríptico para piano</i> / (a) Serialo (c.18-19) e (b) Serielo (c.1).	171
Figura 128 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.20). Figura 129 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.24).	171

Figura 130 - <i>Tríptico para piano</i> / (a) Serialo (c.27-30) e Serielo (c.1-3) – Sinais de acento dividindo o compasso em 3 + 2 e divisão em 3/4 + 2/4 sugerida pelo agrupamento rítmico e pelas ligaduras de expressão.	172
Figura 131 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.43-48) – Acento deslocado na segunda colcheia do compasso 43 (primeira versão editada).	173
Figura 132 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.78-85 e c.27-30) – (a) Arpejos no trecho <i>Allegrement</i> . (b) Arpejos no trecho <i>Languidamente moderado</i>	175
Figura 133 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.78-93) – “Alongar” um pouco o valor da mínima que separa as frases antecedentes e consequentes no trecho <i>Allegrement</i>	176
Figura 134 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo - Exemplo de acordes com voz de soprano destacada. (a) c.18-20, (b) c.27-28 e (c) c.49-51.	179
Figura 135 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.7-12) – Grupo de semicolcheias tocado com um pequeno acelerando.	179
Figura 136 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.18-26) – Sinal de cesura entre os c.22 e c.23 na escrita original manuscrita.	180
Figura 137 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.27-28) – Ênfase na primeira nota do grupo de duas semínimas. Articulação característica do <i>Tríptico</i>	181
Figura 138 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.31-36) – Respirações articulatórias em <i>Seriolo</i>	181
Figura 139 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.43-48) – <i>Mezzo forte</i> com decrescendo até <i>pianissimo</i> entre os c.43-48.	182
Figura 140 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.49-52) – Pausa de semicolcheia que serve como respiração articulatória.	183
Figura 141 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.55-66) – Frases de quatro compassos.	183
Figura 142 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.67-77) – Acelerando contínuo do c.66 ao c.77.	184
Figura 143 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.160-171) – Abordagem fraseológica da <i>Coda</i>	186
Figura 144 - “Minha Madona” (quadro da esquerda) e “Persianas: tálamo” (quadro da direita) de Orlando Marcucci. [Foto: Flávio Oliveira].	188
Figura 145 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.1-7) – Primeiro sistema do <i>Seriovo</i> (terceiro do <i>Tríptico</i>).	191
Figura 146 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo – (a) c.8-13 e (b) c.25-28. Sinais de articulação deslocados entre as mãos.	192
Figura 147 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.41-52) – Sinais de articulação.	193
Figura 148 - <i>In Memoriam Luis Taylor Siedler</i> / III. Na trilha de Qorpo Santo (c.73-76) – Indicações de <i>Tempo valzer, ma con molto sarcasmo</i>	194
Figura 149 - <i>In Memoriam Luis Taylor Siedler</i> / III. Na trilha de Qorpo Santo (c.77-88).	195
Figura 150 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.60-78).	195
Figura 151 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.125-131) – Não fazer <i>décalage</i> (desencontrar melodia e baixo).	197
Figura 152 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.106-117) – Articulação da célula rítmica de duas colcheias com ligadura.	198
Figura 153 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.126-137) - Articulação das ligaduras entre duas notas, um resfolegar.	200
Figura 154 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.110-125) – Sinais articulatórios de <i>tenuto</i> , que o compositor alonga de maneira muito sutil na sua execução.	200
Figura 155 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.1-3) – Sinal de cesura no original manuscrito entre os c.2-3.	202
Figura 156 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.8-9) – Equilíbrio dinâmico entre os intervalos harmônicos de 3ª maior em ambas as mãos.	203
Figura 157 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.10-12) – Articulação da série P0 do <i>Seriolo</i> reapresentada em <i>Seriovo</i>	204
Figura 158 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo – Pequenas respirações articulatórias nas séries: (a) IR2 [c.17-18], (b) R0 [c.27-28] e (c) I0 [c.35-36].	205
Figura 159 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.29-36) – Pequeno acelerando contínuo para criar uma tensão antes da reapresentação da série I0.	206
Figura 160 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.27-32) – Uso do pedal <i>sustain</i> contínuo e <i>una corda</i>	206
Figura 161 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.41-48) – Detalhes de acentuação e pedalização no início da página três.	207
Figura 162 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.53-65) – Uso do recurso do <i>finger pedal</i> ou pedal de dedo.	208
Figura 163 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.66-84).	209
Figura 164 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.89-101).	210
Figura 165 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.102-109).	211
Figura 166 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.110-117) – Contracantos e respiração expressiva.	211
Figura 167 - Adição das barras de compasso tracejadas em <i>Seriolo</i> pelo editor: (a) manuscrito e (b) 1ª versão editada.	214

Figura 168 – Escrita de notas enarmônicas com o intuito de facilitar a leitura: (a) manuscrito (a) e (b) 1ª versão editada.	215
Figura 169 – <i>Suite para piano</i> , Op.25 de Arnold Schönberg / Präludium (c.1-5) – Uso de sinais de bequadro em notas não-acidentadas.	215
Figura 170 – Exemplo de grupos de nota com barra transversal. Isto indica que as notas precisam ser executadas “o mais rápido possível”.	216
Figura 171 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.11) – Comparação entre a 1ª versão editada (a) e a 2ª versão editada (b): escrita em floreio com barra transversal.	216
Figura 172 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.18-19) – Adição de sinais de <i>staccato com acento</i> nos c.18-19 na 2ª versão editada.	218
Figura 173 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.1-3) – Adição de sinal de cesura entre os c.3-4 na 2ª versão editada.	219
Figura 174 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.4-7) – Adição de sinal de cesura entre os c.7-8 na 2ª versão editada.	219
Figura 175 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.12-13) – Adição de sinal de cesura entre os c.13-14 na 2ª versão editada.	220
Figura 176 – Discrepância na classe de nota Dó#, 1ª da série P9 e 12ª da série R9.	220
Figura 177 - Discrepância nas classes de nota Ré (11ª) e Mi (12ª) na 4ª apresentação da série I1.	221
Figura 178 – Correção no c.21 (2ª versão editada do <i>Tríptico</i>).	221
Figura 179 – Discrepância na classe de nota Dó (6ª) na 9ª apresentação de P0.	221
Figura 180 – Repetição das seis classes do compasso anterior, apresentando corretamente a classe de nota Dó (6ª da série P0).	222
Figura 181 - Discrepância na classe de nota Ré# (7ª) na 7ª apresentação de I1.	223
Figura 182 – <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.18-26) – Comparação entre o manuscrito (a) e a 1ª versão editada (b) do <i>Serialo</i> com relação à escrita em três níveis.	224
Figura 183 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.18-26) – Exemplo dos três planos/níveis preservados na segunda versão editada.	226
Figura 184 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.43) – Acento deslocado para a segunda nota do grupo de duas colcheias.	227
Figura 185 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.33-36) – Indicação de <i>pedale a piacere</i> no original manuscrito do <i>Tríptico</i>	228
Figura 186 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.78-85) – Os sinais de acento nas frases consequentes sugerem uma métrica em 5/8.	229
Figura 187 – Comparação entre a 1ª versão editada (a) e a 2ª versão editada (b) (primeiro sistema da p.5).	230
Figura 188 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.82-84) – Retirada da fermata e acréscimo de sinal de cesura.	231
Figura 189 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (p.5) – 1ª versão editada.	232
Figura 190 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (p.5) – 2ª versão editada.	233
Figura 191 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.110-122) – Sinais de cesura na obra manuscrita.	234
Figura 192 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (<i>Tempo primo, languidamente</i>) – Comparação entre a 1ª versão editada (a) e a 2ª versão editada (b): substituição da pausa de colcheia por um sinal de cesura.	235
Figura 193 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.106-109) – Inconsistência na escrita rítmica. (a) 1ª versão editada e (b) 2ª versão editada.	236
Figura 194 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.124-125) – Adição da ligadura de prolongamento na nota Sol do baixo pelo editor. (a) Manuscrito e (b) 1ª versão editada.	237
Figura 195 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.1-4) – Substituição da pausa por um sinal de respiração: (a) manuscrito e (b) 2ª versão editada.	238
Figura 196 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.35) – Adição de dois sinais de cesura no c.35 na 2ª versão editada.	239
Figura 197 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.91) – Reescrita rítmica na 1ª versão editada do <i>Seriovo</i> : (a) manuscrito e (b) 1ª versão editada.	240
Figura 198 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo - 1ª versão editada: (a1) c.89-90, (b1) c.91-93 e (c1) c.106-107. 2ª versão editada: (a2) c.89-90, (b2) c.91-93 e (c2) c.106-107.	241

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1 – <i>Tríptico para piano</i> / Serielo – Articulação das semifusas (c.11). Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B].	133
Exemplo 2 – <i>Tríptico para piano</i> / Serielo (c.12-13) – Articulação dos <i>staccati</i> exemplificada ao piano pelo compositor. Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B]. Figura 96 – <i>Tríptico para piano</i> / Serielo (c.12-13) – Articulação dos <i>staccati</i> .	135
Exemplo 3 - <i>Tríptico para piano</i> / Serielo (c.1-4) – Pausas alongadas em relação ao seu valor escrito. Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B].	137
Exemplo 4 - <i>Tríptico para piano</i> / Serielo (c.8-10) – Fermatas acima das pausas como interrupção, sugerindo ideias de “estilhaçamento” e “vitraux”. Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B].	137
Exemplo 5 - <i>Tríptico para piano</i> / Serielo (c.12) – Uso do pedal no c.12. Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B].	139
Exemplo 6 - <i>Tríptico para piano</i> / Serielo – Uso de meios-pedais. Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B].	140
Exemplo 7 - <i>Tríptico para piano</i> / Serielo (c.1-17) – Andamento <i>Largo</i> da primeira página. Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B].	153
Exemplo 8 - <i>Tríptico para piano</i> / Serielo (c.23-26) – O termo <i>stringendo</i> que é, para o compositor, um caráter que difere do estado de pressa. Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B].	155
Exemplo 9 - <i>Tríptico para piano</i> / Serielo (c.78-109) – Tempo das fermatas. Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B].	157
Exemplo 10 - <i>Tríptico para piano</i> / Serielo (c.78-109) – Efeito de chuva e ruído branco. Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B].	158
Exemplo 11 - <i>Tríptico para piano</i> / Serielo (c.160-171) – Expressividade e emoção ao final do <i>Serielo</i> . Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B].	160
Exemplo 12 - <i>Tríptico para piano</i> / Serielo (c.31 e c.41) – Velocidade de execução dos arpejos. Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B].	164
Exemplo 13 - <i>Tríptico para piano</i> / Serielo (p.5) – Execução do trecho <i>Allegrement</i> . Transcrição do encontro do dia 17/10/2020 [Anexo B].	165
Exemplo 14 - <i>Tríptico para piano</i> / Serielo (c.55-77) – O trecho todo não deve ser pensado como melodia acompanhada. Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B].	166
Exemplo 15 - <i>Tríptico para piano</i> / Serielo (c.110-140) – Repouso nos acordes finais de cada frase, pensados como prolongamento de sons de sintetizadores ou cordas. Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B].	167
Exemplo 16 - <i>Tríptico para piano</i> / Serielo (c.110-140) – Execução do trecho <i>Tempo primo, languidamente</i> . Transcrição do encontro do dia 17/10/2020 [Anexo B].	168
Exemplo 17 - <i>Tríptico para piano</i> / Serielo (c.160-171) – Sugestão da utilização do pedal <i>sostenuto</i> para prolongar a nota Sib [c.161]. Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B].	169
Exemplo 18 - <i>Tríptico para piano</i> / Serielo (c.27-30) – Enfatizar os acentos dos compassos 28 ao 30. Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B].	173
Exemplo 19 - <i>Tríptico para piano</i> / Serielo (p.5) – “Alongar” um pouco o valor da mínima que separa as frases antecedentes e consequentes no trecho <i>Allegrement</i> . Transcrição do encontro do dia 17/10/2020 [Anexo B].	175
Exemplo 20 - <i>Tríptico para piano</i> / Serielo (c.141-159) – <i>Sciolto</i> no trecho <i>Deciso ed ostinato</i> . Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B].	176
Exemplo 21 - O <i>Tríptico</i> como obra fechada. Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B].	187
Exemplo 22 – Comentários de Flávio Oliveira acerca dos quadros de Orlando Marcucci. Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B].	189
Exemplo 23 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.1-4) – Contenção no andamento, articulação dos baixos e uso do pedal. Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B].	191
Exemplo 24 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.125-135) – Não fazer <i>décalage</i> (desencontrar melodia e baixo). Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B].	197
Exemplo 25 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.129-134) – Articulação das ligaduras entre duas notas, um resfolegar. Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B].	199
Exemplo 26 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.113-125) – “valsa lenta, meditando”, algo claudicante e bem cantado. Transcrição do encontro do dia 17/10/2020 [Anexo B].	201
Exemplo 27 - Comentários acerca da indicação “o mais rápido possível”. Transcrição do encontro do dia 17/10/2020 [Anexo B].	217
Exemplo 28 – Utilização dos sinais de cesura. Transcrição do encontro do dia 17/10/2020 [Anexo B].	217
Exemplo 29 - <i>Tríptico para piano</i> / Serielo (c.3-4) – Respiração entre os c.3-4. Transcrição do encontro do dia 17/10/2020 [Anexo B].	219

Exemplo 30 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.24) – Sugestão de colocação de fermata no último acorde do compasso. Transcrição do encontro do dia 17/10/2020 [Anexo B].	223
Exemplo 31 – <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.18-26). Transcrição do encontro do dia 17/10/2020 [Anexo B].	225
Exemplo 32 – <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (c.33-48) - Acentuação dos grupos de colcheia. Transcrição do encontro do dia 17/10/2020 [Anexo B].	227
Exemplo 33 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (p.5) – Alternância entre compassos 2/4 e 5/8. Transcrição do encontro do dia 17/10/2020 [Anexo B].	229
Exemplo 34 - <i>Tríptico para piano</i> / Serialo (<i>Tempo primo, languidamente</i>) – Respirações prolongadas após os acordes finais de frase. Transcrição do encontro do dia 17/10/2020 [Anexo B].	234
Exemplo 35 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.1-4) – Alteração da indicação metronômica para semínima = 120 – 126 bpm. Transcrição do encontro do dia 17/10/2020 [Anexo B].	237
Exemplo 36 - <i>Tríptico para piano</i> / Seriovo (c.35) – Adição de dois sinais de cesura no c.35. Transcrição do encontro do dia 17/10/2020 [Anexo B].	239

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
------------------	----

PARTE I - FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

1 A SEMIOLOGIA MUSICAL	21
2 INTERPRETAÇÃO E PERFORMANCE	23
2.1 Da interpretação musical	24
2.1.1 Fidelidade e autenticidade	25
2.1.2 As diferentes correntes de pensamento	27
2.1.2.1 <i>Positivismo</i>	27
2.1.2.2 <i>Estruturalismo</i>	27
2.1.2.3 <i>Relativismo</i>	28
2.1.2.4 <i>Dialogismo</i>	28
2.1.3 A proposta pluralista, construtivista e semiológica de Nattiez	29
2.2 Da performance	33
2.2.1 <i>Thinking-through-practice</i>	34
3 COMPOSITORES E INTÉRPRETES	37
3.1 A colaboração compositor-performer	39

PARTE II - METODOLOGIA DE PESQUISA

4 METODOLOGIA	45
4.1 Pesquisa Artística	45
4.1.1 Prática informativa, reflexiva, experimental e veicular	51
4.2 O diário reflexivo	53
5 DELINEAMENTO METODOLÓGICO E ANÁLISE DE DADOS	55
5.1 Entrevistas	56

5.2 Coleta e análise de dados da colaboração	56
5.3 Análise da obra e aplicação do diário reflexivo	58

PARTE III - ANÁLISES E DISCUSSÕES

6 CONTEXTUALIZAÇÃO	61
6.1 Flávio Oliveira	61
6.2 O <i>Tríptico</i> para piano	65
6.2.1 Análise do <i>Serielo</i>	67
6.2.2 Análise do <i>Serialo</i>	85
6.2.3 Análise do <i>Serivo</i>	108
7 A COLABORAÇÃO	128
7.1 <i>Serielo</i>	128
7.1.1 Equilíbrio das vozes	128
7.1.2 Articulação e respiração	131
7.1.3 Pedalização	138
7.1.4 Considerações pessoais acerca de <i>Serielo</i>	141
7.2 <i>Serialo</i>	153
7.2.1 Andamentos	153
7.2.2 “Halos harmônicos”: Textura, dinâmica e pedalização	161
7.2.3 Articulação e métrica	170
7.2.4 Considerações pessoais acerca de <i>Serialo</i>	177
7.3 <i>Serivo</i>	186
7.3.1 Unidade, ritmo, andamento e articulações	186
7.3.2 <i>Valseando</i> e o retorno à simplicidade	196
7.3.3 Tenutos e ligaduras: um “resfolegar”	197
7.3.4 Considerações pessoais acerca de <i>Serivo</i>	201

8 MUDANÇAS NA EDIÇÃO DA OBRA	212
CONSIDERAÇÕES FINAIS	243
REFERÊNCIAS	245
APÊNDICES	249
Apêndice A - Roteiro da 1ª entrevista estruturada	250
Apêndice B - Roteiro da 2ª entrevista estruturada	251
ANEXOS	252
Anexo A - Partituras	253
Anexo B - Anexo digital.....	302
Anexo C - Gravação	303

INTRODUÇÃO

Em seu livro *Creative Collaboration* (2000), um dos trabalhos mais importantes sobre a colaboração artística, Vera John-Steiner enfatiza modos situados, contextualizados e integrados de pensamento, e desenvolve abordagens teóricas e modelos de colaboração que adotam a perspectiva do “conhecimento construído”. Ao enfatizar a colaboração intelectual e a interdependência de artistas na co-construção do conhecimento, a autora contribui para expandir e potencializar as concepções fundamentais das nossas práticas artísticas. No contexto mais específico da música contemporânea de concerto, Stefan Östersjö (2008) argumenta que existe atualmente um campo altamente fragmentado composto por diferentes subculturas musicais, tanto no campo da composição quanto no da performance, e que isto por sua vez clama por uma maior aproximação e interação entre compositores e performers na construção de uma prática musical discursiva mais integrada.

Neste sentido, a presente dissertação busca adentrar a prática artística e colaborativa com o compositor Flávio Oliveira, no intuito de desenvolver um juízo crítico e estético de interpretação do seu *Tríptico* para piano, obra composta em 1973 e que não dispunha até então de registro sonoro. Pelo fato da temática de pesquisa encontrar-se intimamente vinculada a minha atividade artística enquanto performer, a investigação adota o modelo da Pesquisa Artística, no qual a prática artística do pesquisador ocupa um papel preponderante e também serve como uma das ferramentas metodológicas para a obtenção e comunicação dos resultados de pesquisa. No contexto da Pesquisa Artística em música, o problema de pesquisa não só diz respeito às questões que envolvem a prática artística de compositores e performers em um contexto específico da prática musical, como também incentiva a própria atividade e criação artística: a investigação reflete os interesses e as preocupações do pesquisador e está diretamente vinculada à suas competências artísticas. Para a presente pesquisa, a prática artística foi um dos fios condutores que permitiu responder ao seguinte problema de pesquisa: como se desenvolve a construção interpretativa de uma obra no contexto da música contemporânea de concerto tendo como base a colaboração entre compositor e performer? Enfocando uma realidade particular na prática de performance, foi possível verificar que a construção interpretativa do *Tríptico* direcionou-se em grande medida por conhecimentos sobre o universo de criação da obra (nível poético), que escapam à qualquer tentativa de notação musical e que foram possíveis de acessar através do diálogo e da interação com o compositor. Para mais, estes direcionamentos também tiveram uma influência direta tanto na análise da obra quanto na minha visão subjetiva de construção de significados. Flávio, que é

também pianista, mostrou-se ativo na reflexão-mediante-a-prática, exemplificando diversas vezes suas ideias através da execução ao instrumento quando estas não podiam ser descritas verbalmente. Isto permitiu ter um acesso privilegiado ao seu modo de pensar e fazer música, e também possibilitou perceber algumas especificidades na execução do *Tríptico*. A reunião dos conhecimentos articulados através da interação com o compositor, além de terem sido importantes para uma compreensão mais rica e completa da obra, também serviram como base para a exposição de algumas propostas de modificação de certos aspectos de escrita da edição da obra; uma atividade complementar de colaboração que contribuiu para a confecção de uma edição de performance do *Tríptico*.

O presente trabalho estrutura-se em três capítulos. O primeiro delinea os fundamentos teóricos sobre interpretação e performance musical utilizados como referência para a pesquisa além de esboçar uma contextualização histórica acerca dos motivos que levaram à gradativa separação entre compositores e performers no final do século XIX, início do século XX, e a posterior reaproximação a partir da segunda metade do século XX. O capítulo finaliza com uma sucinta revisão de literatura acerca da temática de pesquisa sobre colaboração compositor-performer, abordando os traços comuns e as principais abordagens de trabalho.

O segundo capítulo descreve e justifica a metodologia adotada. Inicia com uma descrição do modelo da Pesquisa Artística, expondo suas principais características e procedimentos metodológicos, e segue com o detalhamento do delineamento de investigação e das técnicas utilizadas para a coleta e análise de dados. O estudo contou com dois encontros colaborativos - integralmente transcritos para posterior análise -, duas entrevistas estruturadas enviadas para Flávio Oliveira e três textos adicionais enviados por e-mail pelo compositor.

O terceiro capítulo apresenta-se como o desenvolvimento do trabalho e contém a exposição do estudo realizado. Expõe inicialmente uma contextualização de meu primeiro contato com Flávio, prosseguindo como uma breve biografia do compositor e uma análise do *Tríptico* para piano. Esta análise, além de oferecer uma descrição detalhada da obra, permitiu estabelecer critérios interpretativos amparados tanto no entendimento dos atributos imanentes quanto na compreensão de elementos poéticos. A primeira colaboração com o compositor Flávio Oliveira é posteriormente descrita e estruturada em forma de lições, elaboradas para as três partes integrantes do *Tríptico*: *Seriello*, *Serialo* e *Seriovo*. Cada uma das três peças finaliza com considerações interpretativas pessoais, contemplando minhas visões e reflexões subjetivas acerca da interpretação e execução da obra. A segunda colaboração, que enfocou a revisão da edição da obra, é em seguida analisada abordando as principais mudanças trazidas

para o texto musical do *Tríptico* para piano. Por fim, são tecidas algumas considerações finais acerca do trabalho desenvolvido nesta pesquisa.

PARTE I – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

1 A SEMIOLOGIA MUSICAL

Em seu artigo de 1975 intitulado *Fait musical et sémiologie de la musique*, o musicólogo francês Jean Molino elabora uma teoria semiológica tripartite, a qual será desenvolvida e difundida principalmente nos trabalhos de Jean-Jacques Nattiez. A sua teoria procura providenciar ferramentas para um entendimento analítico do fato musical enquanto forma simbólica¹, argumentando que a música constitui uma *construção* simbólica que existe sob forma de existência material - ou, nas palavras dele, de ‘vestígio’ (*trace*) - associada a processos e estratégias poéticas, de construção, e estéticas, de recepção:

O que chamamos de música é simultaneamente a produção de um “objeto” acústico, esse objeto acústico em si e, finalmente, a recepção do objeto. O fenômeno da música, assim como o da linguagem ou o da religião, não pode ser definido ou descrito corretamente, a menos que levemos em conta seu modo tríplice de existência - como um objeto arbitrariamente isolado, como algo produzido e como algo percebido. É nessas três dimensões que a especificidade do simbólico repousa em grande parte² (MOLINO, 1990, p.113-114).

Uma “análise semiológica” diz respeito, portanto, ao estudo de uma determinada forma simbólica através do modelo tripartite: nível neutro ou imanente, nível poético e nível estético.

O nível *neutro* representa a forma simbólica da maneira como esta se manifesta em sua materialidade física (EL IDRISSEI, 2017, p.3). É o “vestígio” deixado pelo criador de um determinado objeto simbólico, que seria, no caso da música ocidental de concerto, a própria partitura. Esta representa, segundo Nattiez, a primeira manifestação tangível das intenções do compositor e com a qual todo pesquisador é confrontado (NATTIEZ, 1999, p.4). Molino, ainda influenciado pelo estruturalismo e a semiologia dos anos 1960 e 1970, principalmente pela obra de Ruwet *Méthodes d'analyse en musicologie*, propõe a descrição objetiva das propriedades imanentes como o método mais eficaz para esse nível. Nattiez reconhece que a análise do nível neutro é apenas provisória, uma vez que depende dos critérios subjacentes ao procedimento analítico, podendo ser revertida pela introdução de diferentes critérios analíticos

¹ Para Molino, o conjunto de atividades e produções humanas (texto literário, música, filme, poesia, pintura, etc.), são todas formas simbólicas, e podem ser compreendidas enquanto o resultado de um processo de significação e de representação. Por um lado, o símbolo é o resultado de um processo de significação diverso e complexo, e por outro, é também um sistema pelo qual o indivíduo representa o mundo (EL IDRISSEI, 2017, p.1).

² What is called music is simultaneously the production of an acoustic 'object', that acoustic object itself and finally the reception of the object. The phenomenon of music, like that of language or that of religion, cannot be defined or described correctly unless we take account of its threefold mode of existence - as an arbitrarily isolated object, as something produced and as something perceived. It is on these three dimensions that the specificity of the symbolic largely rests (MOLINO, 1990, p.113-114).

ou novos dados, tanto poiéticos quanto estésicos, a fim de evitar o endurecimento do conceito de estrutura em uma teoria fixa e concreta. O termo *poiético* pode ser atribuído ao filósofo Étienne Gilson (ÖSTERSJÖ, 2008, p.66), e refere-se ao processo de gênese, de criação de uma determinada obra. Diz respeito às estratégias de produção, o que significa que o objeto simbólico foi produzido, um dia, por uma pessoa específica, para uma determinada finalidade e que essa pessoa atribuiu um ou mais significados a esse objeto. Para a semiologia musical, o nível poiético de análise se interessa pelos contextos e pelas condições de criação de uma determinada obra musical, as intenções do compositor, a natureza dos materiais e as técnicas empregadas. Portanto, o nível poiético diz respeito ao estudo dos processos de elaboração da obra no momento de sua produção. Já o termo *estésico* é um neologismo de Paul Valéry, utilizado pela primeira vez em sua palestra inaugural para o Collège de France em 1945 (ÖSTERSJÖ, 2008, p.66), e refere-se ao processo receptivo de uma forma simbólica. A expressão remete à capacidade de *perceber* uma sensação, ou uma qualidade desta sensação. Nattiez (1999, p.4) declara que o nível estésico não designa uma percepção artificialmente atenta do especialista, mas representa de fato uma descrição do comportamento receptivo de acordo com as estratégias perceptivas do ouvinte, que não recebe diretamente a significação da mensagem, mas *constrói* uma significação através de um processo ativo e subjetivo. Essas três dimensões, a “tripartição”, representam, para Molino, o fundamento da visão de música enquanto sistema simbólico, compreendida como uma rede de comunicação e troca entre indivíduos (ainda que estes indivíduos não precisem necessariamente chegar a uma mesma conclusão com relação à mensagem). A semiologia musical foi base para um projeto de *musicologie générale*, que cobriria um conjunto de aspectos do fato musical, concebendo uma articulação e interação entre diversas disciplinas e abordagens musicológicas, antropológicas, históricas e estéticas, constantemente repensadas à luz das especificidades dos objetos estudados.

A teoria de Molino teve grande influência nos trabalhos de Nattiez já a partir de 1975, ano de publicação de seu primeiro livro *Fondements d'une sémiologie de la musique*, no qual a tripartição orienta cada aspecto de seu método. Mais tarde, em seu livro *Le combat de Chronos et Orphée. Essais de sémiologie appliquée* (1993) Nattiez desenvolve a ideia da tripartição de maneira aplicada e explora as diferentes concepções acerca do fato musical ao longo da história da música ocidental, relacionando a figura mítica de Cronos à música na sua manifestação tangível e temporal, e a de Orfeu a uma presumida essência musical acrônica e arquetípica, contida fundamentalmente em suas estruturas. O livro trilha a passagem de uma concepção estrutural da música e da semiologia para uma concepção dinâmica e aberta do

funcionamento musical, e é com base nele e na teoria semiológica tripartite que desenvolverei, a seguir, as considerações acerca de interpretação e de performance musical.

2 INTERPRETAÇÃO E PERFORMANCE

O que entendemos por *interpretação*? As dificuldades e as discussões sobre a caracterização desta atividade percorrem um longo percurso no pensamento ocidental, e derivam sobretudo do exercício hermenêutico: o de atribuir significado aos textos sagrados. Isto tinha uma importância fundamental na definição de quem, e com que legitimidade, podia oferecer a interpretação correta (a ortodoxia) de um texto, e assim evitar que diferentes interpretações produzissem seitas, correntes, denominações e igrejas diferentes, rompendo o poder institucional daquela que se supunha “herdeira” e legatária da palavra divina. Toda heterodoxia, quer dizer, toda interpretação diferente da oficial, seria tida como uma heresia ou uma apostasia (abandono da fé): a interpretação desviante sendo considerada um verdadeiro perigo para a fé e para a estabilidade da instituição. Como relata Nattiez, a história da hermenêutica coloca-nos diante de uma contradição: “enquanto cada um pretende fazer emergir a verdade do texto, a soma das exegeses expõe uma variedade de significações em nome das quais ainda há disputa” (NATTIEZ, 2005, p.144). Nattiez recorre à concepção do signo de Pierce, como uma cadeia infinita de interpretantes, para reiterar que “todo texto produzido pelo ser humano, mesmo que inspirado por Deus, está sujeito a múltiplas interpretações” (Ibid., p.144).

As formas simbólicas, como poemas, textos literários, peças de teatro, músicas, também nos oferecem e nos permitem, de maneira geral, uma ampla variedade exegética. A atividade da interpretação parece apontar para a subjetividade de cada ponto de vista lançado sobre um texto, sobre um quadro, um monumento ou uma música: ela dá vida a uma rede de significações múltiplas. E é importante aqui frisar a multiplicidade de significados e de interpretantes, pois é ela que nos permite perguntar, por exemplo: “Capitu traiu ou não Bentinho?” ou “qual o significado do Monolito em *2001: Uma Odisseia no Espaço*?” e não: “como interpretar a primeira lei da termodinâmica?”. Mas será que, ao tratarmos da interpretação de uma forma simbólica, qualquer leitura seja válida? Será que existe alguma interpretação mais “verdadeira” do que outra? E falando mais especificamente de interpretação musical, existe algum amparo para a construção de um juízo crítico de interpretação? A semiologia musical nos oferece um bom ponto de partida para estas perguntas.

2.1 Da interpretação musical

Segundo Nattiez (2005), os intérpretes de uma partitura musical não estão em uma situação semiológica tão distante da dos exegetas da Bíblia ou do Corão:

Se existem críticos musicais, bem como concursos de música, [...] é precisamente pelo fato de haver vários níveis de compreensão das partituras legadas pelos compositores, níveis cujas interpretações constituem tanto seus testemunhos tangíveis quanto suas manifestações sonoras³ (NATTIEZ, 2005, p.144).

No caso da música o problema torna-se ainda maior, pois se podemos compreender espontaneamente as significações da linguagem verbal, a especificidade semiológica da música torna o termo “significação musical” mais ambíguo. Do ponto de vista da musicologia, Nattiez recorre à distinção entre propriedades intrínsecas e extrínsecas na semântica musical, sendo a teoria da primeira em grande parte fundada na concepção de Nicolas Ruwet da música como “uma linguagem que significa a si própria” (NATTIEZ, 1989, p.30), enquanto a segunda baseia-se na teoria de Molino, já apresentada na primeira parte deste capítulo. Nattiez (2005) adota o termo “tipos” ou “níveis” de significações em um sentido amplo, apresentando cinco momentos:

- *Significações imanentes de cada momento particular do texto musical* (por exemplo, um acorde de sétima, independentemente do fato de figurar em uma cadência perfeita final ou em um encadeamento de dominantes secundárias; ou ainda, um ritmo de valsa, independentemente do contexto mais vasto em que aparece). A elucidação deste primeiro nível depende do conhecimento do musicólogo.
- *Significações vivenciadas pelo compositor, intérprete (musical), ouvinte do passado ou de hoje* (em geral, qualificados de *intencionais* quando se trata das significações do compositor). Estes quatro tipos de significações são obviamente diferentes para cada classe de pessoas, mas tem em comum o fato de poderem ser postos em evidência pelo musicólogo através de seus estudos (escritos ou verbais), testemunhos ou de entrevistas e questionários.
- *Significações locais* (por exemplo, as situadas em um único compasso) e *significações mais amplas ou globais* (de uma frase, de um movimento ou de uma obra inteira), seja para o compositor, intérprete, exegeta ou crítico. Elas requerem os mesmos tipos de investigação, tal como no caso precedente.
- *Diferentes estratégias*, em geral, complexas e contraditórias, presentes na realização da intenção ou intenções do compositor, na construção das significações que o intérprete dá à obra ou que o ouvinte atribui ao que ouve. Aqui, novamente, embora estas estratégias poéticas ou estéticas, sejam diferentes para cada classe de pessoas, tem em comum o fato de poderem ser postas em evidência, quer indutivamente, através do estudo do texto musical, quer pelo recurso aos esboços ou comentários ou comentários que acompanham sua criação ou produção ou, ainda, pela contextualização histórica ou cultural do texto musical, pelo recurso à psicologia da criação, interpretação e percepção ou à neuropsicologia da música.

³ É importante salientar que Nattiez não diferencia interpretação musical de performance musical, o que será feito no decorrer deste capítulo.

- *Significações inconscientes “ocultas”* no texto musical oferecidas pelo compositor ou pelos comentários e interpretações de seus intérpretes e ouvintes. Elas são de ordem psicológica, cultural, social ou histórica, individuais ou coletivas. Devem ser identificadas pelo crítico e não têm necessariamente que corresponder às significações experimentadas pelo compositor, intérpretes e ouvintes (NATTIEZ, 2005, p.47-48).

Se por um lado a semiologia musical oferece uma possibilidade de compreensão do fato musical do ponto de vista da musicologia, ela se mostra igualmente útil no que diz respeito à construção interpretativa de uma obra. É portanto com base na semiologia tripartite que apresentarei em um primeiro momento as concepções de fidelidade e autenticidade, para em seguida discorrer sobre o caráter construtivista da elaboração de um juízo crítico e estético de interpretação musical.

2.1.1 Fidelidade e autenticidade

Sem dúvida, a questão da fidelidade às intenções do compositor tem sido, há muito, o âmago da crítica e da reflexão acerca de interpretação musical. Convém aqui, em um primeiro momento, diferenciar entre *fidelidade* e *autenticidade*. Segundo Nattiez (2005), baseando-se nas observações de Charles Rosen (1990), o ideal de fidelidade leva o intérprete a tentar descobrir as *intenções* do compositor, ao passo que o critério de autenticidade julga, principalmente, o estilo característico de uma época:

A diferença ancora-se, portanto, no âmbito estilístico de pertinência poiética que sustenta o juízo: no caso da *fidelidade*, trata-se do estilo próprio de um compositor e do que se consideram ser suas intenções composicionais, ao passo que no juízo de *autenticidade* será considerado, sobretudo, o estilo da época. Essa distinção advém, sem dúvida, do que dissemos, por um lado, sobre a *fidelidade* em relação às individualidades cuja originalidade estilística é bem marcada, e, por outro, sobre a busca de a *autenticidade* das músicas antiga e barroca apoiarem-se em um determinado período da história da música visto como um estilo global, o qual não pode mais ser interpretado como nos séculos XIX e XX (NATTIEZ, 2005, p.143; grifos do autor).

Ao lidarmos com o juízo de fidelidade, existe o risco de considerarmos apenas a *partitura* como fonte exclusiva das intenções do compositor. Na realidade, Nattiez estabelece dois tipos de “intenções”, diferenciando entre a *intenção* do texto, de um ponto de vista filológico e, portanto, imanente, e a *intenção* do compositor, de um ponto de vista poiético. Como bem aponta Östersjö (2008, p.53-56), baseando-se na filosofia hermenêutica de Paul Ricoeur, um autor (ou compositor) ao escrever um texto (partitura), faz com que este texto

acabe ganhando uma certa autonomia semântica, uma espécie de “vida independente”; o que nos remete igualmente à concepção de Umberto Eco, ao tratar da “intenção do texto”, entre a intenção do autor e o propósito do intérprete⁴. Assim, ao tratarmos de *fidelidade*, podemos considerar tanto uma fidelidade filológica (à literalidade do texto: *p* é piano, *f* é forte, semicolcheia é semicolcheia), quanto uma fidelidade poiética à intenção ou intenções do compositor ao conceber a obra (o que levou o compositor a escrever tal peça, quais eram suas intenções composicionais, etc.).

Já com relação à autenticidade, muito do debate centrou-se na noção de autenticidade histórica. Desde o surgimento dos primeiros movimentos de retorno à música antiga e barroca e seus esforços em tentar reconstruir as condições históricas de performance, as discussões dos musicólogos, pesquisadores e filósofos da música giraram em torno dos limites da autenticidade e da relevância das práticas de performance histórica. Muitas dúvidas e reflexões surgiram, inclusive no seio do próprio movimento autenticista:

Dúvidas quanto à instrumentação: seria tão importante tocar com instrumentos antigos? Quanto ao número de executantes: os compositores pré-românticos escreviam prevendo condições “ótimas” de execução ou seria necessário interpretar as obras em condições mais próximas daquelas em que foram criadas? Quanto ao estilo: a convenção de *notes inégales* seria própria apenas da música francesa ou era necessário estendê-la ao resto da Europa? Quanto ao caráter: seria essa música, de fato, tocada sem *vibrato*? (NATTIEZ, 2005, p.142; grifos do autor).

Havia dúvidas ainda quanto à possibilidade de se reconstruir os contextos sociais, políticos, ideológicos, assim como as condições acústicas e perceptíveis originais: será que um acorde diminuto, por exemplo, tem o mesmo impacto para nós do que tinha no tempo de Bach? Os teóricos e musicólogos que prezam pela autenticidade acreditam que seja possível revelar todo o passado, mas acabam inevitavelmente baseando-se numa seleção de fatos históricos, vistos inclusive através de olhos (e ouvidos) modernos. Isto, no entanto, não significa que devemos abandonar a tentativa de buscar informações acerca da prática de performance do passado. Pelo contrário, parte do exercício hermenêutico encontra-se na constante procura por elementos do universo poiético, como veremos. O que não podemos fazer é clamar por uma completa e inequívoca veracidade de interpretação, seja ela baseada nos juízos de fidelidade e/ou nos juízos de autenticidade.

⁴ ECO, Umberto. **Interpretação e Superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

2.1.2 As diferentes correntes de pensamento

Segundo Nattiez (2005), a correspondência entre as concepções de fidelidade e autenticidade trilhou em grande medida o percurso e o debate dos musicólogos, performers e pesquisadores acerca de interpretação musical. Diferentes posicionamentos surgiram, geralmente deslocando o julgamento exegético para um dos três polos da tripartição: a perspectiva do compositor (nível poiético), a própria partitura (nível imanente), a perspectiva do ouvinte (nível estésico). Nattiez apresenta quatro concepções: a positivista, a estruturalista, a relativista e a dialógica.

2.1.2.1 Positivismo

Pela tradição *positivista*, a obra engendra *uma* significação apenas, e esta é a idealizada pelo compositor. Cabe ao intérprete restituir e reconstruir a aspiração do autor, geralmente através de pesquisas históricas: recorrendo a biografias, ao entendimento do contexto artístico, ideológico, filosófico e do *zeitgeist* (espírito da época). Aqui, a importância encontra-se do lado do poiético: “Foi a aquisição dos conhecimentos da musicologia histórica que engendrou a corrente ‘autenticista’ de interpretação da música antiga, a ponto de se falar, às vezes, de ‘interpretações musicológicas’” (NATTIEZ, 2005, p.147).

2.1.2.2 Estruturalismo

Distanciando-se da linha dos historiadores, a corrente *estruturalista* acredita que o sentido da obra é evidenciado pela própria partitura, independente de seu contexto de criação. Essa corrente atribui um significado ontológico quanto à natureza semiológica da música, fundamentando sua concepção no nível imanente. Segundo Nattiez, essa tradição se desenvolve principalmente através da estética formalista de Hanslick⁵ e dos novos ideais românticos acerca da arte e da música⁶. A colocação do compositor René Leibowitz, citado

⁵ Eduard Hanslick (1825-1904), crítico musical e autor do livro *Do Belo Musical*, em que, segundo Grey (2001), defende o postulado da autonomia estética, afirmando que a contemplação estética não pode ser baseada em quaisquer circunstâncias existentes fora da própria obra de arte [Hanslick, Eduard; *In*: Oxford Music Online].

⁶ Em seu livro *The Imaginary Museum of Musical Works* (1992), Lydia Goehr argumenta que algumas mudanças no pensamento filosófico acerca dos valores em relação às belas artes, já no início do século XIX, fizeram florescer novos ideais e concepções acerca daquilo mesmo que se entendia por música. Havia, até então, uma distinção entre as artes que geravam produtos como, por exemplo, a escultura e a pintura, e aquelas que não o faziam, como a música, que era tida essencialmente como uma habilidade prática e performática. Com o surgimento de novos ideais relacionados à emancipação das belas artes enquanto classes de *objetos* de valor

por Nattiez, retrata bem o pensamento estruturalista: “Se dois intérpretes de igual valor e probidade podem dar, de uma mesma partitura, interpretações apenas muito pouco diferentes, é lícito perguntar se essa partitura possui uma verdade “em si” [...]” (LEIBOWITZ apud NATTIEZ, 2005, p.145). Assim, a concepção estruturalista reflete uma vocação universalista e ao mesmo tempo platônica, pois considera o texto como fonte de uma verdade ontológica, essencial e intangível.

2.1.2.3 *Relativismo*

A pós-modernidade fez florescer o pensamento *relativista*, voltando-se agora para a perspectiva do ouvinte. O importante não está mais nos contextos de criação ou nas análises estruturais do texto, mas na recepção *estésica* e no prazer estético. A interpretação passa para uma concepção livre, sem validação ou sanção, importando apenas o prazer que dela tira o ouvinte. A partir do relativismo pós-moderno surge também uma nova concepção de *autenticidade*, não mais uma autenticidade em relação ao universo estilístico, mas em relação à atitude do executante: um intérprete autêntico, sincero a si próprio.

2.1.2.4 *Dialogismo*

Paralelamente à concepção relativista, surge o pensamento *dialógico*, que acredita haver um “diálogo”, uma conversação constante entre o historiador, performer, filósofo do presente e os autores do passado. Aqui, não se pretende mais saber como Mozart ou Beethoven tocavam, mas sim o que isto significa para nós hoje: “a posição dialógica reintroduz o domínio do poético junto ao das intenções, sublinhando o papel do sujeito do conhecimento, mas fazendo com que a interpretação do poético dependa da percepção que dele tem o pesquisador” (NATTIEZ, 2005, p.150).

estético, capazes de “revelar o alto mundo do universal, a verdade eterna” (GOEHR, 1992, p.153), tornou-se necessário que a música (que começa a ser entendida cada vez mais como uma das belas artes) fosse vista não mais como um evento efêmero, mas como um produto durável. “Foi somente com a romantização das belas artes por volta de 1800 que os teóricos encontraram uma maneira realmente bem sucedida de dar substância à ideia de um produto musical” (GOEHR, 1992, p.152), elevando o próprio texto à categoria de “obra musical”.

2.1.3 A proposta pluralista, construtivista e semiológica de Nattiez

Após apresentar os diferentes posicionamentos, Nattiez tece uma crítica ao fato destas acabarem inevitavelmente reduzindo a significação musical e o ato interpretativo a um ou outro nível da tripartição. Com relação ao pensamento positivista, vimos anteriormente que a reconstrução histórica das práticas do passado depende de uma seleção de fatos tidos como pertinentes. Além disso, a significação da obra, do ponto de vista do compositor, jamais será apenas uma, pelo simples fato dos procedimentos composicionais serem múltiplos, complexos e mutáveis. Na realidade, retornando à filosofia hermenêutica de Ricoeur apresentada por Östersjö (2008), a elaboração de uma partitura por um compositor dá-se frequentemente através de interações dialéticas entre criação e interpretação, fazendo com o que o conteúdo da obra seja exibido pouco a pouco, sendo continuamente reconsiderado através de novas leituras. Isto acaba fragilizando a concepção homogênea e monista acerca da significação de uma obra, como relata Molino:

Nossa intenção, o que queremos dizer, realiza-se em uma dialética incessante entre esboços mais ou menos vagos e realizações que nos parecem, segundo as circunstâncias, de acordo ou desacordo com o que queremos dizer, mas que também forjam e constroem, paulatinamente, uma significação jamais inteiramente previsível e controlável. A significação do que dizemos não é, portanto, a expressão de um querer dizer anterior, ela é construída e não oferecida⁷ (MOLINO, 1985, p.307).

Se olharmos para o manuscrito do primeiro movimento da 5ª Sinfonia de Beethoven, teremos um bom exemplo de como o compositor reconsiderou alguns trechos da obra. Percebem-se várias rasuras e correções, que eram de fato muito comuns nos manuscritos de Beethoven:

⁷ Notre intention, notre vouloir-dire se réalise dans une dialectique incessante entre des esquisses plus ou moins vagues et des réalisations qui nous semblent, selon les circonstances, en accord ou en désaccord avec ce que nous voulions dire mais qui aussi forgent et construisent au fur et à mesure une signification jamais entièrement prévue et dominée. La signification de ce que nous disons n'est donc pas l'expression d'un vouloir — dire antérieur, elle est construite et non pas donnée (MOLINO, 1985, p.307).



Figura 1 – Trecho manuscrito do primeiro movimento da Sinfonia No.5, Op.67 em Dó menor de Ludwig van Beethoven.

Ainda que partitura tenha sido, sem dúvida, o principal elemento documental antes do advento do registro sonoro e continua sendo, ainda hoje, o principal meio de transmissão das ideias composicionais para o intérprete de música de concerto, sabemos que é impossível limitar a significação da obra e o ato exegético apenas às estruturas discerníveis no texto, como pretende a visão estruturalista:

Uma obra pertence a um estilo e não se pode falar de estilo a não ser que se considerem várias obras de um mesmo compositor ou época. Além do mais, é necessário sair do “texto” da obra para compreendê-la. Os tratados nos ensinam, claramente, que não se executava a música barroca do mesmo modo que a romântica, e as primeiras gravações da história do disco mostram que os pianistas do início do século XX adotavam um estilo arpejado totalmente fora de moda hoje. A concepção estruturalista da música é, ademais, insuficiente porque tende a excluir do fato musical o domínio das significações referenciais e emotivas (NATTIEZ, 2005, p.151).

Além disso, o que dizer das diversas edições de partituras: será que devemos abandoná-las em favor do estudo da obra manuscrita apenas? E se o manuscrito não existir mais, devemos então desistir da interpretação da obra? Os estruturalistas também se esquivam da dimensão emocional e subjetiva da interpretação, que vai muito além do texto escrito e

envolve também aspectos de tradição oral e fatores ambientais de performance, fundamentais na construção de um juízo estético, como veremos adiante.

A interpretação, porém, não se limita, ou pelo menos não deveria se limitar, apenas à recepção estética. Uma valorização acentuada da dimensão subjetiva pode nos conduzir perigosamente a um relativismo radical. Devemos sempre ter em mente que o ato interpretativo é em grande medida construído a partir de um juízo crítico e desenvolvido através da exploração do universo poético e dos atributos imanentes. Em se tratando dos elementos textuais, existe o que Nattiez denomina de núcleos “duros” de significação, sem os quais dificilmente conseguiríamos dar coesão e coerência a uma determinada interpretação. A *filologia*, como vimos previamente, não só estabelece o sentido literal do texto, como também determina quais de seus sentidos estão excluídos. Nattiez apresenta como exemplo os *Prelúdios* de Debussy e o *Carnaval* de Schumann, obras constituídas de diversas peças curtas com títulos característicos que sugerem uma determinada atmosfera, imagens e personagens (Fig.2 e Fig.3). É também o dever do intérprete considerar estas indicações e, no ato da performance, pelo menos tentar evocar corretamente estes personagens e estas imagens. Como relata Nattiez: “a menos que se queira endossar o preconceito anti-semântico característico do formalismo, não há razão alguma para não considerar informações como estas ao se conceber uma interpretação da obra” (Ibid., p.156).

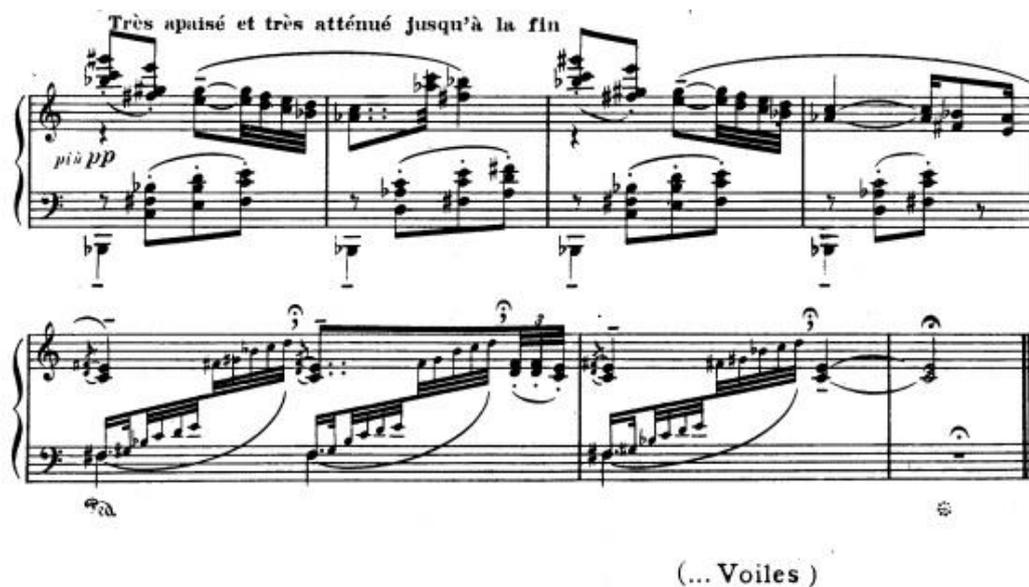


Figura 2 – Trecho da peça *Voiles*, do primeiro livro de prelúdios para piano de Claude Debussy.



Figura 3 – Trecho da peça *Paganini*, do Carnaval Op.9 de Robert Schumann.

Portanto, ainda que não se possa atribuir uma verdade unívoca em relação à significação total de uma obra, Nattiez pleiteia a favor da existência de “fatos locais” ou “verdades locais”, reconhecidos através dos núcleos duros de significação e aplicados a momentos particulares da obra. Apesar do intérprete ter de atribuir um juízo de valor acerca destes elementos e ter uma noção de como eles se aplicam ao enredo global da obra, este julgamento é ancorado em um certo número de fatos cuja estabilidade é localmente estabelecida. São justamente estes núcleos que nos permitem reconhecer uma mesma obra quando ela é executada por diferentes performers.

Assim, ao abarcar os três polos da tripartição (poiético, imanente e estésico), Nattiez oferece uma posição que ele qualifica ao mesmo tempo de *pluralista*, *construtivista* e *semiológica*:

Pluralista, porque é preciso admitir, como um dado fundamental, que na música, bem como em outras manifestações humanas, as significações são múltiplas, e não podemos nos ater a uma concepção reducionista da exegese musicológica e da interpretação artística.

Construtivista, porque, da mesma maneira que o processo composicional leva progressivamente à existência de alguma coisa que antes dele não existia, os atos, de interpretação e enunciação do juízo crítico engendram formas simbólicas que modificam as configurações da paisagem cultural, intelectual e estética. [...] explicitar a descrição dos processos em curso na enunciação de um juízo crítico é o que torna possível assumir os meios de avaliar seu valor de verdade.

Semiológica, em fim [sic], porque não se podem localizar as significações musicais em apenas um dos três níveis da tripartição: o universo do compositor, as obras que criou, a performance dos intérpretes e a atividade perceptiva. A postura historicista enfatiza o poiético; o enfoque estruturalista considera pertinentes apenas as estruturas imanentes; as teorias essencialistas da autenticidade privilegiam o polo estésico, e as concepções dualistas e dialógicas, mesmo reinstaurando a relação entre

o estésico e o poiético, colocam em dúvida a possibilidade de se conhecer verdadeiramente este último, mas privilegiam o papel do exegeta. Minha posição, baseada na circulação dos interpretantes entre os três níveis da tripartição semiológica – o poiético, o neutro e o estésico – visa, ao mesmo tempo, a não cair na armadilha dos diversos reducionismos e verificar, no meio deste turbilhamento simbólico, se não existe alguma postura estável em nome da qual seria legítimo dizer algo de verdadeiro quanto à fidelidade e à autenticidade (NATTIEZ, 2005, p.153).

2.2 Da performance

Ainda que a teoria da tripartição semiológica nos ofereça uma base segura para encetarmos discussões acerca dos processos envolvidos na construção de um juízo crítico e estético de interpretação musical, ela acaba inevitavelmente negligenciando alguns elementos importantes. Nattiez, em seus trabalhos, não apresenta uma distinção clara entre os conceitos de “interpretação musical” e de “performance musical”, como demonstram alguns de seus comentários: “A interpretação musical não é apenas *um gesto concreto que transforma um esquema gráfico em ondas acústicas*, é também um ato de interpretação exegetica” (Ibid., p.144; grifo meu). Na realidade, vimos que a atividade de interpretação está relacionada ao ato de *compreensão*, de atribuição de significado(s) a uma determinada obra. A performance, por outro lado, está relacionada à *realização* da concepção construída a partir da interpretação, em sua materialização sonora. Em seu artigo *Por uma visão de música como performance*, Almeida (2001) explana o conceito de performance a partir da definição proposta por Paul Zumthor:

Performance é o ato presente e imediato de comunicação e materialização de um enunciado poético, ato que requer, além do texto – e portanto de seu(s) autor(es) –, intérprete e ouvinte. Baseados nesta noção, podemos visualizar uma distinção fundamental entre performance musical e interpretação musical, entendendo a primeira como momento global de enunciação que abarca todos os agentes e elementos participantes, e a segunda alusiva exclusivamente às atividades do intérprete musical. Outras distinções entre performance e interpretação musical podem ser ressaltadas. Enquanto interpretação envolve todo o processo – estudo, reflexões, práticas e decisões do intérprete – que concorre para a construção de uma concepção interpretativa particular de determinada obra, performance é o momento instantâneo e efêmero de enunciação da obra, direcionado em algum grau pela concepção interpretativa mas repleto de imprevisíveis variáveis (ALMEIDA, 2011, p.64).

No capítulo *A Deconstruction of Musical Interpretation* de sua tese de Doutorado na Mälmo Academy of Music, Stefan Östersjö (2008) argumenta que performances não são

interpretações de uma obra, mas parte do processo de produção de uma obra musical⁸. Performances estão sempre sujeitas a eventos externos e ambientais - como, por exemplo, as qualidades ou defeitos de um instrumento, a acústica de uma determinada sala, a própria técnica do performer -, isto significa que podem em muitos momentos falhar em reproduzir aspectos importantes construídos através do processo interpretativo, assim como podem igualmente acrescentar elementos que não foram necessariamente pensados ou previstos anteriormente, dando margem para a criatividade artística. Segundo Östersjö, estes componentes performáticos co-construtivos podem também fazer parte do processo *interpretativo* de uma obra, guiando até certas decisões do intérprete, numa outra categoria de interpretação musical que ele denomina de *thinking-through-practice*, importante para unificar a teoria da semiologia musical com a prática musical propriamente dita.

2.2.1 *Thinking-through-practice*

Östersjö (2008) expõe em sua tese uma categoria de interpretação musical que se fundamenta na *ação* e na *percepção*, denominada de *thinking-through-practice* (reflexão-mediante-a-prática; tradução minha). Esta se desenvolve através da interação física entre o performer e seu instrumento, seja no momento de estudo de uma peça ou até mesmo durante uma performance frente a um público. Baseando-se nas reflexões do compositor de música eletroacústica Horacio Vaggione⁹, Östersjö argumenta que tanto o processo criativo de composição quanto o processo de construção interpretativa se desenvolvem primordialmente através da escuta e da execução:

[...] ‘Pensar através da escuta’ e ‘pensar através da execução’ são modos essenciais de interpretação na produção musical. O conhecimento pode ser construído e armazenado, não apenas por meio da linguagem, mas também em diferentes modos de ação e conhecimento incorporado¹⁰ (ÖSTERSJÖ, 2008, p.77).

Vimos anteriormente que parte do exercício interpretativo dá-se por meio da elaboração de um juízo crítico, que se desenvolve sobretudo através de um estudo

⁸ Östersjö faz um paralelo com a visão de Hans-Georg Gadamer acerca da obra musical, em que cada performance é um evento único, mas não separado da obra. A “obra” em si é que “acontece” no evento da performance.

⁹ Horacio Vaggione (1943-), compositor argentino, fornece informações importantes sobre como uma determinada tecnologia pode ser colocada em diálogo com a prática artística e com o desenvolvimento composicional. Vaggione argumenta que o compositor é sempre levado a abordar a sua composição primeiramente enquanto ouvinte.

¹⁰ [...] ‘thinking through hearing’ and ‘thinking through performing’ are essential modes of interpretation in musical production. Knowledge can be constructed and stored, not only by means of language, but also in different modes of action and bodily knowledge (ÖSTERSJÖ, 2008, p.77).

aprofundado dos níveis poiéticos e imanentes. Para Östersjö, este momento representa uma fase “analítica” da interpretação, baseada na linguagem verbal, enquanto que a prática interpretativa desenvolvida pelos meios da ação e da percepção é em grande medida baseada no conhecimento tácito¹¹. Esta “fase” da interpretação está ligada muito mais às habilidades físicas, perceptíveis e sensíveis do intérprete do que a uma habilidade puramente analítica e crítica. A tradição oral e os ensinamentos passados de professor para aluno exercem, neste caso, um papel fundamental. Östersjö continua:

[...] a reflexão-mediante-a-prática é um modo de interpretação que se distingue da interpretação crítica pela natureza de seus processos interpretativos e de sua relativa independência de validação verbal. [...] é um processo interpretativo que constitui uma parte importante do trabalho preparatório que conduz a uma performance¹² (Ibid., p.80).

Esta categoria de interpretação apresentada por Östersjö nos ajuda a compreender de modo mais aprofundado o que Nattiez expõe como recepção *estésica*, demonstrando que boa parte do processo interpretativo é também guiada pela *ação* ao instrumento e pela *percepção* do intérprete. Afinal, é também pela capacidade perceptiva que o intérprete constrói, individual e subjetivamente, um juízo estético de uma determinada obra. O termo “estético” contém a mesma raiz etimológica de “estésico” (*aisthêsis*), ou, como vimos na primeira parte deste capítulo, a faculdade de perceber através dos sentidos. Em muitos momentos, o julgamento estético pode inclusive subjugar o nosso julgamento crítico, como reconhece Nattiez:

[...] Creio que isto se deve ao fato de os juízos de fidelidade e do Belo corresponderem a duas dimensões distintas de fenômenos simbólicos – isto é, o poiético e o estésico – e que o juízo do Belo prevalece aos argumentos mais ou menos racionais e controlados de fidelidade e autenticidade. Estes últimos, na verdade, colocam em questão o nosso conhecimento do universo poiético, ao passo que a apreciação estética é um fenômeno perceptivo espontâneo. O juízo de fidelidade insere-se em uma relação histórica, ao passo que o juízo do Belo – quer esteja baseado, por exemplo, em nossas reações de sensibilidade ou no sentimento de coerência – emerge no imediatismo do instante [...] (NATTIEZ, 2005, p.172).

¹¹ O “conhecimento tácito”, também chamado de “conhecimento incorporado”, é uma forma de conhecimento que se desenvolve principalmente através da prática e da experiência de vida, um conhecimento por definição não-conceitual. Hultberg (2013, p.80), com bases nas ideias de Polanyi (1967), adota o conceito de *dimensão tácita do conhecimento* ou *conhecimento não-verbalizável* para o contexto musical, um âmbito no qual importantes conhecimentos artísticos podem muito bem serem expressos em *som*, mesmo não sendo possível serem expressos por palavras.

¹² [...] thinking-through-practice is a mode of interpretation that is distinct from critical interpretation by the nature of its interpretative processes and its relative independence of verbal validation. [...] [it] is an interpretative process that makes up an important part of the preparatory work leading up to a performance (ÖSTERSJÖ, 2008, p.80).

Em suma, a performance musical é composta de uma interação complexa entre interpretação e construção. Ela é o resultado tanto de uma atividade exegética de uma partitura e da exploração de seu universo de criação, quanto da sensibilidade, da subjetividade e do gosto do performer. A performance também se baseia em habilidades altamente desenvolvidas de execução de um instrumento, seja ele a própria voz humana ou algum tipo de corpo externo destinado à produção de som. Neste caso, o instrumento é também um agente distinto na projeção de ideias musicais e no processo criativo. Aprimorar a técnica não é apenas dominar a “resistência” do instrumento - no sentido de ser capaz de comunicar com clareza as ideias desenvolvidas através do processo interpretativo -, é também fazer com que esta dinâmica interativa e criativa possa florescer.

Na seção *Musical Discourse* de sua tese, Östersjö argumenta que tanto a partitura quanto a performance desempenham uma função reguladora no quadro da prática musical. Para o autor, as múltiplas performances (sejam gravações em CDs ou performances ao vivo) podem igualmente ser entendidas como “textos”, e, neste sentido, a prática de performers em um determinado contexto, ou “subcultura”, contribui para o próprio discurso musical em suas especificidades:

Eu vejo o discurso musical como a soma dos discursos verbais e não verbais de uma maneira que envolve também o que muitas vezes é referido como “contexto”. Portanto, para entendermos o discurso musical é preciso compreender o contexto histórico dentro do qual uma certa prática discursiva é articulada. A relação intertextual entre “textos” reguladores nos faz compreender a conexão entre a prática discursiva e o contexto¹³ (ÖSTERSJÖ, 2008, p.64).

No caso da música contemporânea de concerto, a presença de diferentes ambientes estilísticos desenvolvidos por compositores e performers possibilitou a abertura de um amplo campo de articulação e diálogo. Na seção 3.1, examino a maneira como se desenvolve a interação e a colaboração entre compositores e performers neste contexto da prática musical.

A seguir, apresento uma perspectiva histórica acerca dos motivos que levaram à separação gradativa entre as atividades de composição e de interpretação, para em seguida examinar os processos de reaproximação de compositores e performers a partir da segunda metade do século XX.

¹³ I regard musical discourse as the sum of the verbal and non-verbal discourses in a manner that also involves what often is referred to as ‘context’. Hence, by musical discourse I also intend the historical context within which a certain discursive practice is articulated. The intertextual relation between regulative ‘texts’ is for an understanding of the connection between the discursive practice and the context (ÖSTERSJÖ, 2008, p.64).

3 COMPOSITORES E INTÉRPRETES

Se examinarmos o desenvolvimento da escrita musical ao longo da história ocidental, veremos um processo gradual em direção a níveis cada vez mais fixos e precisos de notação. Desde o desenvolvimento do sistema de pauta proposto por Guido d'Arezzo (992-1050) até os dias atuais, é possível constatar a contínua adição de elementos e novas informações. No século XVII, por exemplo, surge a utilização das barras de compasso, indicações de andamento e de dinâmica. Indicações de *crescendos* e *diminuendos* começaram a aparecer durante o século seguinte, assim como sinais de expressividade. A invenção do metrônomo em 1812 permitiu aos compositores assegurarem indicações mais precisas de andamento. A notação não só foi evoluindo atendendo as demandas oriundas da prática musical como também favoreceu e direcionou desenvolvimentos específicos no interior desta mesma prática.

Com base no livro *On Sonic Art* (1985) de Trevor Wishart, Östersjö (2008, p.40-41) argumenta que o paulatino desenvolvimento da notação foi um importante agente na divisão entre categorias primárias e secundárias de organização musical, o que por sua vez resultou em uma nova compreensão da prática musical e, por volta do início do século XIX, acabou acentuando a separação entre as atividades de composição e de interpretação:

Por volta de 1800, o termo interpretação passa a ser usado na linguagem comum, referindo-se a apresentações de obras. Antes disso, o que um músico produzia eram performances, mas daí em diante, o performer passa a ser considerado um intérprete de um cânone crescente de obras musicais. Essa é a etapa final da divisão entre os dois agentes [compositores e performers]¹⁴ (ÖSTERSJÖ, 2008, p.42).

Antes disso, as atividades de composição e execução eram comumente ensinadas de maneira conjunta, fazendo com que a distinção social entre compositores e performers seguisse ainda muito vaga. Além disso, antes do século XIX, não existia uma tradição em se executar obras de compositores do passado. Isso começa a mudar principalmente no período pós-beethoveniano, quando importantes personagens históricos como Franz Liszt começam a desenvolver a prática de recitais solo, que incluíam muitas vezes peças de compositores já não vivos, abrindo o caminho para o estabelecimento da figura do *intérprete*, especializado na execução e na transmissão destas obras. É por volta desta época que começa a surgir uma

¹⁴ Around 1800 the term interpretation comes of use in ordinary parlance as referring to performances of works. Before this time, what a musician produced were performances, but onwards, the performer was regarded as an interpreter of a growing canon of musical works. That is the final step in the split between the two agents (ÖSTERSJÖ, 2008, p.42).

divisão mais clara entre os ofícios de composição e de performance, tal qual a conhecemos hoje. É também neste momento que encontramos a noção de *werktreue* (GOEHR, 1992) ou de fidelidade à obra, a qual faria emergir, entre os musicólogos e teóricos, as concepções positivistas e estruturalistas da música.

Com a crescente divisão de trabalho, uma atitude mais suspicaz e desconfiada sobrevém entre compositores e performers no início do século XX. Arnold Schönberg, Igor Stravinsky e Maurice Ravel são exemplos amplamente citados de compositores que duvidaram da equidade do performer e de sua adequação para lidar com suas partituras. O termo “virtuoso” era muitas vezes empregado de forma pejorativa, referindo-se àqueles que se colocavam “acima” do texto, deturpando o verdadeiro significado da obra. Na melhor das hipóteses, o performer poderia ser visto como um mal necessário, como demonstra a colocação de Schönberg: “O *performer*, a despeito de sua intolerável arrogância, é totalmente desnecessário, exceto pelo fato de que as suas interpretações tornam a música compreensível para uma plateia cuja infelicidade é não conseguir ler esta música impressa” (SCHÖNBERG apud COOK, 2006, p.5).

Outra mudança na criação musical seguiu-se a partir da segunda metade do século XX. Em meio à produção industrial de instrumentos musicais eletrônicos e com o progressivo desenvolvimento da tecnologia musical baseada em computadores, foi levantada a hipótese de o performer ser eventualmente suprimido pelo avanço técnico. Com sintetizadores realizando o trabalho de performers humanos, seria finalmente possível libertar os compositores do problemático agente intermediário. Um dos primeiros exemplos desta natureza pode ser encontrado na citação do crítico musical Howard Taubman em uma coluna do *New York Times* do dia 1 de fevereiro de 1955, após o anúncio feito pela *Radio Corporation of America* da construção de uma máquina chamada *R.C.A Electronic Music Synthesizer*: “Fica evidente, mesmo após uma breve visita à máquina, que músicos performáticos podem ser dispensados em uma série de projetos. Se aparecer um compositor que entende a técnica da máquina, ele pode fazer com que ela produza todos os sons de que ele precisa para uma sinfonia... Esse evento não está em um futuro próximo. As etapas necessárias para produzir tal obra demorariam muito. Mas, uma vez a técnica aprendida, atalhos podem ser efetuados. Restaria apenas o sindicato dos performers no meio do caminho”¹⁵.

¹⁵ It is clear, even from a brief visit with the machine, that performing musicians can be dispensed with on a number of projects. If a composer came along who understood the machine's technique, he could cause it to produce all the sounds he would need for a symphony... Such an event is not in the near future. The steps needed to produce such a work would take too long. But once the technique is learned, shortcuts may be effected. Only

Apesar do debate centrado na possibilidade de erradicar o performer da produção musical continuar vivo ainda hoje, o surgimento da música nova e os avanços de instrumentos eletrônicos fez emergir, paradoxalmente, uma reaproximação entre compositores e performers. Ray (2010) argumenta que esta reaproximação aconteceu à medida que compositores constataram que uma parte importante das possibilidades de criação estava sendo negligenciada: o da variabilidade e “instabilidade” de uma performance musical, em oposição ao total controle e precisão de obras executadas com suporte eletrônico ou digital. Além disso, o tradicional sistema de notação musical mostrava-se limitado diante das novas possibilidades de sons e timbres (antes inimagináveis!), e já não atendia mais às demandas de muitos compositores, que tiveram de criar e desenvolver novas formas de escrita musical, o que por sua vez resultou no aparecimento de uma multiplicidade de estilos não tradicionais de notação. Este foi outro fator que igualmente contribuiu para a aproximação e subsequente interação entre compositores e performers, já a partir da década de 1960.

A discussão sobre a interação e a colaboração entre compositor e performer, neste tipo de relação dialógica, é o principal tema desta dissertação. Deste modo, examino a seguir os elementos centrais que transcorrem em uma colaboração compositor-performer, expondo seu frutífero potencial na criação e na produção de conteúdo musical. Para fins práticos - e em decorrência de tudo o que foi exposto na seção 2.2 -, o termo *performer* será utilizado em referência ao músico responsável tanto pela atividade de *interpretação* quanto da *performance* de uma obra.

3.1 A colaboração compositor-performer

Ainda que o trabalho colaborativo entre compositores e performers tenha, de fato, sucedido de maneira mais recorrente nos últimos 60 anos, este não é um fenômeno novo. Alguns exemplos ilustram que esta prática existia ainda no século XIX. A conhecida colaboração entre o compositor Johannes Brahms e o violinista Joseph Joachim na composição do Concerto para Violino Op.77 é um deles. Brahms foi ajudado por Joachim especialmente no tocante à escrita e técnica violinística, e ficou responsável por escrever a *cadenza* do primeiro movimento do concerto (Fig.4). A colaboração entre Felix Mendelssohn e Ferdinand David na composição do Concerto para Violino Op.64 é outro exemplo desta natureza.

the performer's unions would then stand in the way [Citado no artigo *The Composer's Machine* (1961) de William H. Tallmadge, no *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*].

CADENZA
for Brahms' Violin Concerto

VIOLIN

JOSEPH JOACHIM
(1831-1907)

Figura 4 – *Cadenza* escrita por Joseph Joachim para o Concerto para Violino em Ré maior, Op.77 de Johannes Brahms.

Nestes dois casos, o fato dos compositores não terem tanta familiaridade e conhecimento acerca da execução e da escrita para violino (tanto Brahms quanto Mendelssohn eram excelentes pianistas) fez com que recorressem à ajuda de violinistas. Esta é uma forma comum de colaboração: o performer, que geralmente dispõe de mais convívio e domínio do instrumento, auxilia o compositor na escrita idiomática própria de seu instrumento. Com o surgimento de técnicas estendidas para os instrumentos, já a partir da segunda metade do século XX, este tipo de empreendimento conjunto entre compositores e performers veio a se tornar uma prática mais comum, possibilitando algumas parcerias como: Cage e Tudor, Berio e Cathy Berberian, Babbitt e Bethany Beardslee, dentre outras (FOSS, 1963, p.46).

Embora a prática colaborativa entre compositores e performers tenha se mostrado mais recorrente a partir dos anos 1960, a documentação e os estudos dedicados a este fenômeno eram ainda bastante raros. Segundo Domenici (2013, p.2-3), até a primeira década do século XXI, o assunto não tinha sido sistematicamente estudado, permanecendo praticamente inexplorado, tanto no Brasil quanto no exterior, salvo alguns artigos sobre colaborações pontuais como Borém (1998), Fitch e Heyde (2007) e Frisk e Östersjö (2006). *Lucípherez de Eduardo Bértola: a colaboração compositor performer e a escrita idiomática para*

contrabaixo de Fausto Borém (1998), é o primeiro artigo sobre colaboração compositor-performer a ser publicado no Brasil. O autor trata da escrita idiomática para o contrabaixo na música do compositor argentino-brasileiro Eduardo Bértola (1939-1996), tendo como referencial a colaboração compositor-performer na obra *Lucípherez* (1994). A colaboração permitiu a mudança por três vezes do manuscrito da obra, e o artigo relata como a colaboração permitiu realizar tais mudanças, trazendo uma comparação dessas três versões da peça. As modificações se deram principalmente no âmbito da escrita idiomática para o contrabaixo, em quesitos como: dedilhado, timbre, problemas técnicos relativos ao instrumento, articulação, cordas duplas. Assim, a colaboração permitiu reavaliar alguns aspectos da escrita para o instrumento, mantendo as premissas e ideias do compositor. Borém relata:

[...] numa colaboração ideal entre compositor e instrumentista, a busca de alternativas pode resguardar o estilo composicional característico anterior, ao mesmo tempo em que abre novas possibilidades de ampliá-lo. Um conhecimento melhor das técnicas de performance do contrabaixo nos seus diversos registros permitiu uma nova moldagem de vocabulários pré-existentes na música de Bértola (BORÉM, 1998, p. 71).

No artigo *Recercar – The Collaborative Process as Invention* (FITCH; HEYDE, 2007), os autores também exploram as contribuições que o performer Neil Heyde tem a oferecer na reformulação da escrita para o instrumento, neste caso para a peça para violoncelista falante *Per Serafino Calbarisi II: Le Songe de Panurge*, do compositor Fabrice Fitch. Os autores comentam sobre o papel do performer numa colaboração:

Pode haver uma centena de livros escritos sobre o cello, mas tudo é questão de contexto. Ninguém será capaz de listar todas as maneiras possíveis – ou impossíveis – de combinar coisas. O performer vem para separar o inovador do impossível. Esse é o momento em que o papel do performer é crucial, o momento de tentar novos caminhos de abordar o instrumento¹⁶ (FITCH; HEYDE, 2007, p. 71).

Em *O Intérprete em Colaboração com o Compositor: Uma Pesquisa Autoetnográfica* (DOMENICI, 2010), temos outro exemplo de como uma colaboração entre compositor e performer auxiliou na reformulação do texto musical para melhor se adequar aos aspectos idiomáticos, técnicos e de sonoridade do instrumento. A autora, em colaboração com o

¹⁶ There may be a hundred books about writing for the cello, but everything is a question of context. Nobody will ever be able to list all the possible – or impossible – ways of combining things. The performer steps in to sort out the innovative from the impossible. This is the moment when the role of the performer is crucial, the moment of trying out new ways of approaching the instrument (FITCH; HEYDE, 2007, p.71).

compositor Felipe Ribeiro, conta como esta colaboração levou o compositor a reconsiderar alguns aspectos de sua obra para piano solo *...meu sonho conduz minha inatenção...*, que teve três versões subsequentes ao manuscrito:

Ao longo de nossa colaboração, meu papel foi compartilhar com Felipe Ribeiro minha experiência e conhecimento de um instrumento que não é o seu instrumento principal, apontando possibilidades de realização sonora pertinentes à sua intenção composicional (DOMENICI, 2013, p. 1143).

Estes são três exemplos de colaboração nos quais houve reformulações na partitura manuscrita, sendo o performer o principal agente de revisão do texto, adequando-o às possibilidades de realização no instrumento, sem afetar as ideias e premissas pretendidas pelo compositor. Outra possibilidade de colaboração acontece quando compositor e performer estão motivados a discutir aspectos interpretativos de uma obra já escrita, no intuito de construir uma interpretação/performance que seja resultado do diálogo entre ambos. A exemplo disto, cabe mencionar a dissertação de Pamela Ramos, que trabalhou com o compositor Flávio Oliveira em 2013 na elaboração de uma interpretação para a peça *Round about Debussy*. A autora traz uma comparação das duas versões da obra (a primeira de 1989 e a segunda de 1995), uma análise da segunda versão a partir das considerações e orientações de Flávio Oliveira e uma transcrição dos encontros e de entrevistas com o compositor. A autora conclui:

A colaboração contribuiu para expandir meus horizontes enquanto intérprete. Sendo esta a minha primeira experiência com o trabalho colaborativo, percebi que o diálogo com o compositor permitiu aprofundar a minha relação com a obra, fornecendo elementos para uma análise da obra e para a compreensão dos elementos estilísticos que escapam à notação, mas que são igualmente relevantes para a interpretação (RAMOS, 2013, p. 76).

Ramos enfatiza que alguns elementos estilísticos acabam escapando à notação textual - o que dialoga com o pensamento de Nattiez e com os fundamentos da semiologia musical -, sendo um motivo importante para a aproximação e diálogo entre compositor e performer. Isto é igualmente relatado pela compositora Marisa Rezende na dissertação de Dario Rodrigues Silva *A Obra Pianística de Marisa Rezende: Processo de Construção da Performance através da Interação entre Intérprete e Compositora* (2015):

Penso que a troca de impressões entre compositor e intérprete, acerca da interação de uma obra desse próprio compositor, poderia ser valiosa por diversas razões. Em

primeiro lugar, a notação musical ainda deixa várias lacunas sobre decisões que o intérprete precisa tomar. Segundo, em se tratando de obras contemporâneas, há ainda que se buscar uma tradição de interpretação de obras novas, que só será firmada com o tempo. Como dirigi por mais de 20 anos um grupo de câmara especializado em música contemporânea, - Grupo Música Nova - cujo repertório era prioritariamente de estreias, pude perceber o quanto o diálogo com o compositor poderia ser útil ao intérprete (REZENDE apud SILVA, 2015, p.13).

Para Östersjö (2008, p.41), a soma dos acordos realizados entre compositores e performers ao discutir parâmetros não notados - como timbre, gesto ou articulação -, constituem uma parte importante da prática de performance. Para mais, a interação com o compositor permite ao performer ter um acesso privilegiado ao universo poético da obra, sendo uma possibilidade de adentrar especificidades que seriam dificilmente alcançadas apenas pelo uso de textos e biografias. A colaboração apresenta-se igualmente como um momento propício para discutir aspectos pessoais e subjetivos de construção de um juízo estético:

Na produção de conteúdo musical, tanto o compositor quanto o performer criam uma subcultura comum que se torna a base fundamental sobre a qual uma peça musical pode ser criada. [...]. Um senso de tradição é necessário, tanto para compositores quanto para performers. Mas, mais ainda, esta deve ser uma tradição compartilhada¹⁷ (ÖSTERSJÖ, 2008, p.48).

Neste sentido, Östersjö considera a divisão entre as atividades de composição e de interpretação/performance como uma especialização necessária no desenvolvimento de uma tradição da prática musical que tem se mostrado cada vez mais criativa e fecunda, convidando a uma discussão extensa acerca do que compositores e performers tem a oferecer no processo criativo.

A partir da exposição do escopo e com base nos referenciais apresentados, discutirei a prática colaborativa empreendida com o compositor Flávio Oliveira, objetivando investigar o processo de construção de um julgamento crítico e estético de interpretação para sua obra *Tríptico* para piano (1973).

¹⁷ In the production of musical content both composer and performer create a common subculture that becomes the fundamental grounds on which a piece of music can be created. [...] A sense of tradition is necessary, for composers as well as performers. But even more, this has to be a shared tradition (ÖSTERSJÖ, 2008, p.48).

PARTE II – METODOLOGIA DE PESQUISA

4 METODOLOGIA

O presente capítulo apresenta os procedimentos metodológicos usados para esta pesquisa. Em um primeiro momento, exponho uma contextualização e uma descrição do modelo de investigação adotado nesta dissertação, a *Pesquisa Artística*, que estabelece um vínculo entre o processo de produção da arte e o de produção de conhecimento acadêmico, e cuja principal particularidade é o emprego da prática artística como uma das ferramentas metodológicas de investigação. Em seguida, abordo o delineamento de pesquisa adotado para a coleta e análise de dados da colaboração com o compositor Flávio Oliveira, objetivando investigar o processo de construção de um juízo crítico e estético de interpretação da sua obra “*Tríptico para piano*”, com base nos princípios e fundamentos teóricos apresentados na primeira parte deste trabalho.

4.1 Pesquisa Artística

As mudanças nas leis de ensino superior ocorridas na Europa durante década de 1990 (que culminaram na reorganização do Espaço Europeu de Ensino Superior) intensificaram o debate sobre o ensino das artes nas universidades e, principalmente, engendraram uma reflexão por parte da comunidade acadêmica acerca do que se entende por pesquisa no âmbito artístico. A presença (quase inusitada!) da figura do artista-pesquisador na academia, e a disponibilidade deste na realização de atividades de investigação, suscitou uma discussão sobre a possibilidade de conciliar a produção da arte com a produção do conhecimento acadêmico. Assim, ao avaliar o status e a natureza da pesquisa nas artes criativas e performáticas, alguns autores reforçaram a pertinência de pesquisas baseadas na prática como ferramenta metodológica de investigação. A nova modalidade foi denominada de *Pesquisa Artística*.

Embora no Canadá a *recherche-création* já contasse com programas universitários, financiamento e uma produ o robusta (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014), na Europa, as primeiras iniciativas surgem em publica es como *Research in Art and Design* (1993) de Christopher Frayling e com as reformas nos programas universitários adotadas do Reino Unido e na Escandin via¹⁸ (BORGDORFF, 2007). Uma segunda etapa transcorreu com a implementa o do chamado Protocolo de Bolonha, assinado em junho de 1999 por ministros

¹⁸ No Reino Unido, as reformas envolveram a atribui o dos institutos politécnicos (escolas profissionais superiores) como oficialmente iguais às universidades, permitindo assim que as escolas de arte garantissem financiamento público direto e indireto   pesquisa. Na Escandinávia, alguns programas de pesquisa em escolas de arte profissionais têm começaram a receber financiamento (BORGDORFF, 2007, p.4).

da educação de 29 países europeus. Promovendo uma série de reformas no ensino superior - notadamente, com a criação de uma estrutura única composto em três “ciclos” (licenciatura, mestrado e doutorado) -, o Protocolo de Bolonha foi estabelecido como o uma cooperação intergovernamental entre os países europeus, visando atrair e facilitar a mobilidade de estudantes para uma ampla variedade de cursos que beneficiam de simples procedimentos de reconhecimento de cursos e títulos. Frente a essas reformas, a educação artística nos conservatórios e nas instituições de ensino superior experimentou uma pressão crescente para adequar-se e atender aos requisitos de produção acadêmica. Segundo Crispin (2015), uma consequência positiva dessas mudanças foi a abertura de possibilidades de modos de pensar que, no passado, não se encontravam em um contexto propício para seu desenvolvimento na esfera acadêmica:

Dentro desse contexto, é necessário também considerar a evolução do campo que se tornou conhecido, na Europa Continental pelo menos, como “Pesquisa Artística”. [...] os fatores que influenciam essa evolução refletem uma complexa mistura de impulsos internos, muitos dos quais relacionados às necessidades da nova categoria de pesquisadores-práticos, e externos, dominados por uma infinidade de desafios: as amplas reformas no ensino superior europeu, mudanças nas legislações nacionais e um mercado internacional cada vez mais competitivo para estudantes tanto com o talento musical quanto os meios financeiros para acessar a provisão¹⁹ (CRISPIN, 2015, p.56).

Para os artistas-pesquisadores, a necessidade de estipular tipos de pesquisa em arte se mostrava cada vez mais imperativa, e foi no âmbito das artes visuais e desenho que ocorreram as primeiras iniciativas (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014). Com base nas propostas de Frayling (1993), Henk Borgdorff (2007) distingue três tipos de pesquisa: (a) pesquisa sobre as artes, (b) pesquisa para as artes e (c) pesquisa através da arte²⁰.

(a) *Pesquisa sobre as artes* é a pesquisa que acolhe a prática artística no sentido mais amplo da palavra como objeto de investigação. Neste tipo de pesquisa, a figura do pesquisador é extrínseca ao investigado e externa ao objeto de estudo, e seu papel consiste em atuar como observador frente aos dados fornecidos. Na música, refere-se aos trabalhos habituais nos âmbitos da musicologia, etnomusicologia, pedagogia, psicologia e cognição musical:

¹⁹ Within this context, it is necessary also to consider the evolution of the field that has become known, in Continental Europe at least, as ‘Artistic Research’. [...] the factors influencing this evolution reflect a complex mixture of internal impulses, many of which are related to the needs of the new breed of scholar-practitioners, and external ones dominated by a plethora of challenges: the wider European higher education reforms, national legislative changes and an increasingly competitive international market for students with both musical talent and the financial means to access provision (CRISPIN, 2015, p.56).

²⁰ *Research on the arts; Research for the arts; Research in the arts* (BORGdorff, 2007).

[...] as características comuns a estas abordagens são “reflexão” e “interpretação” – seja a pesquisa mais histórica e hermenêutica, filosófica e estética, crítica e analítica, reconstrutiva ou desconstrutiva, descritiva ou explicativa²¹ (BORGDORFF, 2007, p.6).

(b) *Pesquisa para as artes* produz conhecimento e ferramentas para o desenvolvimento da atividade artística. Nessa modalidade, a arte não é tanto o objeto de investigação, mas seu objetivo. Ela pode ser entendida como pesquisa aplicada, fornecendo *insights* e instrumentos que podem ser utilizados em atividades concretas. Na música, por exemplo, serve para o desenvolvimento de recursos teóricos e tecnológicos para a criação, interpretação, apreciação e estudo musical. Também produz ferramentas conceituais (sistemas de composição ou de análise musical, prática interpretativa histórica, edição de partitura, estratégias de estudo, conceitos pedagógicos para a didática, etc.), técnicas (aperfeiçoamento de técnicas instrumentais tradicionais e estendidas, consciência corporal, etc.) e instrumentais (aprimoramento de instrumentos musicais, softwares, materiais de ensinos, livros didáticos, recursos multimídia, etc.) (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014).

(c) *Pesquisa através da arte* ou Pesquisa Artística propriamente dita, consiste, segundo Borgdorff, na investigação “que não assume a separação entre o sujeito e o objeto, e não observa a distância entre o pesquisador e a prática da arte”²². A pesquisa aborda perguntas que não podem ser respondidas em um contexto carente de elevado nível artístico, ou sem a participação de profissionais artísticos:

São perguntas e indagações sobre problemas que dizem respeito à criação artística, que atentam à comunidade de criadores e que exigem de suas experiências e conhecimentos particulares para que sejam expostos e solucionados²³ (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p.41).

Na Pesquisa Artística, as particularidades e atributos singulares do artista-pesquisador - principalmente na medida em que são articulados na sua prática artística - não devem ser excluídos do processo de pesquisa, mas, ao contrário, constituem elementos vitais para testar e avaliar as evidências geradas por esse processo.

²¹ [...] the common characteristics of these approaches are ‘reflection’ and ‘interpretation’ – whether the research is more historical and hermeneutic, philosophical and aesthetic, critical and analytic, reconstructive or deconstructive, descriptive or explanatory (BORGDORFF, 2007, p.6).

²² It concerns research that does not assume the separation of subject and object, and does not observe a distance between the researcher and the practice of art (BORGDORFF, 2007, p.7).

²³ Son indagaciones sobre problemas que atañen a la creación artística, que preocupan a la comunidad de creadores y que requieren de su particular experiencia y conocimiento para ser planteados y resueltos (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p.41).

A pesquisa através da arte se preocupa com questões intrínsecas à natureza da atividade artística, e enxerga na prática uma ferramenta de exploração do conhecimento. Ela constitui um amplo universo de trabalho no qual canalizam-se preocupações, práticas e modos de pensar tanto do contexto artístico, quanto do científico-acadêmico. Para alguns, a Pesquisa Artística também oferece a possibilidade de transformar-se profissional e esteticamente, aprofundar-se em novos campos de diálogo e intercâmbio intelectual e renovar o papel e a importância da arte em nossa sociedade.

As práticas artísticas são ao mesmo tempo práticas estéticas, o que significa que questões como gosto, beleza, sublime e outras categorias do juízo estético podem fazer parte do objeto de estudo. Além disso, práticas artísticas são práticas hermenêuticas, porque sempre se prestam a interpretações múltiplas ou ambíguas e até as convidam. Práticas artísticas são práticas performativas, no sentido de que obras de arte e processos criativos nos fazem algo, nos move, alteram nossa compreensão e visão de mundo, inclusive no sentido moral. As práticas artísticas são miméticas e expressivas quando representam, refletem, articulam ou comunicam situações ou eventos à sua maneira, em seu próprio meio. Em virtude de sua própria natureza, as práticas artísticas são emotivas, porque falam para nossa vida psicológica e emocional. Portanto, sempre que lidarmos com práticas artísticas, todas essas perspectivas poderão ser consideradas. Nem toda investigação artística irá lidar com todos esses pontos de vista ao mesmo tempo, mas teoricamente qualquer um deles poderia figurar na pesquisa²⁴ (BORGDORFF, 2007, p.12).

Mas, para além do discurso afirmador e reivindicativo dos direitos que a arte tem de ser considerada uma área de conhecimento legítima dentro da universidade, como se entende esse modelo peculiar de investigar? E mais particularmente, o que distingue a Pesquisa Artística de outros tipos de pesquisa em termos da natureza de seu objeto de estudo, em termos de conhecimento que dispõe e em termos de métodos de trabalho apropriados a esta?

Primeiramente é preciso distinguir entre a prática *per se*, como fenômeno de criação, e a prática enquanto ferramenta de investigação. Alguns autores argumentam que a atividade artística por si seria geradora de conhecimento e deveria, portanto, ser reconhecida como um modo de investigação. Dentro do contexto da prática instrumental e da performance musical,

²⁴ Artistic practices are at once aesthetic practices, which means that matters such as taste, beauty, the sublime and other aesthetic categories may be at issue and could form part of the subject matter for study. In addition, artistic practices are hermeneutic practices, because they always lend themselves to multiple or ambiguous interpretations and even invite them. Artistic practices are performative practices, in the sense that artworks and creative processes do something to us, set us in motion, alter our understanding and view of the world, also in a moral sense. Artistic practices are mimetic and expressive when they represent, reflect, articulate or communicate situations or events in their own way, in their own medium. By virtue of their very nature, artistic practices are also emotive, because they speak to our psychological, emotional life. So whenever we have to do with artistic practices, all these perspectives could be at work. Not every artistic investigation will deal with all these points of view at once, but theoretically any of them could figure in the research (BORGDORFF, 2007, p.12).

essa posição é sustentada, ainda que com ressalvas, por Davidson (2004), que acredita que o processo de preparação e criação de uma peça musical assemelha-se ao processo de pesquisa no que se refere ao controle de variáveis e apuração de hipóteses:

De fato, se a pesquisa tem a ver com experimentação, estudo, curiosidade e investigação, muitas situações práticas de produção musical envolvem, em algum nível, um processo de pesquisa. [...] Na preparação de uma peça, muitos artistas investigam o que soa melhor e por quê. [...] ²⁵ (DAVIDSON, 2004, p.134).

Haseman (2006) vai além, e declara que a prática artística deveria ser considerada como um novo paradigma de pesquisa, uma alternativa às tradicionais metodologias quantitativas e qualitativas:

Nesta dinâmica de pesquisa em evolução, estamos testemunhando um amadurecimento da arquitetura conceitual da pesquisa performativa e maior clareza com relação aos processos de pesquisa da pesquisa-guiada-pela-prática (*practice-led research*). No entanto, trabalhos documentados serão o pivô sobre o qual nosso entendimento deste paradigma de pesquisa em evolução ocorrerá, e nesse momento, especialmente em um ambiente preocupado com inovação e comercialização, a pesquisa performativa será reconhecida e valorizada como um dos três principais paradigmas de pesquisa²⁶ (HASEMAN, 2006, p.9).

Os autores tentam nos convencer de que as práticas artísticas habituais constituem em si mesmas pesquisa, uma argumentação que López-Cano e Opazo chamam de *homologação*: a prática e a pesquisa são equivalentes, portanto ambas as atividades devem ser homologadas para todos os fins (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p.47). Ainda que seja possível assemelhar, de fato, alguns níveis da prática instrumental com alguns parâmetros de pesquisa, a homologação, porém, não prevê nenhuma transformação ou mudança nas práticas habituais do músico prático.

Assim, no contexto da Pesquisa Artística, e é aqui que reside sua principal característica, a prática não é um fim, mas sim um meio. Sua premissa básica é a de que

²⁵ Indeed, if research is to do with experimentation, study, curiosity and enquiry, many practical music-making situations do at some level involve a research process. [...] For a preparation of a piece, many performers investigate what sounds best and why (DAVIDSON, 2004, p.134).

²⁶ In this evolving research dynamic we are witnessing a maturing of the conceptual architecture of performative research and sharper clarity about the actual research practices of practice-led research. However, documented applications will be the hinge upon which our understandings of this evolving research paradigm will turn and in that turning, especially in a environment preoccupied with innovation and commercialisation, Performative Research will become recognised and valued as one of the three major research paradigms (HASEMAN, 2006, p.9).

existe, para o artista, um modo característico e especial de funcionar que vai além da investigação natural e intuitiva da mente artística ao abranger métodos mais sistemáticos de organizar os resultados de pesquisa. É uma atividade específica de investigação, cujo objetivo não se esgota no conhecimento gerado pela obra em si, mas contorna a reflexão crítica sobre os diversos elementos da prática artística, como o processo criativo, os hábitos e as condutas de estudo, as influências teóricas e práticas: “[...] trata-se de um estudo aprofundado, sistemático em sua elaboração, desenvolvimento, metodologia, obtenção e comunicação de resultados, elaborado conscientemente e sob uma perspectiva crítica”²⁷ (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p.39).

Se tivéssemos que apontar alguns dos aspectos que distingue a *pesquisa através da arte* da *pesquisa sobre as artes* e *para as artes*, poderíamos dizer que a primeira se distingue das demais, dentre outras coisas, pelos tipos de *problemas* que são elaborados, o papel da atividade artística no processo, as competências e aptidões específicas necessárias para desenvolvê-las e as fontes de informações utilizadas. Na *pesquisa através da arte*, a investigação é realizada e desenvolvida por um artista prático, e o problema de pesquisa deve incentivar a atividade artística:

As questões de pesquisa dizem respeito aos problemas da prática artística de compositores e intérpretes. Eles tentam responder a preocupações estreitamente relacionadas à criação e que podem ir desde considerações sobre a técnica instrumental, até às intenções criativas do compositor ou instrumentista, englobando também aspectos como os comportamentos em uma performance musical, relações com o público ou considerações estéticas. Uma parte substancial das perguntas só pode ser respondida através da própria prática artística, razão pela qual também é chamada de *pesquisa através da arte*²⁸ (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p.44).

López-Cano e Opazo (2014, p.73) sintetizam com propriedade as características dos problemas de pesquisa que podem ser desenvolvidos através da Pesquisa Artística:

- Reflete os interesses e preocupações do pesquisador, está vinculado à suas competências e é relevante para o entorno artístico;

²⁷ [...] se trata de un estudio en profundidad, sistemático en su preparación, desarrollo, metodología, obtención y comunicación de resultados, elaborado conscientemente y desde una perspectiva crítica (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p.39).

²⁸ Las preguntas de investigación van dirigidas a problemas de la práctica artística de compositores e intérpretes. Intentan responder a inquietudes vinculadas estrechamente a la creación y que pueden ir desde consideraciones sobre la técnica instrumental, hasta las intenciones creativas del compositor o instrumentista, abarcando también aspectos como los modos de performance musical, las relaciones con el público o consideraciones estéticas. Una parte sustancial de las preguntas sólo pueden ser respondidas por medio de la práctica artística en sí misma, por lo que también se le suele llamar *investigación basada en el arte* (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p.44).

- Sua resolução é viável em um contexto no qual se realiza a investigação, sendo passível de ser respondido recorrendo aos recursos disponíveis e nos prazos estabelecidos;
- Está diretamente vinculado à prática, de tal modo que o problema exposto convida à ação artística;
- Permite trabalhar imediatamente;
- Origina perguntas subordinadas ou coordenadas;
- Sugere as tarefas de pesquisa específicas necessárias para sua resolução;
- Permite estabelecer critérios de avaliação.

4.1.1 Prática informativa, reflexiva, experimental e veicular

O papel da prática dentro da Pesquisa Artística é múltiplo, podendo adquirir diversas funções e formatos dependendo do que se quer investigar. Segundo López-Cano e Opazo (2014, p.126-127), a prática pode ser (a) informativa, (b) reflexiva, (c) experimental ou (d) veicular:

(a) *Prática informativa* é aquela que fornece dados e informações sobre a atividade artística em si: O que se faz? Como se faz? Com qual finalidade? Etc. No contexto da Pesquisa Artística, esse tipo de informação adquire o mesmo status das informações obtidas através de fontes bibliográficas, entrevistas, observação, etc.

(b) *Prática reflexiva* se transforma em um espaço para pensar, gerar ideias e *insights*, encontrar similaridades e contradições ou ainda, para produzir conceitos e soluções. Permite ao pesquisador refletir sobre qualquer assunto que o preocupa, possibilitando a introspecção e a exploração mental.

(c) *Prática experimental* permite testar, comprovar e avaliar diferentes soluções ou ideias, convertendo-se em um laboratório de exploração artística e/ou intelectual ao observar um fenômeno local dentro da atividade prática.

(d) *Prática veicular* é aquela que se transforma em recurso de comunicação dos resultados de pesquisa.

A Pesquisa Artística não é idêntica à criação artística, e um de seus principais desafios é converter esta mesma prática habitual em estratégias metodológicas de pesquisa formalizadas. As estratégias de investigação utilizadas para responder aos problemas de pesquisa são basicamente as mesmas técnicas metodológicas adotadas nas pesquisas

acadêmicas tradicionais, e podem ser incluídas em três grandes grupos: pesquisa documental, métodos quantitativos e métodos qualitativos. A pesquisa documental refere-se a toda investigação, análise e interpretação de materiais como livros, revistas e partituras, registros de áudio como vinis ou CDs, ou multimídia e audiovisual como vídeos e DVDs, páginas web, etc. Os métodos quantitativos obtêm medidas, estatísticas e outros tipos de dados quantificáveis por meio de sondagens ou experimentos. Podem ser adotadas em situações controladas pelo pesquisador, permitindo a observação e a mensuração dos resultados. Já os métodos qualitativos pretendem compreender significados, qualidades de experiência e mundos de sentido subjetivo. Não buscam descobrir grandes normas sociais nem tendências quantificáveis, mas indagar a fundo as motivações, os significados das ações de autores individuais e o sentido das experiências humanas. Preferem uma descrição e compreensão interpretativa do comportamento dentro do quadro de referência do indivíduo, do grupo ou da cultura sob investigação. Existem igualmente métodos mistos de pesquisa, que contemplam tanto naturezas qualitativas quanto quantitativas.

Investigações voltadas para o estudo da atividade e da prática da arte tendem a caminhar para o uso de ferramentas qualitativas, muitas vezes no intuito de conhecer uma realidade particular em profundidade. Nesse sentido, a Pesquisa Artística assemelha-se em grande medida ao estudo de caso, no qual focaliza-se uma unidade específica, sem pretender, de maneira geral, a uma generalização dos resultados ou uma universalização do conhecimento.

Assim como os estudos de caso, a Pesquisa Artística costuma fazer uso de diversas fontes de dados (pesquisa documental, observação, entrevistas, grupos de discussão, história de vida, etc.) procurando abranger a máxima amplitude na descrição, explicação e compreensão do objeto de estudo e criar uma ponte entre a teoria e a prática. O uso de cadernos de campo, ou notas de campo, como ferramenta de registro é comum nas pesquisas qualitativas: buscam articular e descrever as informações recebidas, seja através das observações, entrevistas, história de vida ou grupos focais. Os cadernos de campo são de grande utilidade quando se procura uma descrição mais “objetiva”²⁹ dos dados, porém, na Pesquisa Artística, na qual a prática e a visão subjetiva do artista-pesquisador são também elementos vitais na investigação, é comum o uso do chamado “diário reflexivo”. Tratarei a seguir do uso aplicado do diário reflexivo, e do porquê desta ferramenta mostrar-se adequada para a presente pesquisa.

²⁹ No sentido de tentar registrar o que se procura em um “estilo neutro”.

4.2 O diário reflexivo

“Conhecer” sobre a prática profissional é algo dinâmico que exige um método complementar para capturar este dinamismo que é flexível, responsivo, improvisacional e reflexivo (GRAY; MALINS, 2004, p.59)³⁰. Segundo Gray e Malins (2004), o diário reflexivo é uma ferramenta que permite “descarregar” as experiências da prática artística, fazendo um balanço, avaliando e “depositando” ideias e sentimentos sobre as experiências de aprendizagem. Neste espaço, podemos anotar todas as nossas experiências subjetivas que se produziram durante a investigação. Tudo que sentimos, nossas suspeitas, dúvidas, nossa experiência emocional. Parte da especificidade da utilização do diário reflexivo encontra-se no modo de explorar, articular e comunicar aspectos relacionados ao conhecimento tácito e à reflexão-mediante-a-prática (ver seção 2.2.1). Ainda que de difícil articulação verbal, o conhecimento tácito não deve ser compreendido e nem tratado como puramente intuitivo ou irracional, como aponta Borgdorff (2007); este equívoco surge quando se confunde o conteúdo não conceitual dos fatos artísticos com sua suposta forma não-cognitiva:

[...] o conhecimento incorporado na arte, que tem sido diversamente analisado como tácito, como conhecimento prático, como *knowing-how*, e como conhecimento sensorial, é cognitivo, apesar de não conceitual; é racional, apesar de não discursivo. A distinta natureza do conteúdo do conhecimento tem sido analisada em profundidade pela fenomenologia, hermenêutica e pela psicologia cognitiva³¹ (BORGENDORFF, 2007, p.15).

Gray e Malins reconhecem que muitos artistas receiam falar ou escrever sobre suas atividades e práticas, com medo de comprometer ou prejudicar a própria criatividade e imaginação. Em um contexto investigativo, porém, faz-se necessário encontrar o delicado equilíbrio entre a exploração do conhecimento incorporado próprio do *métier*, e o registro discursivo que caracteriza a pesquisa empírica. Além disso, esta tarefa oferece ao artista a possibilidade de desenvolver novas abordagens e perspectivas acerca de seu trabalho artístico e estético:

³⁰ ‘Knowing’ about professional practice is dynamic and demands a complementary method of capturing that dynamism which is flexible, responsive, improvisational, reflexive (GRAY; MALINS, 2004, p.59).

³¹ [...] the knowledge embodied in art, which has been variously analysed as tacit, practical knowledge, as ‘knowing-how’ and as sensory knowledge, is cognitive, though nonconceptual; and it is rational, though nondiscursive. The distinctive nature of the knowledge content has been analysed in depth in phenomenology, hermeneutics and cognitive psychology (BORGENDORFF, 2007, p.15).

Se nós, enquanto profissionais, conseguirmos articular este tipo de conhecimento, não somente teremos mais condições de desenvolver epistemologias mais claras sobre a prática, como também de entender melhor a diversidade desta mesma prática, bem como suas principais características³² (GRAY; MALINS, 2004, p.58).

O êxito da investigação depende dos detalhes e profundidade das informações coletadas no diário, que pode ser confeccionado no momento ou posteriormente à atividade. Segundo Gray e Malins (2004, p.59-60), o diário pode conter diferentes tipos de referências - registros de atividade e de desenvolvimento, documentação do trabalho em andamento, referências contextuais, informações sobre o ritmo e o andamento do trabalho, pontos-chave da avaliação e análise e qualquer outro tipo de informação relevante. Os registros podem ser feitos com o apoio de diversos meios, incluindo: visuais, fotografias, amostras de material, diagramas, gráficos, dados numéricos, audiovisual, e, claro, texto.

Gray e Malins estabelecem três divisões (descrição, avaliação e resumo) nas quais pode ser incluída uma ampla gama de elementos:

Descrição

- Identificação do evento / atividade.
- Descrição factual / contar o que fez / o que aconteceu (o que, quem, por quê, quando, onde, como – metodologia / métodos, contexto).

Avaliação

Fazer algumas indagações, por exemplo:

- O quão bem você fez isso?
- O quão valioso foi?
- O que você aprendeu? O que não aprendeu?
- Como você se sentiu a respeito?
- Quais fontes de informação você encontrou? O quão valiosas foram?
- Por que você tomou certa decisão?
- Qual foi a coisa mais difícil?
- Qual foi a coisa mais satisfatória?
- O que você teria feito diferente?

³² If we as practitioners can articulate this kind of knowledge, not only are we more likely to develop clearer epistemologies of practice, but also to understand better the diversity of that practice, as well as the core characteristics (GRAY; MALINS, 2004, p.58).

Resumo

- Listar os prós e contras / pontos fortes e pontos fracos.
- O que isso tudo significou?
- Qual conselho você daria para alguém?
- Identificação de novas questões-chave.

Como previamente mencionado, a Pesquisa Artística distingue-se de outros tipos de pesquisa acadêmica pelo fato da prática artística desempenhar um papel fundamental, seja no nível técnico, interpretativo, criativo ou artístico em geral. Para o músico prático, uma maneira essencial de pensar o mundo é através de seu instrumento ou de seu exercício compositivo: um espaço no qual se provam ideias e conceitos, muitas vezes produzidos através de processo de experimentação e reflexão. Por isso é necessário, no âmbito investigativo, desenvolver métodos próprios de registro deste trabalho artístico. O diário reflexivo mostra-se uma ferramenta adequada e compatível com a presente pesquisa, servindo como instrumento de registro da atividade prática musical, no qual aspectos objetivos e subjetivos de construção do juízo crítico e estético de interpretação podem ser abordados e elaborados.

5 DELINEAMENTO METODOLÓGICO E ANÁLISE DE DADOS

A presente pesquisa buscou investigar o processo de construção de um juízo crítico e estético de interpretação das três peças que integram o *Tríptico* para piano de Flávio Oliveira, *Seriolo*, *Serialo* e *Serivo*, apoiado na concepção semiológica musical tripartite de Molino-Nattiez. Pelo fato desta investigação focar na atividade colaborativa com o compositor da obra, a prática artística mostrou-se indispensável para o desenvolvimento metodológico de pesquisa e para a obtenção de dados, o que condiz com os elementos apresentados em torno do delineamento da Pesquisa Artística. A interação com o compositor desenvolveu-se no curso de um ano e quatro meses de trabalho, entre os períodos de junho de 2019 a outubro de 2020, embora com foco maior nos dois encontros colaborativos ocorridos, respectivamente, em 01/08/2020 e 17/10/2020³³. Alguns dos procedimentos metodológicos de pesquisa tiveram de ser reconsiderados devido à pandemia de SARS-Cov-2, causadora da COVID-19, que assolou o mundo a partir do final de 2019.

³³ A contextualização dos primeiros contatos com o compositor e do início do trabalho colaborativo é apresentada na seção 6.

Neste cenário de restrições, as entrevistas com o compositor, que deveriam ter sido conduzidas de maneira presencial e em formato semiestruturado, tiveram de ser repensadas para o formato estruturado (em forma de questionário) e enviadas por e-mail para serem respondidas por escrito. De certa maneira, este formato propiciou maior autonomia para Flávio, que pôde expressar-se livre e espontaneamente através de sua escrita. Além disso, o primeiro encontro colaborativo precisou ser realizado à distância, de maneira síncrona, utilizando o software de comunicação Skype. Já o segundo encontro foi realizado, a pedido do compositor, de maneira presencial. Ocorreu em um período de baixa nos casos de infecção do vírus ainda que com todas as precauções apropriadas. Além das entrevistas e dos encontros colaborativos, o compositor também se dispôs a enviar, por e-mail, três textos adicionais com referências e explicações acerca de alguns pontos específicos da obra, aprofundando e enriquecendo ainda mais minha perspectiva interpretativa do *Tríptico*. Os materiais usados para a coleta de dados estão disponíveis para eventual consulta nos Anexos deste trabalho.

5.1 Entrevistas

A primeira entrevista, enviada em 07/09/2019 e respondida por Flávio em 10/09/2019, contou com cinco perguntas que tiveram por objetivo compreender e investigar em maior profundidade alguns dos elementos do nível poético de criação das três peças do *Tríptico*, a partir dos comentários e das explicações do compositor. A segunda entrevista, enviada em 03/04/2020, foi respondida em três partes, respectivamente em 01/09/2020, 02/09/2020 e 29/10/2020. Esta, por sua vez, conteve um total de nove perguntas e teve dois objetivos principais: o primeiro deles pretendeu localizar a obra em seu contexto histórico de criação, adentrando ainda mais seu universo poético, e o segundo procurou conhecer de maneira mais vívida e detalhada a trajetória de vida do compositor, suas influências estéticas, seus referenciais artísticos bem como o legado recebido de seus professores e mestres. Esta entrevista também serviu para acrescentar a este trabalho uma pequena biografia de Flávio Oliveira, localizada na seção 6.1. O roteiro de cada entrevista está disponível no Apêndice A.

5.2 Coleta e análise de dados da colaboração

O primeiro encontro colaborativo com Flávio Oliveira aconteceu por chamada de vídeo Skype, no dia 01/08/2020. Pelo fato desta ferramenta de comunicação não permitir uma alta resolução e qualidade audiovisual, encaminhei para Flávio um vídeo da minha execução

completa do *Tríptico* antes do encontro (gravado com boa qualidade de som e imagem), servindo como base para nossa interação e assim considerar seus comentários, suas sugestões e suas ideias relatadas acerca da minha interpretação e performance da obra. O vídeo, gravado em um piano digital Casio Privia PX-870 no dia 25/06/2020, foi postado na plataforma de compartilhamento de vídeos YouTube em configuração de privacidade não-listada e enviado para Flávio no mesmo dia.

A partir da audição da gravação, o compositor escreveu um roteiro de anotações contendo observações que serviriam como guia para orientar o caminho da colaboração, que durou cerca de 1 hora e 40 minutos. O material de vídeo desta colaboração foi coletado e analisado através de procedimentos familiares da pesquisa qualitativa, pela interpretação das interações verbais e não verbais, sendo posteriormente integralmente transcrito para futuras reflexões e exames. A transcrição seguiu uma divisão em dois campos: o primeiro consistiu na transcrição literal dos diálogos verbais e o segundo apresentou comentários acerca das ações não verbais, além de fornecer informações auxiliares (como número de compasso, página, e outras referências). Muitas das transcrições do segundo campo são simplesmente descrições da ação visual, movimentos, gestos e afins. A formulação destes comentários, embora realizada com a consciência do caráter altamente interpretativo do empreendimento, se revelou necessária devido ao fato de muito da interação ter acontecido fora do diálogo verbal, o que por sua vez apontou para a importância da ação e da reflexão mediante a execução no contexto da prática musical. No intuito de encontrar a melhor forma de organizar o conteúdo da colaboração, decidi estruturá-lo de maneira temática e em forma de “lições”, seguindo o exemplo de Östersjö (2008) em sua colaboração com o compositor dinamarquês Per Nørgård. Estas foram elaboradas para cada uma das três partes integrantes do *Tríptico*: *Seriello* (seção 7.1), *Serialo* (seção 7.2) e *Serivo* (seção 7.3). Alguns trechos da transcrição, assim como da partitura da obra, foram utilizados como material para exemplificar e ilustrar o conteúdo redigido.

Um dos fatores transformadores da colaboração, que veio à tona ainda no primeiro encontro, foi o da edição da partitura. A partir da análise do *Tríptico* e da comparação entre o manuscrito e a versão editada da obra, pude perceber alguns problemas e discrepâncias presentes nesta última como, por exemplo, ausência de alguns sinais de articulação e dinâmica, imprecisão/discordância de notas, equívocos na notação de sinais articulatórios, dentre outros. Isto se tornou um ponto de partida para a segunda colaboração com o compositor, a qual teve como principal objetivo uma revisão crítica da edição da obra, levando a muitas revisões e, posteriormente, à elaboração de uma segunda versão editada do

Tríptico, uma edição de performance estabelecida a partir da interação e do diálogo com Flávio. Além da revisão do texto musical, esta colaboração também serviu para eu expor algumas sugestões pessoais com relação à escrita da nova versão editada. Pude propor para Flávio a efetuação de certas modificações e alterações notacionais a partir tanto das observações feitas pelo compositor em nosso primeiro encontro quanto com base nas minhas reflexões ao estudar a obra. Este segundo encontro ocorreu no dia 17/10/2020, na própria casa do compositor Flávio Oliveira, e teve uma duração aproximada de 2 horas e 9 minutos. Pelo fato de termos dialogado majoritariamente acerca das possíveis mudanças na edição da obra, a interação foi registrada apenas em áudio, sendo posteriormente integralmente transcrita. A seção 8 deste trabalho detalha as modificações trazidas para a segunda versão editada, utilizando novamente trechos da transcrição e da obra, tanto manuscrita quanto editada, para exemplificar e ilustrar o material escrito. Eu caracterizaria este empreendimento como uma forma complementar de colaboração, em que a nova dinâmica interacional forneceu alguns resultados artisticamente valiosos. O Anexo A dispõe das três partituras do *Tríptico*, a saber: o original manuscrito da obra, a primeira versão editada usada em nosso primeiro encontro colaborativo e a segunda versão editada estabelecida após o segundo encontro colaborativo.

5.3 Análise da obra e aplicação do diário reflexivo

A análise do *Tríptico* foi empreendida com o objetivo de fornecer uma descrição pormenorizada do seu nível neutro, o que por sua vez favoreceu e até direcionou algumas decisões interpretativas. Embora o estudo das propriedades imanentes da obra tenha sido conduzido por uma certa objetividade analítica, é importante reiterar a inevitável natureza interpretativa de qualquer análise musical. Consequentemente, a análise das três partes que compõem a obra, presente nas seções 6.2.1, 6.2.2 e 6.2.3, deve ser entendida apenas como uma dentre várias outras possíveis inquirições. Para mais, a introdução de certos parâmetros poéticos direcionou e inclusive subverteu alguns procedimentos analíticos do nível neutro, corroborando a constante circulação de informações e significações musicais entre os três polos da tripartição semiológica apontada por Nattiez.

O diário reflexivo, por sua vez, auxiliou o registro pessoal da minha atividade prática ao estudar a obra, contemplando de maneira detalhada as minhas ideias e visões subjetivas que constituíram uma parte vital do trabalho interpretativo. O material serviu para salientar as especificidades e qualidades *estéticas*, direcionadas em grande medida pela concepção da reflexão-mediante-a-prática (*thinking-through-practice*) exposta por Östersjö em sua tese de

doutorado (ver seção 2.2.1). O diário começou a ser utilizado após o primeiro encontro colaborativo com Flávio Oliveira, e continuou a ser aplicado após o segundo encontro, considerando assim as informações, os diálogos, as ideias expostas durante a interação que acompanharam o meu estudo do *Tríptico*. Os textos escritos serviram como base para tecer algumas considerações interpretativas pessoais acerca de cada uma das três partes integrantes da obra, localizadas nas seções 7.1.4, 7.2.4 e 7.3.4.

PARTE III – ANÁLISES E DISCUSSÕES

6 CONTEXTUALIZAÇÃO

No primeiro semestre letivo de 2019, alguns alunos de piano da graduação e da pós-graduação da UFRGS foram convidados a participar de um Sarau dedicado ao compositor Flávio Oliveira, organizado pela Prof.^a Dra. Cristina Capparelli. O evento, que ocorreu no dia 13/06/2019 no auditório Tasso Corrêa do Instituto de Artes da UFRGS, teve a participação de um total de dez alunos e foi palco para a estreia e primeira apresentação pública do “*Tríptico para piano*”, obra que permanecia ainda inédita (depois de 46 anos!). As três partes que integram o *Tríptico* foram tocadas por três pianistas: fiquei responsável por apresentar o *Seriello*, e meus colegas de curso Adrián Peraza e Renan Moreira Madeira apresentaram respectivamente o *Serialo* e o *Serivo*. Entusiasmado com a possibilidade de tocar a obra de um compositor que me era ainda desconhecido e que estaria na plateia (!), decidi contatá-lo pouco antes da realização do Sarau. Naquela altura, ainda incerto quanto a minha abordagem interpretativa e performática do *Seriello*, perguntei ao compositor se seria possível ouvir e comentar uma gravação da peça que eu mandara para ele. Flávio prontamente me mandou, via e-mail, alguns comentários daquilo que o agradou e daquilo que poderia ser repensado em relação à interpretação do *Seriello*³⁴. Naquele momento, a ideia de desenvolver um projeto colaborativo com o compositor e de fazer do *Tríptico* o objeto de estudo da minha pesquisa começou a florescer e, assim, com o assentimento de Flávio, demos prosseguimento ao trabalho que se desenvolveu ao longo de um ano e quatro meses, e que incluiu duas entrevistas estruturadas, e-mails trocados com o compositor e dois encontros realizados entre os meses de agosto e outubro de 2020.

6.1 Flávio Oliveira

Filho de Carlos Alfredo Azevedo Oliveira e Ivalda Kluge, Flávio Oliveira nasce em Santa Maria, município do estado do Rio Grande do Sul, no dia 6 de janeiro de 1944. Seus primeiros contatos com a música se deram muito cedo, antes mesmo de entrar na escola, através da escuta das transmissões de rádio da época. Seus pais gostavam de ouvir música de concerto à noite sintonizando algumas rádios, e a sua primeira lembrança de escuta de música tocada por uma orquestra remonta aos três anos de idade, quando seu pai ouvia a *Sinfonia Brinquedo* de Leopold Mozart, através da Rádio Sodre de Montevideú. Durante sua infância,

³⁴ As seções 7.1.1 *Equilíbrio das vozes* e 7.1.2 *Articulação e respiração* discorrem a respeito de suas colocações. Os textos mandados por Flávio estão disponíveis no Anexo B.

Flávio gostava de inventar músicas, cantarolar, tocar tambor e reproduzir com a voz o que ouvia no rádio:

Os sons da natureza faziam parte de minhas sonoridades: o ranger cantado do taquaral que havia lá; também, o vento nas amoreiras, na figueira do Japão, e na madressilva – os sons do vento eram distintos em cada conjunto de plantas; também fazia parte o cantar de numerosos pássaros (a casa ficava a duas quadras do parque Farroupilha); nos dias de vento, o assobio dele nas frestas das janelas da casa e portas. Com o tempo, pedi para me darem uma de metal, tipo pífano e tocava de ouvido e, depois uma gaita de boca “Sonhadora” e nela saí tocando direto também (OLIVEIRA, Entrevista 2 - parte 1, Anexo B).

O rádio, o cinema e depois o teatro, fizeram parte da educação musical e artística de Flávio Oliveira desde muito jovem e, futuramente, viriam a trilhar o seu caminho profissional e também pessoal.

Ao entrar no Jardim de Infância do Instituto de Educação em 1950, Flávio vivenciara atividades da disciplina de Música, tocando em bandinha de classe e em coro infantil. Mais tarde, aos sete anos de idade, teve pela primeira vez contato com o piano, instrumento pelo qual nutria grande fascinação e encantamento. Ao tocar de ouvido as músicas que ouvia na rádio em um piano na casa de uma tia, Flávio logo se entusiasmou e insistiu com os pais para ter aulas de piano. Assim, iniciaria seus estudos de piano em Porto Alegre com a professora Zuleika de Araújo Vianna, sobrinha neta do compositor José de Araújo Vianna, aprendendo também a ler e escrever música. Em 1963, ingressa no recém-criado Curso de Música da Universidade Federal de Santa Maria, porém permanece lá por apenas seis meses, desinteressado pelo pouco que o curso tinha a oferecer. Decide então regressar a Porto Alegre e prestar o vestibular para o então Instituto de Filosofia, Ciências e Letras da UFRGS em 1964, sendo aprovado. Posteriormente, em 1966 presta vestibular e é aprovado para o Curso de Composição e Regência do Instituto de Artes da UFRGS. Permanece na UFRGS frequentando disciplinas dos dois cursos. Pelo decreto de número 477, editado pelo governo da ditadura militar que governava o país em 26 de fevereiro de 1969, Flávio Oliveira é expulso da UFRGS e impedido de frequentar qualquer curso universitário no Brasil. Na prática, o decreto estabeleceu rito sumário para demissões e desligamento de professores, funcionários e estudantes que praticassem infração disciplinar considerada subversiva nas universidades brasileiras. Flávio afirma que nunca ficou sabendo quais acusações lhe teriam sido imputadas, pois, apesar de procurar as autoridades do Departamento Federal de Segurança Pública e o DOPS, indicadas pela secretaria do IA-UFRGS para que “buscasse seus direitos”, estas instituições nunca lhe revelaram o porquê de sua expulsão. Por iniciativa

de uma autoridade da reitoria da UFRGS, em 1975, a professora doutora (área de inglês) professora Nora Thielen, chefe de gabinete do então reitor em exercício, tendo sabido do que acontecera a Flávio, encaminhou um processo administrativo que reintegrou Flávio à UFRGS e, então, ele pode concluir sua Licenciatura em Letras. Flávio continuou tendo aulas de música em cursos de verão e festivais, nos quais pôde ter aulas de regência com nomes como Carlos Alberto Pinto Fonseca e Ernst Hüber-Contwig. Foi também aluno de piano de Homero Magalhães e Gilberto Tinetti, com os quais aprendeu que: “[...] ‘a assim chamada *técnica pianística*’ deve ser estudada através das obras musicais, pelas obras musicais elas mesmas [...]” (OLIVEIRA, Entrevista 2 - parte 3, Anexo B). Isto o alertou para a futura atividade docente, no sentido de “nunca ‘uniformizar’ os processos de ensino, nunca os burocratizar” (Ibid.). Teve igualmente aulas com os renomados pianistas Fernando Lopes e Roberto Szidon, que também destacavam esta questão primordial.

Desde a sua infância e adolescência, Flávio Oliveira compõe de maneira autodidata. Em sua trajetória enquanto compositor, são destaques três grandes artistas e professores com quem buscou estudar e dialogar: Roberto Schnorrenberg, com quem teve aulas de composição em dois cursos de férias em 1961 e 1962; Armando Albuquerque, com quem estudou contraponto em 1961 e mais tarde, em 1964, conviveria de maneira assídua ao trabalhar como colaborador na Rádio da UFRGS; e Maurice Le Roux, compositor francês que ministrou um seminário de composição na USP-SP em 1974, ocasião na qual Flávio estreou ao piano a sua obra *Jogo*, composta em 1972. A respeito do legado destes três mestres, Flávio expressa:

[...] estes três compositores não olhavam as obras dos compositores jovens (e até dos ‘outros compositores’) a partir do que eles “achavam que era o certo, o bom, o verdadeiro” (e isto aparecia nas análises), mas a partir do que as obras apresentavam, propunham, mostravam. [...] Estes músicos, Lucas, não professavam nenhuma **verdade estética** como exclusiva. Ainda em que situações diferentes de interação (aulas, discussões, seminários, diálogos), estes três personagens sabiam enxergar, considerar e valorizar cada compositor e também cada obra de cada compositor, naquilo que as obras mostravam, apresentavam, naquilo que as obras eram em si e em relação com o tempo em que tinham sido compostas.

[...] Assim, o “legado”, Lucas, [...] foi a abertura para o novo, entendo que o “novo” não era “o velho” proposto pela “estrutura de poder” (digo assim) que dizia o que era contemporâneo e o que não era contemporâneo. E, assim, Lucas, continuei a cultivar o que vou chamar atenção como sendo “abertura para o pensamento crítico-histórico-estético”, uma compreensão maior sobre o significado do que historicamente constituiu o período chamado de Esclarecimento (Aufklärung), herdeiro do classicismo grego, passando por Immanuel Kant, Wolfgang von Goethe e chegando em Hegel; também ao significado do compromisso com a Paideia. Significa, Lucas, o “como pensar o aqui e o agora”, o presente histórico, sem estar “acorrentado” à corrente vigente, predominante.

O legado, Lucas, está em ter tido apoio e ampliar o aprendizado no que respeita a estudar, observar, analisar, conhecer a obra de arte, as composições musicais, a partir do significado delas em relação com sua época e em relação ao momento presente, sem engessá-las, quer dizer, analisando-as ou as considerando a partir de

premissas e fórmulas que as excluam a partir de padrões pré-estabelecido; mas enxergá-las dentro do que elas são, em si, e representem em relação a outras obras musicais e a outras obras de arte (OLIVEIRA, Entrevista 2 - parte 3, Anexo B; grifos do autor).

Em composição, Flávio Oliveira destaca-se pela sua independência intelectual e criativa, concebendo o que ele denomina de “música de invenção”, compondo sempre a partir de uma necessidade expressiva e pessoal. Através de sua música, Flávio escolhe se relacionar com o mundo e seguir um caminho próprio, sem se filiar a escolas, tendências, cartilhas, modas ou imposições estéticas de época. Sua paixão pelo teatro leva-o a compor música de cena a partir de 1964, produção que lhe renderá diversas premiações nacionais. Destacam-se dois prêmios estaduais e um nacional pela música de cena das três comédias de Qorpo Santo *Matheus e Mateusa*, *Eu sou vida; Eu não sou morte*, *As relações naturais*, com direção de A. C. Sena; Prêmio Açorianos de 1985 para *Merlin, a terra deserta*, do dramaturgo Tankred Dorst com direção de Arines Ibias; Prêmio Açorianos de 1986 para *1941*, com texto de Ivo Bender e direção de Décio Antunes para o projeto Fumproarte; Prêmio Tibiquera de 1998 para *Mundéu, o Segredo da Noite*, dirigido por Gilberto Icle; Prêmio Açorianos de 2006 para *Mulheres Insones*, com coreografia de Carlota Albuquerque e direção de Décio Antunes. De sua obra destacam-se *...Quando olhos e mãos...*, para piano e pianista amplificados; *Movimentos: variações*, para trombone, oboé e dois pianos; *Romanza*, para orquestra; o ciclo *Canções de Emergência*, para voz e piano; *Round about Debussy*, para piano e idem versão orquestral; *Intradução de Ravel*, para maestro e conjunto de câmara; *Recorrências*, sobre poemas de Paulo Roberto do Carmo, para barítono e orquestra de cordas com flauta e oboé, dentre outras. Em 2002 lançou o CD *TUDO MUDA – A Música de Flávio Oliveira*, através do projeto Fumproarte e com o qual recebeu os dois Prêmios Açorianos na categoria Música Erudita: “CD Erudito” e “Compositor Erudito”. Além deste CD, dentre as gravações que contém obras suas destacam-se *Compositores Brasileiros Contemporâneos - da forma aberta à indeterminação* pela pianista Maria Helena Del Pozzo (Projeto Petrobrás - São Paulo) e *Caio Pagano - piano* / Itaú Cultural / (Projeto Acervo Funarte - Rio de Janeiro).

Flávio Oliveira trabalhou como programador na Rádio da UFRGS, de 1964-1972 e 1984-2003, produzindo numerosas séries de programas com o objetivo de divulgar para o grande público a música de concerto, realizando igualmente uma reestruturação da programação e do serviço de discoteca. Das séries produzidas destacam-se *A-B-C da Música*, que tinha por objetivo estimular a escuta da música e o conhecimento das formas musicais; *A História da Música em 24 audições*, programa igualmente transmitido em cadeia nacional,

que se ocupava em mostrar de maneira prática e com muitos exemplos as variadas expressões musicais de muitos nichos sociais e culturais, radiofonizando inclusive obras raras de historiadores, filósofos e compositores; *Conversando sobre Música*, programa que entrevistava e permitia que músicos locais ou visitantes, estudantes e concertistas pudessem tocar ao vivo; além das séries de programa como *Épocas e Estilos*, *Música Contemporânea*, *O Barroco Musical*, *Música de autores brasileiros*, dentre outras. De 1986 a 1990, Flávio também atuou como docente no Departamento de Música do Instituto de Artes da UFRGS, lecionando as disciplinas de Composição, Orquestração, Fuga e História da Música. Hoje, continua a apresentar-se enquanto pianista solista e camerista e é também regularmente convidado a participar de eventos nacionais como compositor, docente e intérprete, ministrando cursos, seminários, palestras e masterclasses.

6.2 O Tríptico para piano

O *Tríptico* de Flávio Oliveira é uma obra para piano solo escrita no ano de 1973, em Porto Alegre. A ideia para a criação de um tríptico musical decorre da grande e especial admiração que o compositor nutre, desde a sua infância, pelos trípticos pictóricos. Muito em voga na arte entre o final da Idade Média e Renascimento, estas obras eram pinturas em três partes - ou mais, denominadas de *polípticos* - que tradicionalmente continham uma peça central, que era fixa, e outras duas peças laterais ligadas por dobradiças, que se fechavam sobre a central. A Fig.5 exibe um notável exemplo de tríptico visual: *As Tentações de Santo Antão* do pintor holandês Hieronymus Bosch (1450-1516), pintado entre 1495 e 1500 e que hoje está em exposição no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa:



Figura 5 - *As Tentações de Santo Antão* (1495 - 1500) de Hieronymus Bosch. Exemplo de tríptico nas artes visuais. [Foto: Google Fotos]

Flávio Oliveira toma conhecimento de algumas destas obras através de livros, museus, documentários cinematográficos (Flávio foi sócio do Clube de Cinema de Porto Alegre do final da sua infância até a mocidade), filmes e outras fontes da História das Artes Visuais. Além dos trípticos e polípticos, o compositor sempre nutriu igual fascínio por vitrais. Flávio costumava contemplar os vitrais das casas antigas de Porto Alegre, em lojas, igrejas, catedrais e outras edificações, fossem ornamentais ou funcionais: “a arte religiosa, de maneira geral, é pródiga, por assim dizer, em trípticos e vitrais” (OLIVEIRA, Entrevista 1, Anexo B). Assim, a partir de seu conhecimento e de sua admiração pelos trípticos e vitrais, Flávio Oliveira se propôs a criar uma composição musical intitulada “*Tríptico*, para piano”, na qual se deu por tarefa a construção de um tríptico/vitral sonoro-musical:

Quando a música termina de ser realizada sonoramente, no espaço de tempo que ela organizou, o que fica? Além do silêncio no espaço onde ela foi realizada, ficam a *partitura* (ou, se for o caso, *uma gravação que pode ser reproduzida*). Também fica a memória dela. Pode-se afirmar, em vista disso, que há um atributo da música que é a “efemeridade” de sua existência, enquanto arte em ato performático ou de escuta, diferentemente das obras pictóricas/escultóricas que permanecem onde foram colocadas, fazendo ou não parte de um prédio/edifício/templo ou o que seja, que também permanece onde foi construído. E, em estando ali, está sempre e necessariamente passível de apreciação (percepção/fruição).

Assim, então, o tríptico/vitral musical que *ideei, projetei, compus, concebi e coloquei em uma partitura* “organiza um tempo” (que é o seu tempo de duração). Esta música será percebida no transcurso de tempo em que dura a performance e/ou a escuta (e/ou reprodução mecânica, se eventualmente for gravada). [...]

“Tríptico/Vitral”, Lucas, é a ideia base de composição desta obra para piano que estás a estudar. O Tríptico Musical se realizará no tempo de sua performance (e/ou de sua escuta). Invenção em processo, esta música-tríptico-vitral se desdobrará, enquanto tríptico/vitral em *três momentos sucessivos no tempo*, a saber: *Seriolo*, *Serialo* e *Seriovo* (OLIVEIRA, Entrevista 1, Anexo B; grifos do autor).

A obra, composta no final da juventude de Flávio Oliveira, localiza-se entre duas importantes obras suas para piano solo: *Jogo*, obra anterior ao *Tríptico*, composta em 1972, e *Peça para piano*, composta posteriormente, em 1974. O ano de 1973 foi inteiramente dedicado à composição das três peças que integram o *Tríptico* para piano, a saber: *Seriolo*, *Serialo* e *Seriovo*. Estas três partes são referidas pelo compositor como “três momentos musicais sucessivos”, que concretizam um tríptico sonoro/musical que se desenvolve no tempo. Flávio considera estes três momentos musicais como inseparáveis e indivisíveis, integralizados em uma obra musical fechada e completa, a exemplo dos trípticos nas artes visuais. Para reiterar o caráter integral do *Tríptico*, o compositor optou por acrescentar um pequeno prefácio na edição da obra, explicando que: “*Este TRÍPTICO, para piano, foi*

pensado como um todo, completo e indivisível e sua continuidade deve ser preservada – 1. Serielo, 2. Serialo e 3. Seriovo”³⁵. Flávio referencia e parafraseia, através deste pequeno texto introdutório, a obra *Kindertotenlieder* (Canções sobre a Morte das Crianças) do compositor austríaco Gustav Mahler (1860-1911), que apresenta a seguinte observação que precede à partitura: “Estas cinco canções foram compostas como unidade inseparável e sua apresentação em continuidade não deve ser desrespeitada (também evitando interrupções como, por exemplo, aplausos ao final de cada canção)”³⁶. Esta obra, composta para voz e orquestra sobre poemas de Friedrich Rückert, é considerada por Flávio Oliveira como um “político musical”, formando, segundo ele “um todo indissolúvel”, assim como o *Tríptico* para piano.

Nas subseções que seguem atendo-me a uma análise detalhada dos três momentos musicais do *Tríptico*: (1) *Seriello*, (2) *Serialo* e (3) *Seriovo*, no intuito de oferecer uma descrição pormenorizada das três peças e estabelecer parâmetros interpretativos baseados na compreensão do nível neutro. Elementos do universo poético de criação da obra se farão igualmente presentes em diversos momentos da análise, demonstrando que alguns critérios subjacentes ao processo analítico podem ser introduzidos através de novos dados poéticos (e também estésicos), como sugere Nattiez em seu estudo da semiologia musical tripartite.

6.2.1 Análise do *Seriello*

Seriello, primeira parte do *Tríptico* de Flávio Oliveira, é uma peça dodecafônica que utiliza o serialismo clássico como método de composição, embora com algumas liberdades criativas. O nome *Seriello* é uma junção de dois termos: “Série”, ou seja, a utilização da série de doze notas, ou serialismo, e “Elo”, que remete à ligação, à união e à inter-relação destas séries no decorrer da peça. É uma peça relativamente curta, com duração aproximada de dois minutos. A versão editada do *Seriello*³⁷ é grafada em três páginas e 28 compassos, embora o manuscrito não apresente compassos nem fórmula de compasso. A colocação das barras de compasso tracejadas pelo editor facilita a leitura, mas é importante lembrar, para fins interpretativos, que as relações de tempos fortes e fracos se devem mais pelo agrupamento das ideias motílicas do que pela métrica tradicional. Segue abaixo uma comparação do início da peça nas suas duas versões, a manuscrita (Fig.6a) e a editada (Fig.6b):

³⁵ Prefácio para a edição da obra [Anexo A].

³⁶ Diese 5 Gesänge sind als in einheitliches, untrennbares Ganzes gedacht und es muss daher die Continuität derselben (auch durch Hintanhaltung von Störungen wie z.B. Beifallsbezeugung am Ende einer “Nummer”) festgehalten werden (MAHLER, Texto introdutório para os *Kindertotenlieder*).

³⁷ Esta análise utiliza a 1ª versão editada da obra como exemplo. A seção 8 detalha as modificações trazidas para a 2ª versão editada, que foi estabelecida após o segundo encontro colaborativo com o compositor.

a)

SERIELO
PARA PIANO

FLAVIO OLIVEIRA
P. ALEGRE, 1973

M.M. ♩ = 72-76

PIANO

b)

Seriello
primeiro do "Tríptico" para piano

Flávio Oliveira
1973; revisada em 2017

Tempo non giusto, souple et expressif M.M. ♩ = 72-76

p

pp

Figura 6 - Tríptico para piano / Serielo (c.1-7) – Comparação do início do *Seriello*: (a) manuscrito e (b) 1ª versão editada.

A peça inicia com a apresentação da série original, também chamada Prima (que será designada P0), na voz superior [m.d.], começando na nota Mi e terminando na nota Fá no segundo compasso:

Tempo non giusto, souple et expressif M.M. ♩ = 72-76

Figura 7 - Tríptico para piano / *Serielo* (c.1-3) – Apresentação da série P0.

Grande parte da estrutura do *Serielo* baseia-se sobre ideias e motivos apresentados na série Prima. Por isso, para compreendermos com maior propriedade a peça, irei me concentrar sobre as características de P0, abordando suas características intervalares e rítmicas. A série original P0 é formada, em sua ordem, pelas seguintes classes de nota³⁸: Mi - Ré# - Lá - Si - Sib - Dó - Fá# - Sol# - Ré - Dó# - Sol - Fá.

Figura 8 - Série Prima com seus números de ordem abaixo de pentagrama³⁹.

O entendimento das relações intervalares utilizadas na peça se processa pela tabulação de seus conteúdos intervalares. Ao tratarmos de intervalos não ordenados de classes de nota, adotamos o princípio da *equivalência de inversão*, que considera os intervalos relacionados por inversão (por exemplo, a 2ª menor e a 7ª maior) como uma mesma classe de intervalo, ou *classe intervalar*. São, portanto, seis classes intervalares (abreviado CI):

³⁸ *Classe de nota* é a representação de um grupo de notas com o mesmo nome. Não confundir com *nota*, que é um som com uma determinada frequência.

³⁹ Para fins visuais, as classes de notas foram escritas dentro do pentagrama e com escritas enarmônicas equivalentes. Seguindo a convenção, optei por omitir os sinais de bequadro: qualquer nota sem alteração é natural.

Classe Intervalar:	Intervalo Tradicional:
1	2 ^a m, 7 ^a M
2	2 ^a M, 7 ^a m
3	3 ^a m, 6 ^a M
4	3 ^a M, 6 ^a m
5	4 ^a J, 5 ^a J
6	4 ^a aum, 5 ^a dim

A série P0 apresenta as seguintes classes intervalares:

Nota:	Mi	Ré#	Lá	Si	Sib	Dó	Fá#	Sol#	Ré	Dó#	Sol	Fá
C.I.:	1	6	2	1	2	6	2	6	1	6	2	

Podemos observar que a série utiliza apenas três classes intervalares: CI1, CI2 e CI6. Estas três classes intervalares são importantes e serão utilizadas de maneira recorrente em toda a peça, dando unidade a sua estrutura. A informação da ocorrência de cada CI é normalmente apresentada na forma de *vetor intervalar*, começando com CI1 e continuando até CI6, com lista fechada em ângulos < >. A ocorrência de cada CI é apresentada na tabela abaixo:

Total:	
CI1	3
CI2	4
CI3	0
CI4	0
CI5	0
CI6	4

Figura 9 – Ocorrência de cada CI na série Prima do *Serielo*.

Observam-se assim três ocorrências de CI1 (2^am/7^aM), quatro ocorrências de CI2 (2^aM/7^am), nenhuma ocorrência de CI3, CI4 e CI5, e quatro ocorrências de CI6. Portanto, o vetor intervalar da série é < 3, 4, 0, 0, 0, 4 >. O vetor intervalar nos dá um quadro geral das potenciais consonâncias e dissonâncias. A opção pela utilização dos intervalos de 2^am/7^aM, 2^aM/7^am e 4^aaum/5^adim foi certamente movida pelo intuito de evitar as sonoridades

consonantes, distanciando-se assim de implicações tonais, que seria o caso se fossem utilizados intervalos das classes intervalares 3, 4 ou 5.

Os intervalos ordenados entre notas, diferentemente das classes intervalares, nos indicam as qualidades melódicas (curvas) de uma determinada série. A Fig.10 nos mostra a direção de cada intervalo (em semitons), seja ele ascendente, escrito por um sinal de +, ou descendente, escrito por um sinal de - (identificados acima do pentagrama). Os intervalos não ordenados entre as notas nos fornecem apenas o espaço absoluto (em semitons) entre as notas (identificados abaixo do pentagrama).

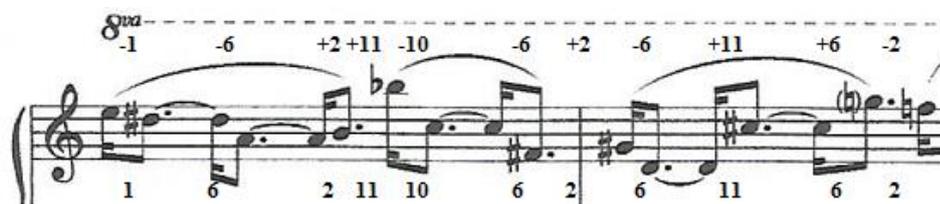


Figura 10 - Intervalos ordenados e não ordenados da P0 (1ª apresentação).

A primeira apresentação da série Prima contém uma tessitura de 13ª entre a nota mais grave (Ré3) e a nota mais aguda (Sib4). As primeiras quatro notas expõem as três classes intervalares recorrentes, CI1, CI6 e CI2, sendo neste caso, na ordem, uma 2ª menor descendente, uma 4ª aumentada descendente e uma 2ª maior ascendente. Em seguida há um salto de 7ª maior ascendente entre o Si3 e o Sib4, compensado por outro salto de 7ª menor descendente entre o Sib4 e Dó4, seguido por uma 4ª aumentada descendente, uma 2ª maior ascendente e novamente uma 4ª aumentada descendente. Depois, novamente um salto ascendente de 7ª maior, seguido por uma 4ª aumentada ascendente e a série finaliza com uma 2ª maior descendente. Portanto, este é o contorno geral da primeira apresentação da série Prima, que se destaca pelo reaproveitamento dos intervalos recorrentes.

Uma célula rítmica que aparece regularmente no *Seriolo* é a semicolcheia seguida por uma colcheia pontuada:



Figura 11 - Célula rítmica recorrente em *Seriolo*.

Este ritmo é conhecido como *ritmo lombardo*, comumente utilizado nos séculos XVI e XVII, e consiste na sucessão de uma nota acentuada e outra três vezes mais longa. Na França, era comum referirmos a este ritmo como *rythme boiteux*, ou ritmo coxo, que remete a algo mal equilibrado, pouco estruturado. No *Serielo*, esta célula rítmica frequentemente aparece com a colcheia pontuada ligada à próxima semicolcheia, causando um deslocamento da parte forte para a parte fraca do tempo, perpetuando a sensação de desequilíbrio:

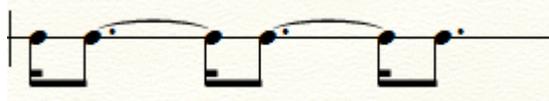


Figura 12 – Ritmo lombardo com ligadura de prolongamento, frequente em *Serielo*.

Um olhar para a partitura revela que o uso deste elemento rítmico (semicolcheia + colcheia pontuada ligada à semicolcheia) se faz presente em sua quase totalidade. Alguns agrupamentos rítmicos derivados desta figuração podem ser identificados logo no início da peça:

Tempo non giusto, souple et expressif M.M. ♩ = 72–76

Figura 13 - *Tríptico para piano* / Seriello (c.1-3) – Agrupamentos rítmicos identificados no primeiro sistema do *Serielo*.

Na Fig.13, podemos constatar, por exemplo, que a mão esquerda apresenta por vezes a célula lombarda de maneira invertida, isto é, colcheia pontuada + semicolcheia, o que também causa instabilidade e assimetria rítmica. Estes tipos de agrupamentos rítmicos díspares, aliados a escrita na região aguda do piano, podem ser interpretados como a forma que o compositor tentou colocar em música a inspiração por trás da criação do *Serielo*: imagens de fragmentos e cacos de vidro presentes nos vitrais coloridos. Na primeira entrevista que conduzi com Flávio Oliveira, ele respondeu:

Os “por assim dizer cacos de vidro multicores do vitral” estão contidos nas sonoridades de “Seriolo” – como a análise te mostra, como te disse antes, em conversa, no fundo eu também era momentaneamente movido por um espectro de som, algo que a gente escuta quando mexe em cacos de vidro, seu tilintar... etc. (OLIVEIRA, Entrevista 1, Anexo B).

Com a P0 identificada, podemos agora estabelecer as quatro formas básicas da série, a saber: Prima (P), Retrógrada (R), Invertida (I) e Invertida Retrógrada (IR).

The figure displays four musical staves, each representing a different form of a 12-note series. The notes are numbered 1 through 12 from left to right. The first staff, labeled 'Prima', shows the original series: 1 (C4), 2 (D4), 3 (E4), 4 (F4), 5 (G4), 6 (A4), 7 (B4), 8 (C5), 9 (D5), 10 (E5), 11 (F5), 12 (G5). The second staff, 'Retrógrada', is the reverse of the first: 1 (G5), 2 (F5), 3 (E5), 4 (D5), 5 (C5), 6 (B4), 7 (A4), 8 (G4), 9 (F4), 10 (E4), 11 (D4), 12 (C4). The third staff, 'Invertida', is the first staff inverted: 1 (G4), 2 (F4), 3 (E4), 4 (D4), 5 (C4), 6 (B3), 7 (A3), 8 (G3), 9 (F3), 10 (E3), 11 (D3), 12 (C3). The fourth staff, 'Invertida Retrógrada', is the reverse of the third: 1 (C3), 2 (D3), 3 (E3), 4 (F3), 5 (G3), 6 (A3), 7 (B3), 8 (C4), 9 (D4), 10 (E4), 11 (F4), 12 (G4).

Figura 14 – As quatro formas básicas da série em *Seriolo*.

O uso das séries não se limita apenas a suas quatro formas básicas, cada uma podendo ser transposta doze vezes antes de repetir seu conteúdo de classe de nota. Portanto, $4 \times 12 = 48$, são assim 48 possíveis utilizações da série. Para conseguir visualizar todas estas séries, montei uma matriz que representa todas as transposições das quatro formas básicas da série utilizadas no *Seriolo*:

	↔												↔	
	P₀	0	11	5	7	6	8	2	4	10	9	3	1	R₀
↓ I₀	0	E	D#	A	B	B _b	C	F#	G#	D	C#	G	F	0
1	1	F	E	B _b	C	B	C#	G	A	D#	D	G#	F#	1
7	7	B	B _b	E	F#	F	G	C#	D#	A	G#	D	C	7
5	5	A	G#	D	E	D#	F	B	C#	G	F#	C	B _b	5
6	6	B _b	A	D#	F	E	F#	C	D	G#	G	C#	B	6
4	4	G#	G	C#	D#	D	E	B _b	C	F#	F	B	A	4
10	10	D	C#	G	A	G#	B _b	E	F#	C	B	F	D#	10
8	8	C	B	F	G	F#	G#	D	E	B _b	A	D#	C#	8
2	2	F#	F	B	C#	C	D	G#	B _b	E	D#	A	G	2
3	3	G	F#	C	D	C#	D#	A	B	F	E	B _b	G#	3
9	9	C#	C	F#	G#	G	A	D#	F	B	B _b	E	D	9
11	11	D#	D	G#	B _b	A	B	F	G	C#	C	F#	E	11
↑ IR₀		0	11	5	7	6	8	2	4	10	9	3	1	

Figura 15 – Matriz de todas as transposições possíveis das quatro formas básicas da série em *Serielo*.

Poucas composições fazem uso de todas as transposições da série. No *Serielo* são utilizadas, além da P₀, cinco transposições: IR₆, P₉, R₉, R₂ e I₁. Para melhor visualização da utilização das séries, cada uma será representada por uma cor: P₀ vermelho, IR₆ azul, P₉ laranja, R₉ roxo, R₂ verde e I₁ amarelo.

	P_0	0	11	5	7	6	8	2	4	10	9	3	1	R_0
0	I_0	E	D#	A	B	B \flat	C	F#	G#	D	C#	G	F	0
1		F	E	B \flat	C	B	C#	G	A	D#	D	G#	F#	1
7		B	B \flat	E	F#	F	G	C#	D#	A	G#	D	C	7
5		A	G#	D	E	D#	F	B	C#	G	F#	C	B \flat	5
6		B \flat	A	D#	F	E	F#	C	D	G#	G	C#	B	6
4		G#	G	C#	D#	D	E	B \flat	C	F#	F	B	A	4
10		D	C#	G	A	G#	B \flat	E	F#	C	B	F	D#	10
8		C	B	F	G	F#	G#	D	E	B \flat	A	D#	C#	8
2		F#	F	B	C#	C	D	G#	B \flat	E	D#	A	G	2
3		G	F#	C	D	C#	D#	A	B	F	E	B \flat	G#	3
9		C#	C	F#	G#	G	A	D#	F	B	B \flat	E	D	9
11	IR_0	D#	D	G#	B \flat	A	B	F	G	C#	C	F#	E	11
		0	11	5	7	6	8	2	4	10	9	3	1	

Figura 16 - Matriz com indicação das séries utilizadas em *Seriolo*.

Seriolo consta com diversas apresentações destas séries no decorrer da peça (embora algumas de maneira fragmentada), sendo: P_0 – 10 vezes, I_1 – 8 vezes, IR_6 – 5 vezes, R_2 – 5 vezes, P_9 – 1 vez e R_9 – 1 vez. A escolha pela utilização destas séries fica evidente se considerarmos os intervalos recorrentes, vistos anteriormente: a 4^a aumentada, a 2^a maior e a 2^a menor (e suas inversões). IR_6 é a sexta transposição da original IR , ou seja uma 4^a aumentada de distância; I_1 é a primeira transposição da original I , uma 2^a menor de distância; R_2 é a segunda transposição da original R , uma 2^a maior de distância. Restam-nos apenas P_9 e sua retrógrada, R_9 , que aparecem uma única vez durante toda a peça, no clímax da seção A [c.11]. A escolha pela utilização destas séries não é tão óbvia quanto a das outras, sendo possivelmente empregadas por questões de sonoridade mais do que por questões estruturais.

No início do *Serielo*, enquanto a voz superior apresenta a P0, a voz inferior [m.e] apresenta a série na sua forma IR6, iniciando-se assim um diálogo entre as duas vozes que se encerrará no c.9:

Tempo non giusto, souple et expressif M.M. ♩ = 72-76

Figura 17 - *Trípico para piano* / *Serielo* (c.1-9) – Diálogo entre as duas vozes P0 e IR6.

Na metade do terceiro compasso, ocorre a primeira discrepância na série IR6: a nota Mib (sinalizada na Fig.17 por um asterisco) deveria ter sido Mi. O manuscrito da obra evidencia o uso deliberado do Mib, que não foi usado de maneira errônea, mas sim por questões de sonoridade. Assim a linha inferior cria um movimento cromático do c.3 ao c.4: Ré - Mib - Mi. Daí em diante, outras liberdades criativas na utilização das séries se farão presentes em *Serielo*, como repetição de classes de nota antes da finalização de uma determinada série⁴⁰ ou ainda permutação de classes de nota.

O diálogo entre as duas linhas P0 e IR6 finaliza no c.9: IR6 termina a sua 2ª apresentação completa enquanto P0 termina abruptamente a sua 5ª apresentação, expondo

⁴⁰ As notas repetidas serão escritas na cor cinza, para diferenciar da cor das outras séries.

apenas as três primeiras notas da série (ver Fig.17). Veremos que, ao final do *Serielo*, a linha P0 será reintroduzida iniciando a partir da terceira nota da série, como se estivesse completando esta 5ª apresentação não finalizada. O c.10 funciona como uma transição para o clímax da seção A [c.11], e emprega os intervalos recorrentes de 4ª aumentada e 7ª maior (classe intervalar 6 e 1, respectivamente) de maneira sequencial e cromaticamente ascendente, como mostrado na Fig.18:



Figura 18 - *Tríptico para piano* / *Serielo* (c.10) – Sequência cromática ascendente utilizando os intervalos de 4ª aumentada e de 7ª maior.

No c.11 duas outras séries, P9 e R9, são apresentadas em ocorrência singular em toda a peça. A figuração lombarda (semicolcheia + colcheia pontuada) é interrompida pela introdução de grupos de fusas e semifusas, além de grupos com acelerando e ritardando escritos. As duas séries apresentam uma incongruência: a nota Si em ambas deveria ter sido um Dó# (assinaladas por asteriscos na Fig.19). Como veremos na seção 8, este foi um engano acidental por parte do compositor que fez a correção na segunda versão editada do *Tríptico* (Anexo A).

Figura 19 - *Tríptico para piano* / *Serielo* (c.11) – P9 e R9.

As duas séries estão conectadas pela nota Ré - que é a 12ª nota da série P9 e a 1ª da série R9 - tocada nove vezes em *staccato* e com *acelerando* e *ritardando* escritos (ver Fig.19). Esta figuração em repetição da classe de nota Ré reaparecerá posteriormente na peça.

A seção B do *Serielo* inicia no c.12 e representa uma variação em desenvolvimento⁴¹ das ideias expostas na seção A. Pela primeira vez a mão esquerda está escrita em acordes⁴² e a mão direita representa a série P0 até o início do c.13, quando R2 (escrita na cor verde) faz sua primeira entrada na peça. A mão esquerda apresenta IR6 em forma de acordes, desta vez com reaproveitamento de classes de nota (marcadas em cinza). A escrita rítmica da mão direita traz de volta a célula lombarda.

Figura 20 - Tríptico para piano / *Serielo* (c.12-14) – Início da seção B. P0, IR6 e R2.

A 5ª classe de nota da série IR6 (nota Fá#) é omitida na sua 4ª apresentação [c.12-13], assim como a 12ª classe de nota da série R2 (nota Fá#) que é também omitida na sua 1ª apresentação [c.12-13], como mostrado na Fig.20. Curiosamente, a 12ª classe de nota da R2 não é apresentada em nenhum momento da peça, o que poderia ser uma característica deliberadamente atribuída a esta série. A priori, é possível entrever pela primeira vez uma

⁴¹ A variação em desenvolvimento é um termo originalmente cunhado por Arnold Schönberg para definir o procedimento composicional que consiste numa contínua transformação da ideia inicial apresentada em uma determinada peça, gerando outros temas e fragmentos temáticos. Neste caso, eventos de maior escala podem ser entendidos como originados das mudanças ocorridas nas repetições das unidades musicais anteriores (ALMADA, 2008, p.83).

⁴² Uso o termo “acorde”, mas é importante lembrar que, no contexto da música serial, os acordes não desempenham necessariamente funções tonais, podendo utilizar intervalos mistos.

resolução tonal entre os dois últimos acordes ao final do c.14 [m.e]. Embora de difícil percepção auditiva (pelo fato das harmonias serem prolongas pelo pedal de sustentação), o intervalo de 5ª diminuta (Sol - Réb) presente no primeiro acorde resolve para o intervalo de 3ª maior (Láb - Dó) do segundo acorde em uma condução tonal, exemplificada na Fig.21:

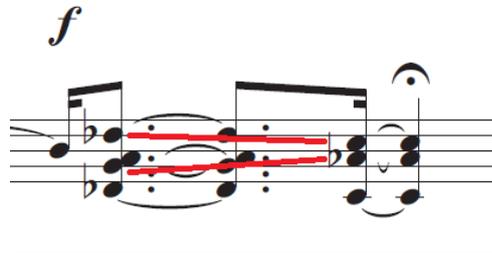


Figura 21 - *Tríptico para piano / Serielo* (c.14) – Resolução do intervalo de 5ª diminuta para o de 3ª maior.

A partir do c.15, a mão direita começa por sua vez a realizar texturas em acordes, utilizando a série R2 (2ª apresentação) com reaproveitamento de classes de nota, principalmente a classe de nota Mi, 4ª classe de nota da série. A notação da mão direita inverte pela primeira vez a célula rítmica lombarda padrão: ao invés de ser semicolcheia + colcheia pontuada ligada à semicolcheia, a figura passa a utilizar colcheia pontuada + semicolcheia ligada à colcheia pontuada. A notação padrão da célula rítmica lombarda retorna no c.16 (3ª apresentação da R2) e prossegue até uma síncope na mão direita:

Figura 22 - *Tríptico para piano / Serielo* (c.15-16).

As últimas notas em ambas as mãos no c.16 (IR6, classes de nota: 10, 11 e 12; R2, classes de nota: 4, 7, 9 e 11) retornam no próximo compasso, no grupo de fusas, como mostrado na Fig.23:

Figura 23 - *Trípico para piano* / *Serielo* (c.16-17) – Reaproveitamento de classes de nota entre os c.16 e 17.

Este tipo de reaproveitamento de classes de nota finais de um compasso para o próximo ocorrerá igualmente ao final do *Serielo*, entre os c.23 e 24. Este grupo de fusas [c.17] é notado de forma simetricamente espelhada, a nota Sib como nota divisora (Fig.24). As figurações em fusa derivam dos grupos de fusa e semifusa apresentados anteriormente no c.11.

Figura 24 - *Trípico para piano* / *Serielo* (c.17) – Grupo de fusas escrita de forma simetricamente espelhada.

Assim como no c.11, a classe de nota Ré é utilizada em repetição contínua, *staccato* e com acelerando escrito [final do c.17] como exibido na Fig.24. Isto ocorrerá também ao final do c.22, empregando inclusive a mesma classe de nota Ré. Estas notas articulam o clímax da seção B [c.18-21], que apresenta figurações em semifusas (derivadas igualmente do c.11) na mão direita e notas marcadas com acento na mão esquerda. Cabe à mão direita do pianista introduzir a série II [c.18], a segunda série apresentada com maior frequência em *Serielo*

(após a P0): sete vezes completa e uma vez incompleta. A série R2, anteriormente executada pela mão direita, migra para a mão esquerda a partir do c.18, seguindo assim até o c.20, reutilizando novamente a classe de nota Mi, 4ª classe de nota da série. O c.19 nada mais é do que uma variação do c.18: a mão direita começa com um intervalo harmônico de segunda menor (CI1), seguido por um grupo de sextinas (em semifusa) e finalizando com uma nota em semicolcheia⁴³. A mão esquerda acentua por três vezes intervalos harmônicos:

Figura 25 - *Tríptico para piano / Seriello* (c.18-19) – C.19 como variação do c.18 (séries I1 e R2).

No c.21 há uma inconsistência na escrita original das duas últimas classes de nota da série I1 (4ª apresentação). Pela análise serial, a 11ª classe de nota da série, que deveria ter sido a nota Ré, está notada como Fá; e a 12ª classe de nota da série, que deveria ter sido Mi, está notada como Sol. Não existem razões aparentes para essas notas terem sido trocadas, já que isto não ocorreu com outras classes de nota da I1. Trata-se muito provavelmente de um equívoco composicional⁴⁴:

Figura 26 - *Tríptico para piano / Seriello* (c.20-21) – Incongruência na escrita original da 4ª apresentação de I1.

⁴³ O manuscrito da obra exibe uma semicolcheia como nota final nos c.18 e 19, porém, na primeira versão editada, o c.19 finaliza com uma fusa seguida de uma pausa de fusa.

⁴⁴ Discrepâncias como esta são discutidas em maiores profundidades na seção 8.

No c.22, a 5ª apresentação da I1 é abruptamente interrompida enquanto apresentava a terceira classe de nota da série (classe de nota Dó). Como vimos anteriormente, isto também aconteceu na primeira página do *Serielo* [c.9], a série P0 interrompendo sua 5ª apresentação na terceira classe de nota. Curiosamente, a série P0, ausente desde o c.13, retorna no c.22, começando justamente com a 3ª classe nota da série (Lá), logo após a interrupção na 3ª classe de nota da série I1. Em termos estruturais, esta reapresentação da P0 pode significar uma preparação para a recapitulação que ocorre no c.25, além de um complemento da série deixada inacabada no c.9, o que garante equilíbrio e simetria à peça como um todo:

The musical score for piano, measures 22-23 of 'Serielo', is shown in two staves. The upper staff (treble clef) contains notes 5, 6, 10, 11, 12, 1, 2, 9. The lower staff (bass clef) contains notes 11:1, 2, 3, P0:3, 4, 7, 8, 9. Dynamics include *f*, *p*, *mf*, and *p*. A bracket groups notes 5-12 in the upper staff. A dashed line labeled (8vb) is below the lower staff.

Figura 27 - Tríptico para piano / *Serielo* (c.22) – Reapresentação da P0 começando a partir da 3ª classe de nota da série.

Na Fig.27, é possível constatar que a 8ª apresentação de P0 exibe um salto da 2ª classe de nota da série (classe de nota Mi bemol) para a 9ª classe de nota (classe de nota Ré). Isto ocorre muito possivelmente por questões de sonoridade, já que isto confere um cromatismo entre as notas Mi - Mib - Ré. Além disso, ao final do c.22, a classe de nota Ré é utilizada pela terceira e última vez em forma de repetição contínua, com *staccato* e com *acelerando* escrito, assim como nos c.11 e 17. No c.23, a 9ª classe de nota da série P0 (classe de nota Ré) é repetida e sua 8ª apresentação conclui com as três últimas classes de notas (Dó# - Sol - Fá), ficando, portanto, incompleta (Fig.27). A 9ª apresentação da série P0 [c.23] também está incompleta e o manuscrito da obra contém uma inconsistência: a série termina na 8ª classe de nota (Sol#) e a 6ª classe de nota de série, que deveria ter sido um Dó, aparece como Mi (1ª classe de nota). Esta discrepância foi sem dúvida acidental:

Figura 28 - *Tríptico para piano* / Seriello (c.23) – Final da 8ª apresentação da série P0 e início da 9ª apresentação, com uma discrepância na 6ª classe de nota da série (Dó).

Esta inconsistência fica evidente se olharmos para o próximo compasso [c.24]. Este compasso nada mais é do que a repetição das últimas classes de nota do compasso anterior, assim como ocorrera entre os c.16 e 17. No caso do c.24, as últimas seis classes de nota da série são repetidas duas oitavas acima, e exibe corretamente a 6ª classe de nota da série P0, Dó, como mostrado na Fig.29 (a nota discrepante está sinalizada por um asterisco e uma ligadura azul):

Figura 29 - *Tríptico para piano* / Seriello (c.23-24) – Repetição das últimas seis classes de nota da série P0, com discrepância na 6ª classe de nota (Dó).

O c.25 reintroduz a célula rítmica lombarda (a escrita é a mesma do início do *Seriello*), ausente desde o c.16. Isto pode ser entendido como uma recapitulação (seção A') antes da conclusão do *Seriello*. Trata-se de uma breve recapitulação de apenas dois compassos, como uma memória do início da peça. A escrita retorna ao diálogo entre duas vozes: a mão direita exibe a série II (6ª apresentação), enquanto a mão esquerda exibe a série P0 (10ª

apresentação). Este diálogo se encerra ao fim do c.26, interrompido por uma pausa de semicolcheia com sinal de fermata curta:

Figura 30 - *Tríptico para piano / Seriello* (c.23-26) – Recapitulação usando as séries I1 e P0.

As séries I1 e P0 continuam na mão direita e esquerda, respectivamente, para concluir o *Seriello*. Os dois últimos compassos reaproveitam o material temático apresentado no desenvolvimento da peça (seção B), principalmente o dos c.18 a 19: textura cordal, dinâmica forte, emprego dos registros graves e agudos do piano, grupo de fusas:

Figura 31 - *Tríptico para piano / Seriello* (c.27-28) – Uso de material temático apresentado nos c.18 e 19.

Há uma última incoerência na notação do manuscrito [c.27]. Pela análise serial, a 7ª classe de nota da série II (7ª apresentação), que deveria ter sido a classe de nota Ré#, está notada como Ré (sinalizada na Fig.32 por um asterisco):

Figura 32 - *Tríptico para piano / Serialo* (c.27-28) – Inconsistência na escrita da 7ª classe de nota (Ré#) da 7ª apresentação de II.

Serialo finaliza com dois *clusters* em *sforzando* nos registros grave e agudo do piano. Estes *clusters* são simetricamente espelhados conforme a posição no teclado: o da mão esquerda configura-se (de baixo para cima) por duas teclas pretas e três brancas usando intervalos de 2ª maior, 2ª menor, 2ª menor e 2ª maior; o da mão direita três brancas e duas pretas, empregando os mesmos intervalos: 2ª maior, 2ª menor, 2ª menor e 2ª maior.

6.2.2 Análise do *Serialo*

Serialo é a segunda parte do *Tríptico* para piano de Flávio Oliveira. O nome *Serialo*, assim como *Seriello*, representa uma junção de dois termos: Série + Halo. No entanto, diferentemente do *Seriello*, *Serialo* não segue uma técnica composicional dodecafônica, ainda que faça uso de elementos seriais apresentados na primeira parte do *Tríptico* e elaborados através de variações em desenvolvimento. O sufixo “Halo” evoca o halo solar, um fenômeno natural que ocorre a partir do reflexo da luz solar em cristais de gelo presentes na atmosfera, formando um anel luminoso semelhante a um arco-íris em torno do corpo celeste, a exemplo da foto (Fig.33):



Figura 33 – Halo solar. [Foto: Google Fotos]

Para o compositor, o “Halo” é usado como metáfora para “o que fica soando, o que fica ressoando” (OLIVEIRA, Entrevista 1, Anexo B), isto é, misturas sonoras criadas através do uso prolongado do pedal *sustain* ou pedal de sustentação. Este tipo de referência a aspectos de “luz” é algo que perpassa a ideia da criação do *Tríptico*: elementos de “vidro”, de “vitrais”, de “luminosidade”, são imagens que foram apropriadas pelo compositor ao compor a obra.

Serialo é a peça central do *Tríptico* e é também a mais longa, durando aproximadamente sete minutos. A primeira versão editada está grafada em sete páginas e 171 compassos no total. Diferentemente de *Serielo*, que apresenta uma textura mais contrapontística e polifônica, isto é, linhas independentes em inter-relação, *Serialo*, por sua vez, distingue-se por sua textura mais cordal. Outro aspecto que difere de *Serielo* é a presença de diversas mudanças de andamento no decorrer do *Serialo*, enquanto *Serielo* apresenta uma única indicação de andamento. A primeira é *Largo, tempo non giusto (souple)* e o metrônomo marca a semínima entre 45 e 56 bpm. Isto significa um andamento lento e um tempo “souple”, termo indicado igualmente em *Serielo*, algo “flexível”, “elástico”, “maleável”. Além disso, a peça emprega fórmulas de compasso (inicialmente 3/4), o que não era o caso em *Serielo*.

No início de *Serialo* [c.1-5], é possível verificar a escrita em três pentagramas, que representam três “planos” ou “níveis” sonoros (inferior, intermediário e superior) espalhados pelos registros do piano:

Largo, tempo non giusto (souple) M.M. ♩ = 45 – 56 ca.

The musical score is for a piano piece. It consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The time signature is 3/4. The tempo is 'Largo, tempo non giusto (souple)' with a metronome marking of approximately 45-56 beats per minute. The score is divided into four measures. The first measure has a dynamic marking of *f*. The second measure has *mf* and a slur over a triplet of notes. The third measure has *p*. The fourth measure has *pp*. There are various articulation symbols, including accents, slurs, and asterisks, indicating specific performance instructions. The texture is characterized by three distinct levels of sound across the three staves.

Figura 34 - *Tríptico para piano / Serialo* (c.1-6) – Textura em três níveis escrita em três pentagramas distintos.

Serialo faz amplo uso de texturas expandidas pelos registros do piano (grave, médio e agudo) e, pela primeira vez no *Tríptico*, são utilizados intervalos consonantes: 3ª maior e 4ª justa. Intervalos consonantes não são empregados em *Serielo*, à exceção da fugaz resolução tonal do c.14 que recorre ao intervalo de 3ª maior (ver seção 6.2.1). Nos c.1-2 do *Serialo*, os níveis intermediário e superior empregam acordes/sonoridades de dominante com 9ª maior (embora não cumprem esta função tonal, apenas remetem para esta sonoridade), e fundamental dividida, isto é, a adição de uma nota a distância de 2ª menor da fundamental do acorde. Outra forma de analisar este primeiro sistema é separando os níveis: o nível intermediário emprega sonoridades de dominante com sétima com a quinta omitida e o nível superior sonoridades quartais (4ªJ + 4ª aum.). Porém, nos c.3-4 a fundamental é dobrada e não mais dividida e, conseqüentemente, o nível superior apresenta acordes quartais em 4ªJ + 4ªJ. Estas sonoridades se farão presentes em todo o *Serialo*, de maneira geral com movimentos cromáticos, sejam ascendentes ou descendentes. Isto pode ser entendido com uma variação em desenvolvimento do intervalo de 2ª menor usado de maneira recorrente em *Serielo*, que ocorrerá igualmente na terceira parte do *Tríptico*, *Seriovo*. Por exemplo, no primeiro sistema, os níveis intermediário e superior realizam os mesmos acordes/sonoridades, com movimentos cromaticamente descendentes, à exceção do quarto acorde, que ascende cromaticamente para o quinto acorde (Fig.34). A linha do baixo (nível inferior), por sua vez, realiza oitavas até o

c.3: Dó# - Ré, e em seguida, no c.4, desce para a nota Sib de forma não oitavada. Além disso, os baixos realizam *appoggiaturas* de maneira frequente no *Serialo*, como é possível verificar na Fig.34. Ainda neste primeiro sistema, outro aspecto digno de nota se relaciona ao uso do pedal: do c.2 até o c.5, todas as sonoridades são mantidas pelo prolongamento do pedal *sustain*, mesmo havendo a execução de acordes de diferentes harmonias. Na realidade, esta é a principal característica do *Serialo*: a mistura de sons, ou, como referido pelo compositor, os “halos harmônicos” ou “halos sonoros”. Estes halos harmônicos foram apresentados anteriormente em *Serielo*, quando o pedal *sustain* era usado para prolongar e “misturar” as sonoridades, a exemplo do início da peça:

Tempo non giusto, souple et expressif M.M. ♩ = 72-76

Figura 35 - *Tríptico para piano / Seriello* (c.1-3) – Presença dos “halos harmônicos” já em *Seriello* (misturas de sons criadas pelo uso prolongado do pedal *sustain*).

Um elemento rítmico encontrado em alguns momentos do *Serialo* é o grupo de tercinas, primeiramente apresentado no c.2:

Largo, tempo non giusto (souple) M.M. ♩ = 45 - 56 ca.

Figura 36 - *Tríptico para piano / Serialo* (c.1-6) – Grupo de tercinas.

Este elemento rítmico retorna nos c.19 e 23, como mostrado na Fig.37:

Figura 37 - *Tríptico para piano / Serialo* (c.18-26) – Mesmos grupos de tercina.

Do c.7 ao c.9, a textura em três partes prossegue, desta vez o baixo realiza intervallos de 7^a maior, tocados de maneira quebrada e ascendendo cromaticamente, assim como os acordes/sonoridades das camadas intermediária e superior, que também realizam um movimento cromaticamente ascendente. As sonoridades coincidem com as empregadas no início: dominante com 9^a maior e fundamental dividida.

Figura 38 - *Tríptico para piano / Serialo* (c.7-9) – Subida cromática nos três níveis: baixo a intervalo de 7^a maior e camadas intermediária e superior realizando sonoridades de dominante com 9^a maior e fundamental dividida.

No prosseguimento [c.10-17], há uma quebra momentânea da escrita cordal em três níveis: notas isoladas são tocadas de maneira espalhada pelos registros do piano. As três primeiras notas fazem uma referência clara ao *Seriello*, pois são as mesmas três classes de nota que iniciam a série P0: Mi - Mib - Lá. Porém, as próximas classes de nota divergem da série original apresentada em *Seriello*. Neste ponto do *Serialo*, somos confrontados com um prenúncio de uma nova série Prima apresentada e desenvolvida em sua forma Retrógrada, Invertida e Invertida Retrógrada na seção *Allegrement* [c.78-109]. Esta formação será retomada na terceira parte do *Tríptico*, *Serivo* (seção 6.2.3). Como veremos no decorrer desta análise, esta série faz uso tanto de intervalos dissonantes quanto consonantes, diferindo das séries usadas em *Seriello* e que evitavam sonoridades consonantes. Em *Serialo*, há um uso reiterado do intervalo consonante de 5ª justa e sua inversão 4ª justa, além dos intervalos de 3ª maior e 3ª menor, apresentados no prenúncio da série P0 entre os c.10 e 17:

Figura 39 - *Tríptico para piano / Serialo* (c.10-17) – Prenúncio da série P0 do *Serialo*, empregando tanto intervalos dissonantes quanto consonantes espalhados pelos registros do piano.

Do c.18 ao c.26 a textura em três níveis retorna⁴⁵ e, se olharmos para o nível superior, veremos uma *appoggiatura* melódica que ocorre da nota Mib para a nota Ré. Este intervalo de 2ª menor coincide com intervalo empregado de maneira recorrente em *Seriello*, e se desenvolverá igualmente em *Serivo*, terceira parte do *Tríptico*. Trata-se, portanto, de um

⁴⁵ O editor reorganizou a disposição dos níveis na primeira versão editada do *Tríptico* nos c.18-26 para facilitar a leitura, porém esta foi revisada na segunda versão editada que ocorreu após o segundo encontro colaborativo (seção 8).

intervalo com função motívica unificadora. A sonoridade cordal replica a do início: dominante com 9ª maior (nível intermediário: dominante com 7ª e 5ª omitida; nível superior: 4ªJ + 4ªJ), articulando-se através de uma movimentação cromática. Nessa instância, o nível inferior apresenta notas isoladas:

Figura 40 - *Trípico para piano / Serialo* (c.18-22) – Textura em três níveis semelhante ao início da peça.

Do c.23 ao c.26 há uma indicação de *stringendo* e o uso do grupo rítmico em tercinas que coincide com as tercinas apresentadas no início da peça. As sonoridades de dominante com 9ª maior continuam ascendendo cromaticamente até o c.24. Neste compasso há pela primeira vez uma quebra no acorde/sonoridade de 9ª, havendo a ocorrência de acordes com 5ª e 4ª abertas: o nível intermediário contém 5ª dim./4ª aum. e o nível superior 5ª J/4ª J (sinalizado em vermelho, Fig.41). No prosseguimento [c.25-26], o nível inferior realiza pela primeira vez um arpejo de um acorde de quinta: Sib menor (sinalizado em azul, Fig.41):

Figura 41 - *Trípico para piano / Serialo* (c.23-26) – Acorde com 5ª e 4ª abertas no c.24 e arpejo de acorde de Sib menor no c.25.

A partir do c.27 ocorre uma primeira mudança de andamento: *Languidamente moderado* com indicação metronômica de semínima entre 72-76 bpm, o que coincide com a indicação de metrônomo do *Seriolo*. Esta indicação idêntica ao *Seriolo* pode ser entendida como exercendo uma função estrutural preparativa, pois entre os c.33 e 48 ocorre uma citação das séries P0 e IR6 apresentadas inicialmente em *Seriolo*. Há também uma mudança na fórmula de compasso, que passa de 3/4 para 5/8. Como veremos posteriormente, esta alternância entre compassos ternários e quinários caracteriza passagens significativas do *Seriolo*. A textura em três partes continua brevemente do c.27 ao c.28, porém, o compositor optou por escrever a passagem em dois pentagramas ao invés de três como no início da peça. Isto se deve ao fato de que as próximas seções abandonam a textura em três partes, que só retornará ao fim do *Seriolo*, na *Coda* [c.160-171]. Do c.28 ao c.31 ambas as mãos realizam arpejos do acorde recorrente de dominante com 9ª maior na mesma divisão entre níveis: [m.e] dominante com 7ª e 5ª omitida, [m.d] 4J + 4J. O compasso em 5/8 é executado com acentos no primeiro e quarto tempo, caracterizando uma divisão métrica em 3/8 + 2/8 (Fig.42), divisão esta que se fará presente em outros momentos do *Seriolo*.

The image shows a musical score for piano, measures 27-30. The tempo is 'Languidamente moderado' with a metronome marking of a half note equal to 72-76 bpm. The time signature is 5/8. The score is written for two staves (treble and bass clef). Red and blue brackets are used to highlight specific rhythmic patterns in both hands, illustrating the 3/8 + 2/8 metric division mentioned in the text. The music consists of arpeggiated chords.

Figura 42 - *Trípico para piano* / *Seriolo* (c.27-30) – Divisão métrica em 3/8 + 2/8.

A próxima seção da peça [c.33-48] apresenta uma citação das séries P0 [m.d] e IR6 [m.e] apresentadas no início do *Seriolo*. Porém, a escrita está transformada: a textura não mantém as vozes em contraponto (movimento horizontal), mas abrange oitavas espalhadas pelos registros do piano (movimento vertical). A escrita rítmica também sofre modificações. Além disso, as séries P0 e IR6 aparecem de maneira fragmentada nesta seção, isto é, estão entrecortadas por uma frase [c.37-40] que emprega sonoridades de dominante com 9ª maior características do *Seriolo* aliadas à métrica quinária (na divisão 3 + 2, como na seção anterior). Estes elementos estão detalhados na Fig.43:

a tempo giusto, marcato

P0: 1 2 3 4 5 6 7

IR6: 1 2 3

Mudança de compasso:
5/8, com divisão métrica em 3/8 + 2/8

p e dolce

Acordes/sonoridades de dominante com 9ª maior

a tempo giusto

P0: 8 9 10 11 12

Acorde/sonoridade de dominante com 9ª maior

IR6: 4 5 6

Figura 43 - Trípico para piano / Serialo (c.31-48). Ilustração da análise dos c.31-48.

No sistema seguinte [c.49-54], a fórmula de compasso retorna para 5/8. A nota Mib é repetida em oitavas no c.49 e no c.50 há um arpejo do acorde característico de dominante com 9ª maior: neste caso, há uma apojetura melódica na voz do soprano, que faz um movimento descendente da nota Ré (fundamental) para a nota Dó (7ª). No compasso seguinte [c.51], o soprano continua em movimento descendente: Ré - Dó - Lá; o baixo exhibe a fundamental Ré:

49 $\text{♩} = \text{♩} - \text{M.M. } \text{♩} = 72 - 76$ *rall.* *a t.*

f *ff* *f*

il pedale a piacere

Figura 44 - *Tríptico para piano / Serialo* (c.49-52).

A nota Ré do baixo ascende cromaticamente para a nota Dó# em oitavas nos c.53-54. Estes compassos funcionam como uma transição para a próxima seção do *Serialo*, que exhibe pela primeira vez no *Tríptico* progressões de sonoridades triádicas. As oitavas de Dó# representam a terça do acorde de Lá maior exposto nos próximos compassos [c.55-56], iniciando a seção *A tempo giusto e delicato*. Esta seção [c.55-62], e a próxima *Meno mosso, tempo giusto* [c.63-77], retratam um diálogo entre duas vozes distintas: uma voz aguda, que permanece sempre na região mais alta do piano, e uma voz grave, que caminha da região grave para a região média do piano. Estas linhas arpejam notas de acordes/sonoridades de quinta em relações de mediante cromática⁴⁶ do c.55 ao c.66, como mostrado na Fig.45:

⁴⁶ A relação de mediante cromática envolve dois acordes de qualidades iguais (maior para maior, menor para menor) cujas fundamentais estão a uma terça de distância, contendo uma nota em comum, uma nota alterada cromaticamente e uma nota nova (KOSTKA; PAYNE, 2008, p.419).

♩ = ♩ — A tempo giusto e delicato M.M. ♩ = 106 ca.

A * **C** * **E_b** * **F[#]** *

♩ = ♩ — Meno mosso, tempo giusto M.M. ♩ = 164 - 176

D * **F** *

Figura 45 - Tríptico para piano / Serialo (c.55-66) – Sonoridades triádicas em relação de mediantes cromáticas.

Do c.67 ao c.77 as linhas continuam arpejando acordes/sonoridades de quinta, mas desta vez em relações de tons homônimos: acorde maior e em seguida seu homônimo menor.

♩ = ♩ — Meno mosso, tempo giusto M.M. ♩ = 164 - 176

G[#] * **G[#]m** * **B**

B_m

Figura 46 - Tríptico para piano / Serialo (c.63-77) – Acordes de quinta em relação de tons homônimos.

Este trecho [c.55-77] exhibe igualmente uma alternância entre compassos ternário (3/8) e quinário (5/8) (Fig.45 e Fig.46), como ocorrera precedentemente. No acorde de Si menor do c.76, a nota Ré (3^a do acorde) ascende para a nota Mi enquanto a nota Fá# (5^a do acorde) descende para a nota Mi, em movimento contrário. A nota Mi será em seguida repetida no próximo compasso para articular a seção *Allegrementemente* [c.78-109] que representa o clímax do *Serialo*, e que começa com a análoga nota Mi. Esta seção introduz a nova série Prima pronunciada nos c.10-17. A série P0, assim como as próximas séries, é executada em uníssono por ambas as mãos, a exemplo da Fig.47 que exhibe as suas classes de nota:

Allegrementemente M.M. ♩ = 138.
subito mosso

8^{va}

P0: 1[>] 2 3 4 5 6 7 8 9[>] 10 * 12

Figura 47 - Tríptico para piano / Serialo (c.78-81) – Apresentação da série P0 em *Serialo*.

Na Fig.47, sinalizei o que seria a 11^a classe de nota da série P0 por um asterisco. Pela análise serial, a 11^a classe de nota deveria ter sido a classe de nota Fá, porém, esta está notada como classe de nota Ré. Novamente, a escolha pela nota Ré foi provavelmente motivada por questões de sonoridade, mais do que por questões estruturais. Os tempos fortes dos compassos realizam um cromatismo: Dó# - Ré - Ré# (Fig.48), o que pode ter sido um motivo pela escolha desta nota:

Allegrementemente M.M. ♩ = 138.
subito mosso

8^{va}

Figura 48 - Tríptico para piano / Serialo (c.78-81) – Cromatismo nos tempos fortes nos c.80-81.

Na realidade, a série P0 do *Serialo* será apresentada em sua forma completa - isto é, com a 11ª classe de nota como Fá - na terceira parte do *Tríptico, Seriovo*, como mostrada na Fig.49:

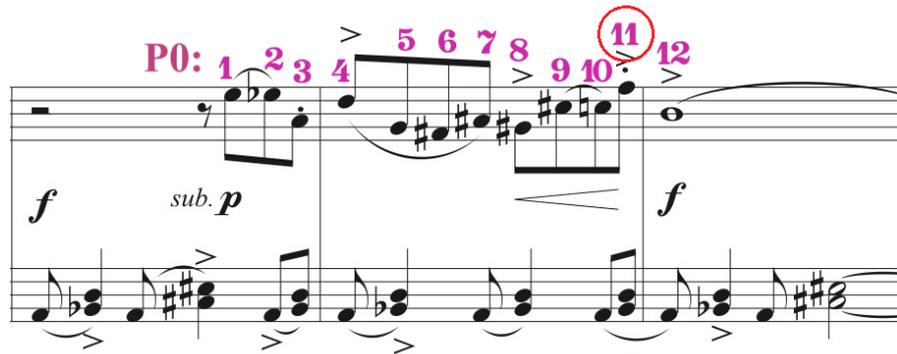


Figura 49 - *Trípico para piano / Seriovo* (c.10-12) – Apresentação completa da série P0 do *Serialo* na terceira parte do *Trípico, Seriovo*.

A série P0 do *Serialo* é formada, em sua ordem, pelas seguintes classes de nota: Mi - Ré# - Lá - Ré - Sol - Fá# - Sib - Sol# - Dó# - Dó - Fá - Si. É possível perceber que as três primeiras classes de nota (Mi - Ré# - Lá) são as mesmas da série P0 do *Serielo*. Porém, diferentemente da série Prima do *Serielo*, a série Prima do *Serialo* utiliza uma mistura de classes intervalares dissonantes e consonantes, como mostrado abaixo:

Nota: Mi Ré# Lá Ré Sol Fá# Sib Sol# Dó# Dó Fá Si
C.I.: 1 6 5 5 1 4 2 5 1 5 6

A ocorrência de cada classe intervalar é apresentada na tabela abaixo:

Total:

CI1	3
CI2	1
CI3	0
CI4	1
CI5	4
CI6	2

Figura 50 – Ocorrência de cada CI na série Prima do *Serialo*.

O vetor intervalar da série em *Serialo* é $\langle 3, 1, 0, 1, 4, 2 \rangle$. Assim, é possível perceber uma maior ocorrência de intervalos de $4^a J$ e $5^a J$, intervalos estes ausentes na série apresentada em *Serielo*, cujo vetor intervalar era $\langle 3, 4, 0, 0, 0, 4 \rangle$. Com a série Prima do *Serialo* identificada, podemos determinar suas quatro formas básicas:

Prima

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Retrógrada

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Invertida

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Invertida Retrógrada

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Figura 51 - As quatro formas básicas da série em *Serialo* com seus números de ordem.

A matriz abaixo representa todas as transposições possíveis das quatro formas básicas da série em *Serialo*. O compositor faz uso de apenas quatro delas, a saber: P0 (rosa), I0 (laranja), R0 (preto) e IR2 (verde Jade)⁴⁷:

⁴⁷ Usei cores diferentes nas séries do *Serialo* para não confundi-las com as séries apresentadas em *Serielo*.

	P_0	0	11	5	10	3	2	6	4	9	8	1	7	R_0
I_0	0	E	D#	A	D	G	F#	Bb	G#	C#	C	F	B	0
1	1	F	E	Bb	D#	G#	G	B	A	D	C#	F#	C	1
7	7	B	Bb	E	A	D	C#	F	D#	G#	G	C	F#	7
2	2	F#	F	B	E	A	G#	C	Bb	D#	D	G	C#	2
9	9	C#	C	F#	B	E	D#	G	F	Bb	A	D	G#	9
10	10	D	C#	G	C	F	E	G#	F#	B	Bb	D#	A	10
6	6	Bb	A	D#	G#	C#	C	E	D	G	F#	B	F	6
8	8	C	B	F	Bb	D#	D	F#	E	A	G#	C#	G	8
3	3	G	F#	C	F	Bb	A	C#	B	E	D#	G#	D	3
4	4	G#	G	C#	F#	B	Bb	D	C	F	E	A	D#	4
11	11	D#	D	G#	C#	F#	F	A	G	C	B	E	Bb	11
5	5	A	G#	D	G	C	B	D#	C#	F#	F	Bb	E	5
	IR_0	0	11	5	10	3	2	6	4	9	8	1	7	

Figura 52 - Matriz com indicação das séries utilizadas em *Serialo*.

Estas quatro séries são apresentadas uma única vez no *Serialo*, na seção *Allegrementemente*: P_0 [c.78-80], I_0 [c.86-88], R_0 [c.94-97] e IR_2 [c.102-104]. A apresentação da série P_0 , como vimos, contém uma discrepância na 11ª classe de nota (classe de nota Ré no lugar da classe de nota Fá). I_0 , por sua vez, apresenta a série completa, como mostrado na Fig.53:

Figura 53 - *Tríptico para piano / Serialo* (c.86-90) – Apresentação da série I0 em *Serialo*.

A análise serial revela que as séries R0 e IR2 apresentam, respectivamente, classes de notas permutadas e discrepância de classes de nota. A 11ª (Mib) e 12ª (Mi) classes de nota da R0 estão permutadas, isto é, a 11ª classe de nota está notada Mi e a 12ª classe de nota está notada Mib:

Figura 54 - *Tríptico para piano / Serialo* (c.94-97) – Permutação entre as duas últimas classes de nota de R0.

Já a série IR2 contém uma discrepância na 11ª e 12ª classe de nota. A 11ª, que deveria ter sido um Sol, está notada como Fá; e a 12ª, que deveria ter sido um Fá#, está notada como Mi:

Figura 55 - *Tríptico para piano / Serialo* (c.102-105) – Discrepância na notação das duas últimas classes de nota da IR2.

A apresentação destas séries é intercalada pela execução de arpejos ascendentes, que realizam progressões harmônicas de acordes em relação de mediantes cromáticas que coincidem com os acordes da seção anterior [c.55-77]. A Fig.56 exibe o trecho *Allegrementemente* com as séries e os arpejos analisados:

a)

Allegrementemente M.M. ♩ = 138.
subito mosso

P0: 8^{va}

The musical score for section a) is in 2/4 time. The piano part (treble clef) and bass part (bass clef) both feature ascending eighth-note arpeggios. The piano part starts at measure 78 with a forte (*f*) dynamic. Fingerings are indicated by numbers 1 through 12. Two specific arpeggios are highlighted: a yellow box labeled **E_b** and a green box labeled **F_#**. Both boxes include a *Leg.* (legato) marking and an asterisk (*). The **F_#** box also includes an 8^{va} marking.

b)

I0: 8^{va}

The musical score for section b) continues from measure 86. It features similar ascending eighth-note arpeggios in both staves. Fingerings 1 through 12 are shown. Two arpeggios are highlighted: a red box labeled **A** and a blue box labeled **C**. Both boxes include a *Leg.* marking and an asterisk (*). The **C** box also includes an 8^{va} marking.

c)

R0:

A_b **B**

The musical score for section c) starts at measure 94. It continues with ascending eighth-note arpeggios. Fingerings 1 through 10 are indicated. Two arpeggios are highlighted: a black box labeled **A_b** and a brown box labeled **B**. Both boxes include a *Leg.* marking and an asterisk (*). The **B** box also includes an 8^{va} marking.

d)

The image shows a musical score for 'Tríptico para piano / Serialo' (Allegrementemente). It consists of two staves, treble and bass clef. The first part of the score (measures 102-109) is marked 'IR2:'. The notes are numbered 1 through 10 in green. The notes are: 1 (C4), 2 (D4), 3 (E4), 4 (F4), 5 (G4), 6 (A4), 7 (B4), 8 (C5), 9 (B4), 10 (A4). The notes are grouped into four measures of 2/4 time. The notes are followed by an arpeggio marked 'D' in orange, and then another arpeggio marked 'F' in purple. The score includes a 'p. acc.' marking and a '*' symbol.

Figura 56 - Tríptico para piano / Serialo (Allegrementemente) – Análise das séries e dos arpejos. (a) c.78-85, (b) c.86-93, (c) c.94-101 e (d) c.102-109.

As séries estão escritas numa métrica em 2/4 com acentos no primeiro tempo de cada compasso. Já os arpejos possuem sinais de acentos que sugerem uma métrica em 5/8, ainda que escritos em compasso 2/4. A métrica em 5/8, na divisão 3 + 2, é recorrente em *Serialo* como vimos previamente na análise. As séries podem ser entendidas como frases antecedentes que são em seguida respondidas pelos arpejos, frases consequentes. Interessantemente, a nota que finaliza as séries (mínima) pertence ao próximo acorde que inicia o arpejo, por exemplo: o c.81 apresenta a nota Ré# (enarmônica de Mib) que é a fundamental do acorde seguinte, Mib maior [c.82]; o c.89 apresenta a nota Dó# que é a 3ª do acorde de Lá maior [c.90]; o c.97 apresenta a nota Mib que é a 5ª do acorde de Láb maior [c.98]; e o c.105 apresenta a nota Ré que é a fundamental do acorde de Ré maior [c.106] (ver Fig.56).

A próxima seção [c.110-140] exhibe uma mudança brusca de caráter em relação à seção anterior. Desta vez, a indicação de andamento é *tempo primo* e caráter *languidamente*⁴⁸. Esta seção é formada por uma sucessão de seis frases de cinco compassos cada, escritas em imitação e seguindo o padrão rítmico subsequente:

[c.1] m.d: quatro colcheias (as três primeiras são ligadas por um sinal de legato e a quarta contém um sinal de *staccato*);

[c.2] m.d: mínima com sinal de acento e tenuto e ligadura de prolongamento até o quarto compasso da frase;

[c.3] m.e: sinal de acicatura com acento + duas colcheias (a primeira com sinal de acento) + colcheia e duas semicolcheias com sinal de tenuto;

⁴⁸ A indicação *languidamente* está ausente na 1ª versão editada da obra, porém aparece no original manuscrito. Esta indicação foi acrescentada na 2ª versão editada após o segundo encontro colaborativo com o compositor.

[c.4] m.e: mínima com sinal de acento e tenuto;

[c.5] m.d & m.e: acorde/sonoridade de dominante com 9^a maior (acorde recorrente em *Serialo*), na divisão padrão, isto é, mão esquerda - acorde/sonoridade de dominante com 7^a e 5^a omitida -, e mão direita - acorde/sonoridade quartal (4J + 4J) -.

O acorde final das frases 1-5 é tocado apenas uma vez, enquanto o acorde final da frase 6 [c.135-140] é repetido por duas vezes, finalizando a seção *Tempo primo, languidamente*. A Fig.57 exhibe cada uma das seis frases em sua ordem de apresentação:

a)

110

p

Rec. *

b)

Rec. *

c)

120

Rec. *

d)

e)

f)

Figura 57 - *Tríptico para piano* / Serialo (c.110-140) – Frases imitativas: (a) 1ª frase, (b) 2ª frase, (c) 3ª frase, (d) 4ª frase, (e) 5ª frase e (f) 6ª frase.

Com relação ao desenho melódico, as frases empregam uma mistura de intervallos consonantes e dissonantes derivados das classes intervalares das séries primas de *Serialo* e *Serialo*, isto é: CI1, CI2, CI4, CI5 e CI6. Embora os acordes/sonoridades de dominante com 9ª maior que finalizam as frases, quando isolados, possam ser analisados como progressões cromáticas descendentes, o compositor deixou claro que não se trata de uma descida cromática, mas se referiu aos acordes como “filtros” resultados do prolongamento das notas anteriores:

[...] tocando os acordes isoladamente, a gente pode dizer que é uma descida cromática, né? Mas, do jeito que tá escrito não tem nada que ver com harmonia cromática. É um ponto de chegada do halo harmônico [...] dentro de tudo aquilo que ficou soando assim. [...] Olha esse acorde final ele é praticamente um filtro do que sobra, sabe? (OLIVEIRA, Transcrição do encontro do dia 01/08/2020, Anexo B).

Este caso particular atesta que a análise do nível imanente pode de fato ser revertida pela introdução de novas informações poéticas, como sugere Nattiez em sua discussão acerca da análise semiológica tripartite (ver seção 1).

A próxima seção *Deciso ed ostinato* [c.141-159] rompe novamente com o caráter e andamento da seção anterior, e a indicação metronômica (semínima = 138 bpm) coincide com a da seção *Allegrement* [p.5]. O trecho dispõe de um caráter intenso e vigoroso transmitido pela escrita em uníssono: as duas mãos executam as mesmas notas a quatro oitavas de distância⁴⁹. O termo *ostinato* se refere a algo “obstinado” e tem a ver com algo que se repete incessantemente, como é possível constatar na escrita rítmica em colcheias contínuas:

Deciso ed ostinato M.M. ♩ = 138

8^{va}

141

sub. *ff* sciolto
senza ped.

poco rit.

attaca

a tempo

149 (8^{va})

f *mf* *mp* *p* *pp*

Figura 58 - Tríptico para piano / Serialo (c.141-159) – *Deciso ed ostinato*.

Um padrão que se repete ao longo deste trecho é o padrão intervalar dos dois primeiros compassos: o primeiro compasso exibe intervalos mistos e o segundo notas repetidas. Este padrão é reproduzido sucessivamente oito vezes, com uma exceção ao fim da

⁴⁹ A primeira versão editada do *Serialo* contém uma inconsistência na indicação de oitava do segundo sistema do trecho com relação à escrita original: as notas deveriam ter sido escritas uma oitava abaixo.

seção [c.156-159], no qual notas são repetidas por três compassos consecutivos (sinalizado na cor azul na Fig.59):

Figura 59 - *Tríptico para piano / Serialo* (c.141-159) – Padrão intervalar recorrente.

Os c.149-156 são uma repetição literal dos oito compassos anteriores [c.141-148]. No tocante aos intervalos empregados, estes são em sua maioria os intervalos recorrentes da série prima do *Serialo*: 5ª diminuta, 3ª maior, 2ª maior e 2ª menor. A única exceção é o intervalo de 3ª menor, que não consta na série original, mas que figura neste trecho [c.141, c.143, c.145, c.149, c.151, c.153]. O desenho melódico está inteiramente contido em um intervalo de 5ª diminuta (Dó# - Sol).

A *Coda* do *Serialo* inicia no c.160 e se estende até o fim da peça no c.171. O primeiro compasso [c.160] é na realidade um compasso inteiro de pausa, que é seguido no c.161 pelo acorde característico de dominante com 9ª maior, neste caso com a fundamental em Sib executada pela acicatura na linha do baixo [c.161] (ver Fig.60). Esta última seção simboliza um retorno da ideia inicial dos níveis/planos em diferentes registros, havendo inclusive a denotação *Tempo primo*, com a indicação de metrônomo coincidindo com a do início do *Serialo* (semínima = 46 – 56 ca.), rememorando assim a sua abertura. No entanto a escrita é modificada, mantendo-se no registro médio do piano e em dois pentagramas. Assim como no início da peça, a textura restitui os três diferentes níveis/planos, contudo o nível superior apresenta-se desta vez como uma linha melódica de soprano independente. A Fig.60 exhibe a *Coda* do *Serialo*:

Tempo primo M.M. ♩ = 46- 56 ca.

160

sub. *f*

rall. molto

168

p audible

arp. lentamente

Figura 60 - *Tríptico para piano / Serialo* (c.160-171) – Coda do *Serialo*.

Esta melodia emprega alguns dos intervalos que figuram na série prima do *Serialo*, a saber: 2ª menor, 2ª maior, 3ª maior e 5ª justa (Fig.60). A peça finaliza com um arpejo do acorde característico do *Serialo*, dominante com 9ª maior, porém a nota superior, que era comumente a fundamental do acorde (ou fundamental dividida, como no início da peça), passa a ser pela primeira e única vez a 3ª do acorde, neste caso a nota Ré (3ª do acorde de Sib), tocada por três vezes consecutivas antes de ter o seu som prolongado pelo pedal e por um sinal de fermata:

rall. molto

168

p audible

arp. lentamente

Figura 61 - *Tríptico para piano / Serialo* (c.168-171) – Arpejo conclusivo do *Serialo*.

6.2.3 Análise do *Seriovo*

Seriovo é a terceira parte do *Tríptico* para piano de Flávio Oliveira. Sua versão editada está grafada em seis páginas e 143 compassos, e seu tempo de execução é de aproximadamente cinco minutos. Assim como as duas peças anteriores, o título da peça é dividido em duas partes: Série + Ovo. O prefixo ‘Série’ faz referência à já apresentada técnica composicional serial, desenvolvida e variada nesta terceira parte, e o sufixo ‘Ovo’ simboliza, segundo o compositor: “a origem de tudo, por isto ‘ovo’ como metáfora” (OLIVEIRA, Entrevista 1, Anexo B). Na primeira entrevista estruturada enviada para Flávio Oliveira, ele relata que adotou em sua obra o conceito metafórico do ovo a partir de sua leitura do poema *O Ovo de Galinha* de João Cabral de Melo Neto. O compositor destaca a parte II do poema, que diz assim:

*O ovo revela o acabamento
a toda mão que o acaricia,
daquelas coisas torneadas
num trabalho de toda a vida.*

*E que se encontra também noutras
que entretanto mão não fabrica:
nos corais, nos seixos rolados
e em tantas coisas esculpidas*

*cujas formas simples são obra
de mil inacabáveis lixas
usadas por mãos escultoras
escondidas na água, na brisa.*

*No entretanto, o ovo, e apesar
de pura forma concluída,
não se situa no final:
está no ponto de partida.*

Esta segunda etapa do poema faz alusão à mão que “acaricia” a delicadeza da forma pura e acabada do ovo, este objeto que provém do trabalho “*daquelas coisas torneadas*” que a natureza é capaz de produzir quando age com seus instrumentos lapidadores (*de mil inacabáveis lixas*). Flávio Oliveira salienta os versos finais desta segunda parte, que anuncia que “*o ovo, e apesar de pura forma concluída, não se situa no final: está no ponto de partida*”. Como veremos no decorrer da análise do *Seriovo*, o fim da peça traz um regresso à simplicidade rítmica, melódica e harmônica, em desenvolvimento aos acontecimentos que perfizeram *Seriolo* e *Serialo*. O compositor revela:

Neste terceiro momento musical do Tríptico, “*Seriovo*”, os materiais se originam em *Seriolo*, principalmente do ponto de vista rítmico. Mas também do ponto de vista harmônico-melódico, considerados nas transformações dos acontecimentos em progresso que perfizeram “*Serialo*” – que também é uma invenção em progresso.

Seriovo é como um retorno às origens, da simplicidade harmônico melódica, da singeleza da expressão, uma reflexão sobre RITMO, em sentido amplo.

Entendo o ritmo não só como a sucessão regular dos tempos fortes e fracos em uma frase musical, mas algo que envolve relações melódico-harmônico-contrapontísticas, formais; também da sucessão e recorrência de momentos em uma obra; de sonoridades, objetos musicais, acontecimentos musicais.

O Ritmo é fundamental na música de muitas culturas.

Resumindo bastante, verifica, Lucas, lá na partitura, como a invenção em progresso do momento musical do Tríptico intitulado “*Serieovo*” se encaminha para o final e que final é que escutamos: um singelo ternário de valsa (OLIVEIRA, Entrevista 1, Anexo B).

Esta colocação do compositor é fundamental para entendermos o *Tríptico* como um todo. Como vimos na seção 6.2, Flávio considera o *Tríptico* como uma obra fechada, e suas três partes, *Seriolo*, *Serialo* e *Seriovo* representam uma unidade completa e indivisível. A análise da obra revela que o uso recorrente de elementos rítmicos e melódico-intervalares entre as três partes que formam o *Tríptico* para piano caracteriza-o como uma obra cíclica. Além disso, o compositor menciona que esta obra não possui propriamente uma conclusão final, e, assim como o ‘Ovo’ de João Cabral, o *Seriovo* não se situa no fim, mas no ponto de partida. Flávio retrata a ideia do “ponto de partida” a partir do uso dos elementos básicos que compõem à música, principalmente o ritmo, um componente musical primordial que é encontrado em diversas culturas humanas.

Seriovo inicia com uma figuração rítmica e intervalar padrão que rememora o início do *Seriolo*. (1) Ritmicamente, a célula lombarda - usada de maneira recorrente e motívica em *Seriolo* - é reaproveitada e transformada em *Seriovo* através do ritmo de colcheia + semínima,

com ênfase na primeira nota do grupo. (2) Do ponto de vista intervalar, o intervalo de 2ª menor que inicia *Seriello* é também utilizado no princípio de *Serivo*:



Figura 62 - Tríptico para piano – (a) c.1 do *Seriello* e (b) c.1 do *Serivo*.

Ainda que a fórmula de compasso inicial de *Serivo* seja um quaternário simples (4/4), a métrica é constantemente perturbada por hemíolas, principalmente em ritmo ternário na figuração colcheia + semínima (variante da célula rítmica lombarda). Este ritmo ternário, que perpassa a peça, prenuncia um movimento de valsa em 3/4 que ocorre a partir do c.53, na seção *Valseando (alla breve)*. A nota Lá, usada de maneira contínua na linha do baixo [m.e.] do c.1 ao c.54, articula intervalos harmônicos de 3ª maior, inicialmente Sib - Ré, que figuram inicialmente na mão direita dos c.1-7 (Fig.63). Esta célula motívica (nota Lá articulando o intervalo harmônico Sib - Ré) ocorre de maneira frequente em *Serivo*, caracterizando-a como um *ostinato* rítmico-melódico padrão.

Figura 63 - Tríptico para piano / *Serivo* (c.1-7) – Nota Lá na linha do baixo e intervalos harmônicos de 3ª, o *ostinato* padrão de *Serivo*.

A partir do segundo sistema, este *ostinato* passa a ser realizado pela mão esquerda, com esporádicas execuções da mão direita (em geral de maneira conjunta com a esquerda). No c.9, ocorre uma mudança de notas no intervalo de 3ª maior, que passa a alternar entre as notas Sib - Ré e Dó# - Mi# (ou, enarmonicamente, Réb - Fá) (Fig.64). Esta relação intervalar

advém das progressões harmônicas de mediante cromática que figuram nas páginas quatro e cinco do *Serialo*, analisadas na seção 6.2.2.



Figura 64 - *Tríptico para piano* / Seriovo (c.8-9) – Intervalos harmônicos de 3ª maior em relação de mediante cromática.

Do c.10 ao c.13, a mão esquerda continua executando o *ostinato*, ainda com intervalos harmônicos de 3ª maior em relação de mediante cromática, enquanto a mão direita apresenta, ou melhor, reapresenta a série Prima do *Serialo*, esboçada na seção 6.2.2.

Figura 65 - *Tríptico para piano* / Seriovo (c.10-13) – Reapresentação da série Prima do *Serialo*.

Esta reapresentação da série P0 em *Seriovo* contém os mesmos intervalos ordenados da série apresentada entre os c.78 e 81 em *Serialo* (Fig.66), com exceção da 11ª classe de nota, já comentada na seção 6.2.2.

a)

b)

Figura 66 - *Tríptico para piano* / (a) *Seriovo* (c.10-12) e (b) *Serialo* (c.78-81) – Intervalos ordenados correspondentes da série P0.

O *ostinato* prossegue do c.14 ao c.16, ocorrendo novamente uma mudança de nota nos intervalos harmônicos de 3^a maior, executados por ambas as mãos: Mi - Sol# / Sol - Si, e em seguida Lá - Dó# / Dó - Mi; mantendo consequentemente a análoga relação de mediantes cromática anterior:

Figura 67 - *Tríptico para piano* / *Seriovo* (c.14-16) – Intervalos harmônicos de 3^a maior em relação de mediantes cromática.

Em seguida, a mão direita entre os c.17-18 reintroduz a série IR2 do *Serialo* (Fig.68), novamente com os mesmos intervalos ordenados. Assim como em *Serialo* [c.102-104], as duas últimas classes de nota da IR2 estão escritas de maneira incongruente. Segundo a análise serial: a 11^a classe de nota, que deveria ter sido Sol, está notada como Fá; e a 12^a, que deveria ter sido a classe de nota Fá#, está notada como Mi (ver Fig.68). A mão esquerda mantém o padrão *ostinato*, mas desta vez executando os intervalos de 3^a maior à distância de 2^a maior: Sib - Ré / Dó - Mi.

a)

b)

Figura 68 - *Tríptico para piano* / (a) *Seriovo* (c.17-18) e (b) *Serialo* (c.102-104) – Série IR2 em *Seriovo* e *Serialo*.

O *ostinato* padrão de *Seriovo* continua do c.21 ao c.26, desta vez com novos intervalos harmônicos de 3ª maior. A relação de mediantes cromáticas entre os intervalos de 3ª se mantém constante no c.22 (Mib - Sol / Fá# - Lá#, assinalados na cor laranja na Fig.69), porém, nos c.23-24 ocorre uma mudança nas progressões harmônicas, que passam a realizar movimentos cromáticos ascendentes: Sib - Ré / Si - Ré# [c.22-23], e novamente Sib - Ré / Si - Ré# no c.24 (Fig.69, cor roxa).

Figura 69 - *Tríptico para piano* / *Seriovo* (c.21-24) – Relações de mediantes cromáticas e progressões cromáticas ascendentes.

Logo após, as notas Si - Ré# do c.24 são mantidas no c.25, que por sua vez retorna às progressões em relação de mediantes cromáticas até o c.26: Si - Ré# / Ré - Fá#:

Figura 70 - *Tríptico para piano* / Seriovo (c.25-26) – Progressões em relação de mediantes cromáticas.

Nos c.27-28, a série R0 do *Serialo* [c.94-97] é rerepresentada na mão direita adotando os mesmos intervalos ordenados. Porém, enquanto as duas últimas classes de nota da R0 estão permutadas em *Serialo*, estas aparecem corretamente posicionadas em *Serivo*: 11ª classe de nota Ré# e 12ª classe de nota Mi. A mão esquerda continua executando o *ostinato* padrão. Segue na Fig.71 a comparação das duas apresentações da série R0 (Fig.71a *Serivo* e Fig.71b *Serialo*):

a)

b)

Figura 71 - *Tríptico para piano* / (a) *Serivo* (c.27-28) e (b) *Serialo* (c.94-97) – Reapresentação da série R0 do *Serialo* em *Serivo* com os mesmos intervalos ordenados.

O *ostinato* permanece na mão esquerda do c.29 ao c.30 e, em seguida [c.31-33], as mãos executam juntamente os intervalos harmônicos de 3ª maior em progressões cromaticamente descendentes, na seguinte ordem: Mi - Sol# / Mib - Sol [c.31]; Mib - Sol / Ré - Fá# [c.32]; Ré - Fá# / Réb - Fá [c.33], intercalados pelo *ostinato* padrão. O c.34 repete por duas vezes a terça Réb - Fá do compasso anterior:

Ostinato padrão

Intervalos de 3ª maior em progressão cromática descendente

Figura 72 - *Tríptico para piano* / Seriovo (c.29-34) – Intervalos de 3ª maior em progressão cromática descendente, intercalados pelo *ostinato* padrão de *Seriovo*.

A série I0 do *Serialo* [c.86-89] é rerepresentada em uníssono por ambas as mãos nos c.35-36, completando assim a apresentação das quatro séries presentes em *Serialo*: P0, I0, R0 e IR2. Os intervalos ordenados da I0 em *Seriovo* e *Serialo* equiparam-se novamente:

a)

8va

I0: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

b)

Figura 73 - *Tríptico para piano* / (a) *Seriovo* (c.35-36) e (b) *Seriale* (c.86-88) - Reapresentação da série I0 do *Seriale* em *Seriovo* com os mesmos intervallos ordenados.

A nota Lá que finaliza a série I0 (12ª classe de nota) é mantida por uma ligadura de prolongamento até o c.38. O *ostinato* ressurge na mão esquerda ao final do c.38 e, em seguida nos c.39-40, as duas mãos executam por duas vezes intervallos de 3ª maior, desta vez à distância de 2ª maior: Réb - Fá / Si - Ré#, como exibido na Fig.74:

Figura 74 - *Tríptico para piano* / *Seriovo* (c.37-40) – Intervallos de 3ª maior à distância de 2ª maior.

A próxima seção da peça inicia no c.41 com uma mudança de fórmula de compasso, que passa de 4/4 para 3/4. Esta métrica ternária preestabelece o movimento de valsa que ocorre a partir do c.53. Do c.41 ao c.43, o *ostinato* padrão do *Seriovo* é desta vez invertido (apresentando primeiro o intervalo harmônico Sib - Ré e em seguida a nota Lá) e executado pela mão direita, enquanto o baixo continua tocando a classe de nota Lá. Em seguida [c.44], o *ostinato* invertido passa a ser executado pela mão esquerda e a mão direita apresenta uma melodia que emprega os intervallos derivados das classes intervalares da série Prima do *Seriale*, com exceção do intervalo de 3ª menor, que não figura na série P0 mas que é utilizado neste trecho. Nos c.47-48, a mão esquerda executa pela primeira vez na peça acordes de intervallos mistos, neste caso: c.47 emprega as notas do *ostinato* Lá - Sib - Ré; e o c.48

emprega os intervalos recorrentes de 2ª maior e 4ª aumentada, tocados em ascendência cromática, Si - Réb - Sol e Dó - Ré - Sol#. A Fig.75 exibe o referido trecho:

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system, starting at measure 41, is in 3/4 time and marked 'a tempo' and 'p' (piano). It features a bass line with a descending chromatic line and a treble line with a similar pattern. The second system, starting at measure 45, is also in 3/4 time but marked 'f' (forte). It features a treble line with a descending chromatic line and a bass line with a similar pattern. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 75 - *Tríptico para piano* / Seriovo (c.41-48).

Os c.49-52 funcionam como transição para a próxima seção que inicia no c.53. O trecho alterna brevemente entre compasso ternário e binário, mas a métrica é perturbada pelo uso de quiálteras com mudanças rápidas de articulação em *legato* e *staccato*. Esta figuração rítmica acaba criando um acelerando contínuo. A mão direita executa o padrão *ostinato* invertido apresentado anteriormente:

The image shows a single system of musical notation for a piano piece. It is in 3/4 time and marked 'ff' (fortissimo). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and changes in meter, with a continuous acceleration. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 76 - *Tríptico para piano* / Seriovo (c.49-52) – Mudança de fórmula de compasso e acelerando escrito.

A seção *Valseando* (*alla breve*) inicia no c.53, apresentando um movimento de valsa em ternário simples 3/4. Os dois primeiros compassos da seção [c.53-54] exibem pela primeira vez uma alteração nos notas do intervalo harmônico do *ostinato* padrão: a 3ª maior

Sib - Ré passa a ser uma 3ª menor Sib - Réb. Além disso, o c.54 acrescenta uma nota ao *ostinato*: a nota Lá, anteriormente isolada, é agora executada de maneira conjunta com a nota Dó e, por sua vez, este intervalo harmônico de 3ª menor Lá - Dó alterna sua execução com o intervalo Sib - Réb, a distância de uma 2ª menor em forma de *bordadura superior* (Fig.77).

Valseando (alla breve) (M.M. ♩. = 50 – 52 ca.)

53

Figura 77 - *Tríptico para piano* / Seriovo (c.53-54) – Início do movimento de valsa e modificação nas notas do *ostinato* padrão.

No c.55, a nota Lá que vinha sendo executada pelo baixo desde o início da peça passa agora para a nota Mib, ou seja, à distância do intervalo de 4ª aumentada, um dos intervalos característicos do *Tríptico*. A mão direita, por sua vez, exibe pela primeira vez uma sonoridade triádica, um acorde de Sol maior. O movimento característico de valsa se estabelece através da marcação do primeiro tempo do compasso pela nota do baixo, seguido pelos dois acordes nos tempos dois e três do compasso (Fig.78).

Valseando (alla breve) (M.M. ♩. = 50 – 52 ca.)

53

Figura 78 - *Tríptico para piano* / Seriovo (c.53-57) – Movimento característico de valsa.

Este padrão, tocado por ambas as mãos, é em seguida executado apenas pela mão esquerda a partir do c.58. Neste momento, a mão direita toca de maneira alternada e em *bordadura* os intervalos harmônicos de 3ª menor: Lá - Dó / Sib - Réb, como mostrado na Fig.79:

The musical score for 'Tríptico para piano' by Flávio Oliveira, measures 58-67, is presented in three systems. The first system shows measures 58 and 59, with a forte (*f*) dynamic marking. The second system, starting at measure 60, features a complex texture with multiple layers of chords and melodic lines. It includes dynamic markings such as *ff pesante* and *sub. p levíssimo*. The third system, starting at measure 66, is marked *p amorosamente* and includes the instruction *il pedale a piacere*.

Figura 79 - *Tríptico para piano* / Seriovo (c.58-67).

A partir do c.68, acontece algo deveras inesperado: a citação de uma melodia presente em uma obra anterior do próprio compositor Flávio Oliveira. Esta melodia, denominada pelo compositor de “anti-melodia”, encontra-se na música de cena *Eu sou vida; Eu não sou morte* de 1964, para a montagem das “três comédias de Qorpo Santo”. A valsa é escrita originalmente para flauta, dois violinos, violoncelo e piano, e caracteriza-se por ser, segundo as palavras do compositor, uma “valsa torta” de um “casal impossível”. Segue na Fig.80 o manuscrito original de *Eu sou vida; Eu não sou morte*, quando inicia a referida valsa e a anti-melodia:

b) (1'30")

TEMA DE AMOR: 1ª fala de Linda e 1ª de lindo (até 2ª de cada)

- *Allargando* - *comezando do loco/passado* -

Flauta

Violin

Cello

Piano

mf

f

comezando do loco/passado

simile

Figura 80 – Música de cena para *Eu sou vida; Eu não sou morte / Tema de Amor* - (c.1-7). [Foto: Flávio Oliveira]

Esta anti-melodia também figura no terceiro movimento da sua obra *In Memoriam Luis Taylor Siedler* para flauta e piano, composta posteriormente ao *Tríptico*, em 1992. Nesta obra, ocorre igualmente um movimento de valsa com um acompanhamento similar ao do *Serivo*, como mostrado na Fig.81:

a)

77

mf

f

mf

f

ped

** ped*

b)

Figura 81 – (a) *In Memoriam Luis Taylor Siedler* / III. Na trilha de Qorpo Santo (c.77-78); (b) *Tríptico para piano* / Seriovo (c.58-59).

A anti-melodia é apresentada inicialmente pelo piano [c.79] e em seguida é respondida pela flauta [c.85]. A Fig.82 exhibe uma comparação entre as duas obras:

a)

Handwritten musical score for a piano piece, starting at measure 89. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs). It includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *mf*. The piece is in a minor key, indicated by the key signature.

b)

Printed musical score for a piano piece, starting at measure 72. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs). It includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *mp*, *mf*, *poco rit.*, and *poco più f*. The piece is in a minor key. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 72 and the second system starting at measure 79. The first system includes a tempo marking *a tempo* and a dynamic marking *dolce*.

Figura 82 – (a) *In Memoriam Luis Taylor Siedler* / III. Na trilha de Qorpo Santo (c.79-94); (b) *Tríptico para piano* / Seriovo (c.68-84).

Através da comparação das duas obras, é possível perceber que algumas figurações rítmicas, melódicas e harmônicas coincidem, como por exemplo: o acompanhamento de valsa

empregando acordes tríadicos com uma nota destoante no baixo, os saltos melódicos, os sinais de acentuação, a célula rítmica em tercina que figura em *Seriovo* no c.75 e 87, dentre outros elementos.

A próxima seção do *Seriovo* inicia no c.91, na indicação *Valseando*. Neste momento, ocorre um retorno da ideia inicial da obra através do uso da célula motívica:

Valseando (M.M. ♩ = 96 – 102 ca.)

91

Figura 83 - *Tríptico para piano* / *Seriovo* (c.91-93) – Retorno da célula motívica do *Seriovo*.

Em seguida [c.94-96], a nota Lá da célula motívica passa a ser acompanhada pela primeira vez de seu intervalo harmônico de 3ª maior, Dó#, apresentado pela mão direita, enquanto a mão esquerda continua executando a baixo em Lá de maneira oitavada. Esta 3ª maior (Lá - Dó#), por sua vez, alterna com o intervalo harmônico Sib - Ré em bordadura, à maneira da seção *Valseando (alla breve)* que empregava intervalos harmônicos de 3ª menor (Fig.84).

Figura 84 - *Tríptico para piano* / *Seriovo* (c.94-96) – Alternância entre os intervalos harmônicos recorrentes de 3ª maior.

O intervalo harmônico de 3ª maior, presente desde o início da peça, é finalmente apresentado com o intervalo de 5ª justa a partir do c.97, formando deste modo acordes de quinta. O primeiro deles é o acorde de Lá maior, gerado a partir da nota Lá da célula motívica, e continua alternando o intervalo harmônico de 3ª maior Lá - Dó# em bordadura com a 3ª harmônica Sib - Ré nas vozes superiores nos c.97-98. O baixo executa oitavas de Lá, portanto, o acorde está no estado fundamental. Em seguida, o baixo realiza um movimento ascendente para a oitava de Sib no c.99, assim como o acorde da mão direita, que passa da Lá maior para Sib maior, igualmente em estado fundamental. A alternância dos intervalos harmônicos de 3ª maior em bordadura continua nas vozes superiores, neste caso: Sib - Ré / Dó - Mi. Esta configuração permanece pelo próximo compasso [c.100] para em seguida no c.101 encadear-se em direção ao acorde de Réb maior no estado fundamental, numa progressão harmônica que envolve a recorrente relação de mediantes cromáticas (Fig.85).

Bordaduras

A Bb Db

Figura 85 - *Tríptico para piano* / Seriovo (c.97-101) – Progressões de acordes de quinta e notas melódicas em bordadura nas vozes superiores.

O acorde de Réb maior é em seguida executado em estilo *brisé*, isto é, quebrado em arpejos descendentes nos c.102-103, encaminhando-se para o acorde de Sol com 7ª (acorde de dominante) em estado fundamental no c.103. Este último dispõe da nota melódica Dó, inicialmente em *appoggiatura* [c.104] e em seguida em *bordadura superior* [c.106-107] sob a terça do acorde de Sol com 7ª, Si (Fig.86). Este acorde de dominante prepara a última seção de *Seriovo* [c.110-143], inteiramente em Dó maior, primeiro e único momento tonal apresentado em todo o *Tríptico* para piano.

Figura 86 - *Trípico para piano / Seriovo* (c.102-109) – Acorde de dominante com notas melódicas.

A seção final de *Seriovo*, *Molto meno mosso e dolcissimo*, inicia no c.110 com uma anacrusa no terceiro tempo do compasso anterior. A indicação metrônômica, semínima = 72 – 76 bpm ca., é a mesma indicada em *Seriolo* e serve como uma referência ao início da obra. Além disso, o intervalo recorrente de 2ª (tanto menor quanto maior), presente em todo o *Trípico*, é novamente empregado nesta seção final, como forma a unificar a sua estrutura. A seção inicia apresentando uma textura em três vozes (baixo oitavado, tenor e contralto) em progressão harmônica tonal a partir do acorde de dominante da seção anterior: o baixo movimenta-se ascendentemente da fundamental Sol para a 3ª do acorde Si, passando pela nota Lá (nota de passagem); o tenor também realiza um movimento ascendente, da 3ª do acorde Si para a 5ª do acorde Ré, passando pela nota Dó (igualmente nota de passagem); e o contralto, por sua vez, articula o intervalo de 2ª maior Sol - Fá por três vezes consecutivas, repousando na nota Fá, 7ª do acorde do dominante, no primeiro tempo de cada compasso (Fig.87).



Molto meno mosso e dolcissimo (M.M. ♩ = 72 - 76 ca.)

110

 A musical score for piano, measures 110-113. The tempo is 'Molto meno mosso e dolcissimo' with a metronome marking of ♩ = 72 - 76 ca. The score is in 3/4 time. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff (bass clef) contains a bass line with slurs and accents. Below the bass staff, Roman numeral analysis is provided: V7 for measures 110-111 and 6/5 for measures 112-113.

Figura 87 - *Trípico para piano* / *Seriovo* (c.109-113) – Análise tonal em graus romanos do início da seção final de *Seriovo*.

A célula rítmica articulada pela voz de contralto, colcheia + colcheia com sinal de legato, deriva do ritmo motivico do *Seriovo* apresentado ao início da peça e continua a intervalo de 2ª menor no c.114, em anacruse, desta vez na tônica Dó maior. Neste momento, uma valsa lenta e meditativa desponta, iniciando com as notas Fá - Mi - Mi expostas pelo contralto, repetidas por três vezes; a nota Fá sendo uma apojetura melódica da nota Mi, 3ª do acorde de Dó. O baixo, por sua vez, continua o movimento em graus conjuntos a intervalos de 2ª menor com notas de passagem, enquanto o tenor, agora escrito na clave de Fá, movimentase igualmente para preencher a harmonia. Esta valsa lenta e meditativa transforma-se a partir do c.126 em uma valsa triunfante e *appassionata*. A voz superior, originalmente de contralto, passa a apresentar a melodia anterior em oitavas na região de soprano, assim como o baixo que também executa sua linha em oitavas na região grave; a linha do tenor converte-se em acordes, que novamente complementam a harmonia. A partir do c.130, a voz de soprano expõe uma variação da melodia através da diminuição do valor rítmico das notas, utilizando-se da figuração recorrente de duas colcheias com sinal de ligadura. *Seriovo* conclui apresentando as três notas Fá - Mi - Mi da melodia anterior e, por fim, um último e delicado arpejo ascendente de Dó maior.

Molto meno mosso e dolcissimo (M.M. ♩ = 72 – 76 ca.)

The musical score is divided into four systems, each with a treble and bass clef staff. Roman numeral analysis is provided below the bass staff of each system.

- System 1 (Measures 108-117):**
 - Tempo: *valsa lenta, meditando*
 - Harmony: **I** (measures 108-110), **V₂⁴/IV** (measures 111-117)
 - Performance instruction: *a tempo appassionato*
- System 2 (Measures 118-125):**
 - Tempo: *molto rall.*
 - Harmony: **IV⁶**, **iv⁶**, **V⁷**, **V₅⁶/V**, **IV⁷**, **(V₅⁶/V)**, **[I₄⁶**, **V⁷] ⇨ V**
 - Performance instruction: *mf*, *poco più f*
- System 3 (Measures 126-131):**
 - Tempo: *molto rall.*
 - Harmony: **I**, **4/2**, **V₂⁴/IV**, **IV⁶**, **iv⁶**
 - Performance instruction: *molto lento e più lontano*, *deciso*
- System 4 (Measures 132-143):**
 - Tempo: *murmurando, sotto voce*
 - Harmony: **I₄⁶**, **V₅⁶/V**, **ii⁶**, **V⁷**
 - Performance instruction: *al niente...*

Figura 88 - *Tríptico para piano / Seriovo* (c.114-143) - Análise tonal em graus romanos da seção final de *Seriovo*.

7 A COLABORAÇÃO

Na presente seção, discuto os elementos abordados durante a colaboração com o compositor Flávio Oliveira. Primeiramente, apresento as informações estruturando-as em forma de lições, desenvolvidas para cada parte integrante do *Tríptico*: (1) *Serielo*, (2) *Serialo* e (3) *Seriovo*, coletadas em sua maioria a partir da análise de dados do primeiro encontro colaborativo. Depois, ao final da análise das informações, exponho algumas considerações pessoais para cada uma das três peças, elaboradas tanto a partir do diálogo com o compositor quanto com base no meu estudo da obra e nas minhas reflexões subjetivas, registradas com o auxílio dos diários reflexivos. A seção 8 apresenta as informações coletadas no segundo encontro colaborativo, que teve como principal objetivo discutir possíveis mudanças na edição do *Tríptico*, além de ter sido uma oportunidade de continuar a aprofundar alguns componentes interpretativos discutidos em nosso primeiro encontro.

7.1 *Serielo*

7.1.1 Equilíbrio das vozes

Uma das primeiras observações de Flávio concernente à execução do *Serielo* diz respeito ao controle e equilíbrio dinâmico entre as vozes. A peça inicia com a apresentação das séries P0 e IR6, e o compositor deixa claro que não deve haver destaque para nenhuma das duas linhas:

A música começa com DUAS VOZES que devem soar clara e equilibradamente, em inter-relação uma com outra, sem que uma se sobreponha à outra, ou se destaque da outra. [...] Lucas, entre os compassos [1] e [7] tens duas vozes soando em diferença de fase, quase sempre, como se fosse uma espécie de “inter-contraponto” (se existisse esta denominação) – uma referindo-se à outra, vozes inter-relacionadas; nestas inter-relações, são muitos os ELOS que as conduzem e as transformam. Não é em vão que o título é “Serielo” – Série + Elo (OLIVEIRA, Texto 1 enviado em 10/06/2019, Anexo B).

Tempo non giusto, souple et expressif M.M. ♩ = 72-76

Figura 89 – *Tríptico para piano* / Serielo (c.1-7) – Equilíbrio dinâmico entre P0 e IR6.

Flávio cita como exemplo a “Arte da Fuga” de J. S. Bach e a prática comum no período barroco em procurar manter a horizontalidade e o equilíbrio entre as diferentes vozes de uma obra polifônica. A questão da clareza e do equilíbrio das vozes é de fundamental importância não só em *Serielo*, mas também será significativa no decorrer do *Serialo* e *Serivo*, podendo ser pensado como uma forma de conceder coesão à obra como um todo.

O trecho entre os c.12 e c.16 retoma a ideia das vozes em inter-relação, mas nesta instância com densidades distintas. É preciso ter um cuidado especial com relação aos acordes da mão esquerda - que surgem a partir do c.12 e seguem até o c.14 -, pois estes não devem ser pensados como simples acompanhamento, isto é, precisam manter um certo equilíbrio dinâmico tanto com a voz superior quanto entre as próprias notas dos acordes:

Figura 90 – *Tríptico para piano* / Sierelo (c.12-15) – Equilíbrio entre densidades distintas.

Nos c.15-16, a mão direita passa a realizar sonoridades cordais, que, por conseguinte, pede o mesmo tipo de abordagem com relação à mão esquerda nos c.12-14, ou seja, não se deve destacar nenhuma nota no interior dos acordes:

Figura 91 – *Tríptico para piano* / Sierelo (c.14-17) – Acordes executados pela mão direita.

A inter-relação das linhas, apontada por Flávio como sendo os “elos” de ligação entre as séries, é parte constitutiva e estruturante do *Sierelo*, o que tem uma implicação direta na maneira de executá-las. O equilíbrio de intensidade dinâmica entre as vozes não significa, no

entanto, que se deva executá-las de maneira “plana”. O fraseio acompanha também o movimento melódico (ascendente e descendente) respectivo de cada uma. Este fator será discutido em pormenores na seção 7.2.4.

7.1.2 Articulação e respiração

Um segundo ponto abordado pelo compositor refere-se ao aspecto rítmico do *Serielo*, cuja clareza é obtida principalmente através das articulações e das respirações. Em um primeiro momento, Flávio chama a atenção para a célula rítmica lombarda (semicolcheia + colcheia pontuada) que inicia o *Serielo*, a qual deve ser articulada por meio de uma ênfase, ou acento, na primeira nota do grupo: a semicolcheia. Esta é uma colocação importante, pois a tendência é executar este tipo de célula rítmica como *anacruse*, isto é, enfatizando menos a semicolcheia e mais a colcheia pontuada:

[...] não se trata de uma “anacruse”, pois a primeira nota, a semicolcheia, deve, pelo menos, ter o mesmo peso da segunda, a colcheia pontuada, *se não até ser mais valorizada* (acento), pois se trata [do] tempo forte, ainda que parte de tempo forte, no início do tempo forte do compasso. A tendência é de tocar como se fosse anacruse, quer dizer, acentuando a segunda, como [se] a semicolcheia seguida da colcheia pontuada se tratasse de algum efeito “*appoggiatura*”, por assim dizer e, então, acaba soando como se fosse algo “tipo” “anacruse”, ao fim e ao cabo. O fato de a primeira nota ser mais curta, uma semicolcheia, não quer dizer que deva ser tocada sem a dinâmica de intensidade que lhe é própria, por ser, repito, início de tempo forte do compasso, ainda que parte do tempo forte (OLIVEIRA, Texto 2 enviado por e-mail em 27/06/2019, Anexo B; grifo meu).

Tempo non giusto, souple et expressif M.M. ♩ = 72-76

Figura 92 – *Tríptico para piano / Serielo* (c.1-7) – Enfatizar a semicolcheia da célula rítmica lombarda.

Como apontado na análise da obra (seção 6.2), este motivo rítmico se desenvolve posteriormente em *Serialo* e *Seriovo*. Portanto, a atenção com relação a sua acentuação deverá prosseguir de maneira a conceder unidade à obra e unificar sua estrutura:

a)

b)

Mosso (M.M. ♩ = 106 - 112)

Figura 93 – *Tríptico para piano* / (a) *Serialo* (c.18-22) e (b) *Seriovo* (c.1-3).

A clareza na articulação é um requisito importante em outros momentos do *Serialo*. Flávio chama a atenção para a articulação do grupo de semifusas do c.11, pois, ainda que este deva ser executado *o mais rápido possível* - como indicado na bula da partitura manuscrita -, as semifusas precisam soar “bem pronunciadas”, segundo o compositor:

Flávio: [...] quando chega naquele grupo ali no compasso 11, que é semifusa né, [...] pode ser mais pronunciado! *Tacatatá!* Sabe?

Lucas: *Tacatatá!*

Flávio: *Tacatatá*, ao invés de ser uma coisa assim quase como um arpejo, como tu tá tocando né [...] porque tu tá tocando praticamente assim [toca rápido], né? Exagerando [toca rápido novamente].

Lucas: Mais articulado, né? Mais articulado.

[...]

Lucas: [toca o final do c.11 mais articulado]

Flávio: Isso! *Pocococó*, isso, isso, isso. E tu escutas cada nota, tá? É por isso que eu insisto sempre em afirmar que a partitura não deixa de ser precária, né? Porque claro que os valores serão relativos ao que o cara tá fazendo. [...] Então assim eu tinha anotado aqui no na minha lista [pega o roteiro de anotações], fazer assim: mais pronunciado.

Exemplo 1 – *Tríptico para piano* / Seriello – Articulação das semifusas (c.11). Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B].

The image shows a musical score for 'Tríptico para piano' by Seriello, specifically measures 10 and 11. Measure 11 is highlighted with a red box, indicating the articulation of the eighth notes. The score includes a forte (f) dynamic marking and a 10:8 ratio. The notation shows a sequence of eighth notes in the right hand, with a red box highlighting the final group of notes in measure 11. The left hand has a bass line with a 10:8 ratio indicated. The score is written in treble and bass clefs.

Figura 94 – *Tríptico para piano* / Seriello (c.11) – Articulação “mais pronunciada” das semifusas.

A articulação mais pronunciada apontada por Flávio refere-se a um tipo de toque que permita escutar cada nota com distinção e clareza: “Penso mesmo que [10] e [11] o pianista pode fazer bem à vontade, fazendo soar *nitidamente* as notas” (OLIVEIRA, Texto 1 enviado em 10/06/2018, Anexo B; grifo meu). Este conselho serve igualmente para outros grupos de fusas e semifusas presentes em *Seriello*, a exemplo dos c.11, 17, 18, 19 e 28:

a)

11

10:8

8^{va}

12:8

8^{va}

b)

16

8^{va}

12:8

6

6

ff

mf

c)

26

8^{va}

6:4

f

sfz

sfz

Figura 95 – Tríptico para piano / Serielo – Articulação das fusas e semifusas. (a) c.11, (b) c.16-19 e (c) c.26-28.

Em todo o *Serielo*, a clareza na articulação dos *staccati* é um aspecto importante que pode ser verificado pela própria execução do compositor ao piano. Flávio demonstra, ao tocar o trecho do c.12-13, que ele almeja uma articulação o mais “seco” possível das notas e acordes em *staccato*:

Flávio: [...] quando chega no compasso 12, a coisa vai ser igual só que agora tem esse acorde, tem o ‘acordezinho’ né? [toca a mão direita do início do c.12] e, agora na mão esquerda, esses ‘acordezinhos’ serão todos secos, não tem pedal, né.

Lucas: Tá.

Flávio: E sabe, então é diferente tocar isso aqui, né.

Lucas: Sim.

Flávio: [toca o início do c.12 com *staccato* nos acordes da mão esquerda]. [...]

Exemplo 2 – *Tríptico para piano* / *Serielo* (c.12-13) – Articulação dos *staccati* exemplificada ao piano pelo compositor. Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B].

Figura 96 – *Tríptico para piano* / *Serielo* (c.12-13) – Articulação dos *staccati*⁵⁰.

Flávio ainda menciona de maneira recorrente, tanto nos textos mandados por e-mail quanto no primeiro encontro colaborativo, que a articulação entre as frases do *Serielo* é também dada pelas *pausas*, que não devem ser tratadas como simples silêncios, mas sim como *respirações*:

- Quanto às articulações: do compasso [1] ao compasso [4], a articulação é dada pelo PEDAL e também por uma pequena cesura [...] que é a pausa de semicolcheia entre o compasso [3] e o compasso [4], e também articula o que virá entre o compasso [4] e o compasso [8]. O pianista pode considerar como duas frases.

⁵⁰ Alguns sinais de *staccato* estão ausentes na primeira versão editada, mas aparecem no manuscrito. Este problema de notação foi apontado durante o segundo encontro colaborativo e retificado na segunda versão editada.

- [...] Lucas, outra pequena cesura se sugere pelo silêncio da semicolcheia do final do compasso [7] que *articula* este segundo trecho *ao que virá a partir do compasso [8]*.
- Agora acontece algo importante: de [8] a [10] ocorre uma pequena progressão, à reboque das duas frases { 1- 3 // 4 – 7}. Bah, só tocando mesmo dá pra gente sentir tudo isso. Esta progressão se dá, ainda que tenha curta duração, entre os compassos [8] e [10], **em três partes**, três compassos, enfim; e as fermatas breves, sobre as pausas de semicolcheia, nos compassos [8] e [9] são importantes como RESPIRAÇÃO para o compasso [10] que aliás realiza tão bem, tão “resfolegantemente”!!! [...]
- A pequena cesura/silêncio/pausa de semicolcheia com fermata breve ao final do compasso [26] articula o que se projeta finalizando a peça – [27]-[28]. (OLIVEIRA, Texto 1 enviado em 10/06/2019, Anexo B; grifo meu).

Tempo non giusto, souple et expressif M.M. ♩ = 72-76

8^{va}

p

4

pp

8

mf *f*

11

f

10-8

8^{va} 8^{va}

Figura 97 – *Tríptico para piano* / Sierelo (c.1-11) – Pausas de semicolcheia como *respirações* ou *silêncios articulatórios*.

De maneira geral, as pausas que separam as frases podem (e devem!) ser alongadas mais do que o seu valor escrito. Flávio comenta:

Flávio: Então, como tornar claras as respirações, as pausas, pequenos silêncios articulatórios dos compassos. Aqui no compasso número 4, logo no primeiro sistema, ali o pedal tá funcionando, de repente o pedal “cai fora”, dá um silêncio [c.3]. Esse silêncio apesar de ter uma semicolcheia ele é uma respiração, então ele tem que aparecer, então não importa que ele seja um pouco mais longo, sabe? Mas ele tem que aparecer. Quer dizer, tu não vai tocando assim ato contínuo tudo, né? Tá?

Lucas: Tá. Posso testar?

Flávio: Por favor.

Lucas: [toca do c.1 ao início do c.4 com uma pausa maior entre o c.3 e o c.4]

Flávio: Isso, beleza. Beleza, é isso.

Exemplo 3 - Trípico para piano / Seriello (c.1-4) – Pausas alongadas em relação ao seu valor escrito. Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B].

Flávio também explicou o motivo que o levou a colocar fermatas acima das pausas entre os c.8-9, 9-10 e 10-11:

Flávio: A sugestão de colocar a fermata, tá, é porque aqui é uma coisa sequenciada [c.8 ao c.10], então a tendência vai ser do cara tocar quase ato contínuo, né? Então aquilo ali segura ele, sabe?

Lucas: Ah! Tá, entendi.

Flávio: Porque aí, dá essa ideia assim de *vitraux*, de “estilhaçamento”, de coisa interrompida, né? De coisa interrompida.

Exemplo 4 - Trípico para piano / Seriello (c.8-10) – Fermatas acima das pausas como interrupção, sugerindo ideias de “estilhaçamento” e “vitraux”. Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B].

As fermatas entre os c.8-9 e 9-10 são fermatas breves, e devem durar menos do que a fermata entre os c.10-11, que é uma fermata longa:

Figura 98 - *Tríptico para piano* / Sierelo (c.8-10) – Fermatas breves e fermata longa.

Estas respirações estão presentes em todo o *Tríptico*, o que lhe confere uma característica quase fragmentada ou estilhaçada, em referência aos *vitrais*. Flávio refere-se a estas respirações como um “resfolegar”: “Esse resfolegar é intencional. [...] Tem um resfolegar o tempo todo nesse Tríptico” (OLIVEIRA, Transcrição do encontro do dia 01/08/2020, Anexo B). Na seção 7.1.4, faço algumas sugestões pessoais acerca dos tempos de cada respiração do *Sierelo*.

7.1.3 Pedalização

O pedal desempenha uma função muito particular em *Sierelo*. Para Flávio, o pedal *sustain* precisa ser usado com cautela e parcimônia e, se possível, de acordo com o que sugere a partitura, pois este é um recurso que será desenvolvido principalmente em *Serialo*, através de variações em desenvolvimento: “Serialo ocupa-se com os “halos” harmônicos *a partir de Sierelo* – isto mui resumidamente. A palavra é composta propositadamente de “série” + “halo”. Halo é usado como metáfora para o que fica soando, o que fica ressoando – vide partitura de *Serialo*” (OLIVEIRA, Entrevista 1, Anexo B; grifo meu). Isto ficou evidente durante a nossa conversa acerca do uso do pedal nos c.12-13 do *Sierelo*:

Lucas: Então eu não uso pedal aí [c.12]? Porque eu tava usando o pedal pra segurar o primeiro acorde até o segundo, mas não precisa?

Flávio: Não, eu acho que não é legal pelo seguinte: os pedais eles todos vão ser fonte do *Serialo*.

Lucas: Hmm, tá.

Flávio: São os halos que ficam. E nesse caso aqui não tem, que é [toca a mão esquerda do início do c.12 sem usar pedal para ligar o primeiro com e segundo acorde].

Lucas: Ok. [toca o início do c.12 sem usar pedal para ligar o primeiro com e segundo acorde].

Flávio: [toca o início do c.12 com ambas as mãos] Né.

Lucas: Entendi, tá.

Exemplo 5 - Tríplico para piano / Seriello (c.12) – Uso do pedal no c.12. Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B].

Figura 99 - Tríplico para piano / Seriello (c.12-13) – Uso parcimonioso do pedal nos c.12-13.

As sonoridades singulares criadas pelo uso e pela ausência do pedal são importantes e precisam ser valorizadas em todo o *Seriello*: “Observa que os PEDAIS no compasso [8] e a ausência de pedal no compasso [9] produzem duas sonoridades distintas” (OLIVEIRA, Texto 1 enviado em 10/06/2019, Anexo B).

Figura 100 - Tríplico para piano / Seriello (c.8-9) – Uso do pedal e ausência do pedal *sustain*.

Flávio esclarece que, se o performer desejar usar o pedal por alguma necessidade particular, como um recurso timbrístico ou por razões técnicas e/ou acústicas, que seja feito

delicadamente através do uso de *meios-pedais* ou *quartos-de-pedais*. O compositor menciona a habilidade da pianista Dirce Bauer Knijnik⁵¹ neste quesito:

Flávio: [...] O pedal volta só no 14, então, pedal, só se for aqueles pedais que a... quem é doutora nisso é a... doutora é um modo de dizer, mas é uma pessoa que sabe usar meios-pedais, ou “pedacinhos” de pedais que tu nem nota, ela faz o que ela quer, [...] Dirce Knijnik.

Lucas: Hmm, ah tá! Sim.

Flávio: Ela é uma mestra de pedais assim.

Exemplo 6 - Trípico para piano / Seriello – Uso de meios-pedais. Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B].

Flávio já havia comentado um pouco acerca do uso do pedal em *Seriello* no dia 13/06/2019, após a realização do Sarau quando enfocou principalmente os três primeiros compassos da peça, explicando que as misturas de sons ou “blocos” sonoros criados através do pedal *sustain* podem, de maneira geral, ter o seu tempo prolongado em relação ao que está escrito na partitura. Duas fotos tiradas nesse evento mostram Flávio atento ao som criado por essa mistura de pedal no início do *Seriello*, quando ele havia me dito para tocar apenas o primeiro compasso, segurando o pedal e contemplando as sonoridades cristalinas criadas:



Figura 101 – Flávio Oliveira atento às sonoridades cristalinas criadas pelo uso do pedal no início do *Seriello*. Sarau realizado em 13/06/2019 no Auditório Tasso Corrêa. [Foto: Nayane Nogueira Soares]

⁵¹ Dirce Bauer Knijnik, pianista carioca e figura de destaque na vida musical de Porto Alegre, tendo sido professora da UFRGS entre 1965 e 1988.

Tempo non giusto, souple et expressif M.M. ♩ = 72-76

8va

p

Figura 102 - *Tríptico para piano* / Sierelo (c.1-3) – “Blocos” sonoros criados pelo uso do pedal *sustain*.

Ainda que durante nosso encontro Flávio não tenha feito comentários com relação à utilização do pedal *una corda*, penso que este pode ser utilizado em certos momentos da peça. O uso do pedal *una corda* é sem dúvida um elemento um tanto quanto subjetivo, e poderá depender do instrumento e da acústica. Faço, no entanto, alguns comentários e sugestões pessoais acerca de seu uso na próxima seção.

7.1.4 Considerações pessoais acerca de *Sierelo*

A partir do que foi já exposto, espero ter sido possível verificar que muito da interpretação e execução do *Sierelo* escapa a qualquer tentativa de notação, o que não constitui uma surpresa! Os direcionamentos de Flávio foram extremamente úteis para conseguir desvendar esta primeira parte do *Tríptico*, tanto de maneira mais geral quanto em seus aspectos mais específicos. O que posso dizer, enquanto performer da obra, é que o *Sierelo* é uma peça que requer uma notável atenção aos detalhes e praticamente cada ação e movimento do pianista precisam ser dosados da maneira correta. Porém, isto não significa uma execução rígida ou inflexível. Muito pelo contrário, é uma peça que deve, segundo o próprio compositor, soar com muita liberdade do início ao fim. Por isso, Flávio colocou ao início da peça *Tempo non giusto, souple et expressif*, ou seja, um tempo não tão rígido, algo flexível e também muito expressivo. Seus comentários com relação a minha primeira execução da peça, gravada antes do Sarau, foram estes:

O áudio que tão gentilmente me enviaste mostra que tua leitura musical é limpa, fluente e tem outros atributos de excelência sobre os quais a gente pode conversar em outro momento. Mas quero te dizer o seguinte, e ponho em destaque: o que mais me agradou, o que mais gostei, o que mais me chamou atenção, já na primeira vez que escutei teu áudio, é que ele soa como se *a música fosse um improviso, do início ao final, como se tu mesmo estivesses improvisando, sem parar, sem interromper a*

continuidade. Isto é fascinante (OLIVEIRA, Texto 1 enviado em 10/06/2019, Anexo B; grifo meu).

Uma das grandes dificuldades que encontrei ao estudar o *Seriello* foi justamente conseguir conciliar todos os aspectos mais “objetivos” trabalhados com o compositor - equilíbrio das vozes, articulações, uso parcimonioso do pedal -, com a liberdade e a *souplesse* requeridos para uma execução mais expressiva. Por isso, irei me ater agora a alguns aspectos mais subjetivos que pude desenvolver através da prática, da execução e da reflexão sobre a obra.

Sem dúvida, as imagens que o compositor apresentou ao falar sobre a criação do *Seriello* guiaram muito das minhas visões subjetivas acerca da peça. A ideia de “fragmentos” e “estilhaços” de vidro, as imagens dos “vitrais”, estas representações ficaram presentes no meu imaginário ao praticar e ouvir a obra, a ponto de eu não conseguir mais me desvencilhar delas. E isto teve algumas implicações na minha forma de abordar a peça. A principal delas talvez seja em relação à duração das pausas: a ideia de “fragmentos”, penso eu, pode ser transmitida pelo prolongamento das pausas que separam as frases, respirações que dividem os motivos, assim como as divisões nos mosaicos dos vitrais, no sentido de que cada frase é um fragmento que possui sua própria cor, sua própria tonalidade de luz. Logo no início da peça, planejo uma dinâmica em *piano* puxando para o *mezzo piano*, um pouco mais “presente” dentro do teclado, para garantir um melhor equilíbrio entre as duas linhas. Além disso, a notação em região muito aguda do piano me faz pensar em uma dinâmica um pouco acima de *piano*, como forma a causar uma sensação de brilho um pouco mais intenso e soar como o tintilar de vidros, um som mais “reluzente”, mas sem exagero. Pessoalmente, tomo o *Seriello* em andamento um pouco abaixo de 72 bpm, mesmo que a partitura sugira um andamento entre 72-76 bpm, pois assim consigo degustar melhor cada sonoridade, tendo mais calma e tranquilidade na execução.

Mencionei ao final da seção 7.1.1 que o equilíbrio de intensidade dinâmica das vozes não significa que se devam tocar as linhas sem fraseá-las. Tentarei exemplificar como abordo o fraseio das duas linhas nos três primeiros compassos do *Seriello*, a partir da Fig.103 (sinais de crescendo e decrescendo são representados em vermelho para a mão direita e em azul para a mão esquerda):

Tempo non giusto, souple et expressif M.M. ♩ = 72-76

Figura 103 - *Tríptico para piano* / Sierelo (c.1-3) – Fraseado das duas vozes P0 e IR6 nos três primeiros compassos.

De maneira geral, tento acompanhar o relevo melódico das linhas. Também enfatizo, quase declarando, o intervalo de 7^a do segundo compasso (Fá - Mi), ápice da primeira frase [c.1-3]. Ao fim da primeira frase [c.3], faço um pequeno *rallentando* e penso na pausa como uma respiração mais longa, como sugerida pelo compositor, a fim de articular a segunda frase [c.4-7]. A segunda frase contém dois segmentos de frase [c.4-5 e c.6-7], e o c.5 apresenta alguns sinais de articulação na mão esquerda. Pessoalmente, intento tocar este compasso [c.5] com certa liberdade, articulando os *staccati* de maneira mais seca na mão esquerda e tocando num andamento um pouco mais apressado, quase como brincando. Acredito que seja importante também articular bem os sinais de legato entre duas notas na mão direita, ou seja, enfatizar a primeira nota através da articulação da célula rítmica lombarda referida pelo compositor. O segundo segmento da frase [c.6-7] contém a indicação de *pianíssimo*, e nesta instância utilizo o pedal *una corda* na medida em que isto me permite contrastar e criar uma nova cor sonora.

A terceira frase [c.8-10] é fragmentada em três partes: os três compassos apresentam, ao final, pausas com indicação de fermata. Como vimos na seção 7.1.2, o compositor explicou o porquê de ter colocado tais fermatas:

A sugestão de colocar a fermata, tá, é porque aqui é uma coisa sequenciada [c.8 ao c.10], então a tendência vai ser do cara tocar quase ato contínuo, né? Então aquilo ali segura ele, sabe? [...] Porque aí, dá essa ideia assim de *vitraux*, de “estilhaçamento”, de coisa interrompida, né? De coisa interrompida (OLIVEIRA, Transcrição do encontro do dia 01/08/2020, Anexo B).

Com relação à duração de cada fermata, penso que a segunda [final do c.9] pode ser pensada mais longa do que a primeira [c.8], pelo fato da série P0 interromper abruptamente sua 5^a apresentação na terceira nota, como exibido na análise da peça (seção 6.2.1). Assim,

acredito que o prolongamento da fermata causa esta sensação de corte brusco e inesperado⁵². Considero relevante discutir o c.10, pois há uma sequência cromaticamente ascendente, que caminha para o clímax da seção A. Procuro tocar este compasso de maneira mais veloz e decidida, e esta forma de execução parece ter agradado o compositor ao ouvir a primeira gravação do *Seriello*: “[...] as fermatas breves, sobre as pausas de semicolcheia, nos compassos [8] e [9] são importantes como RESPIRAÇÃO para o compasso [10] que aliás realiza tão bem, tão ‘resfolegantemente’!!!” (OLIVEIRA, Texto 1 enviado em 10/06/2019, Anexo B).

O c.11 representa o clímax da seção A. Penso neste trecho de maneira muito declamada: uma sonoridade *forte* quase *fortíssimo*, usando o peso do braço e ao mesmo tempo articulando bem cada nota. O primeiro grupo de fusas está escrito com cruzamento de mãos e caminha por praticamente toda a extensão do teclado, do grave ao agudo, o que pode se revelar um verdadeiro desafio técnico, ainda mais pelo fato de precisar ser executado “o mais rápido possível”, como sugere a bula da versão manuscrita. Penso que esta indicação - “o mais rápido possível” - é extremamente subjetiva, mas, pela conversa que tive com o compositor, ele prefere uma execução mais “clara” que articule bem cada nota do que uma execução muito rápida e “descontrolada”. Por isso, acredito que este traço do início do c.11 pode ser dosado de acordo com as necessidades do pianista, mas sempre pensando na clareza e na nitidez de execução. Ainda no c.11, as notas repetidas, Ré, apresentam acelerando e ralentando escritos: o grupo começa lentamente, depois fica mais rápido até a nota intermediária e volta a ficar mais lento ao final. Toco este pequeno grupo de notas com muita flexibilidade, começando bem lentamente, acelerando em direção à parte mediana e executando um *ritardando* ao final, pois a última nota contém uma fermata curta⁵³. A principal dificuldade está em conseguir conectar este grupo com o próximo. Neste caso, penso sempre em ouvir bem o decaimento sonoro do último Ré do grupo anterior, para conseguir “ligar” este som ao próximo grupo, que também apresenta em acelerando escrito. O último grupo de semifusas do c.11 deve ser extremamente articulado, não precisando ser tocado de maneira tão rápida, como mencionou o compositor (ver seção 7.1.2).

A seção B apresenta-se como variação em desenvolvimento das ideias expostas na seção A. Embora o compositor tenha sugerido não colocar pedal nos c.12-13, admito que coloco um pouco de pedal, ainda que de maneira muito sutil, um meio-pedal para ligar os dois

⁵² Este é um exemplo de como a análise mais detalhada do nível neutro pode influenciar diretamente a interpretação da obra (!).

⁵³ O editor confundiu o sinal de fermata curta do manuscrito com um sinal de *martellato*. Este engano foi corrigido na 2ª versão editada.

primeiros acordes dos compassos, como forma a não deixar corte entre estes e também conseguir diferenciar a sonoridade dos acordes em *staccati*:

The image shows a musical score for two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and dynamics markings: *mf*, *p*, *mf*, and *pp*. The lower staff is in bass clef and contains a complex accompaniment with many notes and chords. Two red brackets are placed under the first and third measures of the lower staff, indicating the use of a half-pedal. A dashed line above the staves is labeled '8^{ma}'.

Figura 104 - *Tríptico para piano* / Sierelo (c.12-13) – Uso de meio-pedal no início de cada compasso.

Estes pedais não alteram de maneira significativa a linha da mão direita, pelo fato das notas estarem com ligadura de prolongamento no momento da execução dos acordes na mão esquerda. Como Flávio comentou durante nossa conversa, o pedal precisa ser pensado com cuidado e usado de maneira parcimoniosa (ver seção 7.1.3). Penso que isto se refere a não intentar criar “halos harmônicos” ou misturas de sonoridade onde não está escrito, mas, na minha visão, pedais mais técnicos como o referido acima não criam tais sonoridades e penso que podem ser úteis em alguns momentos do *Sierelo*, e este é um deles.

Os c.12-13 podem ser pensados como uma frase de dois segmentos, o segundo sendo uma variação do primeiro. Assim, tento pensar numa articulação parecida entre os dois segmentos de frase, desfrutando mais os *staccati*, tocando-os de maneira bem articulada, num caráter quase jocoso. Faço também um pequeno rallentando ao fim do c.13, suavizando o final da frase numa sonoridade em *pianíssimo*.

O c.14 por sua vez apresenta indicação de pedal que se prolonga por todo o compasso. Este inicia em *pianíssimo*, continuando a sonoridade do compasso anterior; porém, há um súbito *forte* no meio do compasso. Toco-o de maneira mais brusca e inesperada, contrastando com a sonoridade anterior. É importante sempre lembrar da articulação da célula rítmica lombarda, o motivo do *Sierelo*, mesmo quando a dinâmica apresenta-se como *forte*. Isto é, a nota Fá precisa ser um pouco mais intensa do que o nota Sol ao fim do c.11, como mostrado na Fig.105:



Figura 105 - *Tríptico para piano* / *Serielo* (c.14) – Articulação do ritmo lombardo em dinâmica *forte*.

Como vimos na análise do *Serielo* (seção 6.2.1), os dois últimos acordes da mão esquerda ao final do c.14 apresentam uma resolução tonal, que é auditivamente praticamente imperceptível: o trítone Sol - Réb resolve na terça maior Láb - Dó. Isto pode ser levado em conta durante a execução do trecho, tocando o primeiro acorde de maneira mais enfática (tensão) e o segundo de maneira mais suave (resolução).

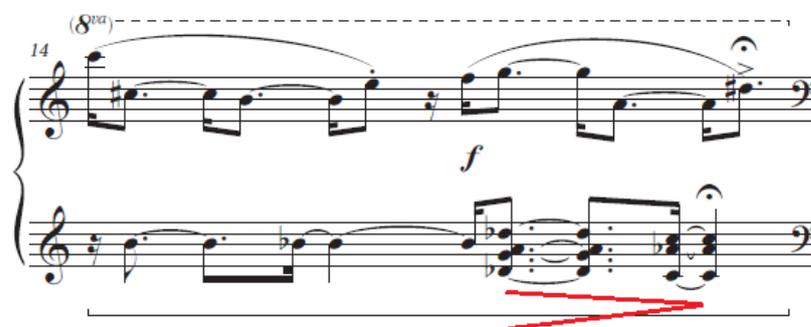


Figura 106 - *Tríptico para piano* / *Serielo* (c.14) – Resolução tonal entre os dois últimos acordes (tensão e resolução).

As sonoridades criadas no c.14 devem ser prolongadas pela fermata longa ao fim do compasso. Ao tocar este compasso, tento ouvir com atenção os timbres criados pelas misturas de sons: os “halos harmônicos”, mencionados pelo compositor. Por isso, faço uma fermata mais longa, que serve igualmente para articular o que vem em seguida [c.15], que é um pequeno “fragmento” neste imenso vitral: o compasso todo é escrito num registro extremamente grave do piano e numa sonoridade em *pianíssimo*. Para ter uma noção mais clara de como soa este compasso [c.15], acho interessante estudar tocando-o uma oitava acima, para ouvir melhor a qualidade de cada acorde. Embora esteja escrito em *pianíssimo*,

gosto de abordar este compasso com um tipo de toque mais “profundo”, tocando até o fim da tecla do piano, primeiro para conseguir equilibrar o som dos acordes (tocar bem cada nota junta) e também para ter um som um pouco mais cheio, ainda que em *pianíssimo*. Também procuro usar pedal *una corda*, como forma a dar um novo colorido a este pequeno fragmento sonoro.

Ao final do c.16, existe uma indicação de corte no pedal antes do acorde final da mão direita. Busco prolongar um pouco este acorde usando pedal de dedo (*finger pedal*⁵⁴), ou seja, segurando-o apenas com os dedos, antes de iniciar o próximo trecho. Além disso, o acorde da mão esquerda apresenta um sinal de *staccato* (ausente na primeira versão editada), e neste caso o pianista se vê desafiado a conseguir tirar o pedal a tempo de ouvir o *staccato* da mão esquerda e não deixar corte entre as notas da mão direita, o que exige certa precisão e controle. Há também a articulação da célula rítmica lombarda no primeiro tempo do compasso (ênfase na primeira nota) que pode ser igualmente realizado na primeira nota da célula sincopada que vem em seguida:



Figura 107 - *Tríptico para piano* / Seriello (c.16) – Sugestões pessoais de articulação e pedalização.

O clímax da seção B [c.18-20] requer um nível de contraste diferenciado do trecho anterior. Assim, tento exagerar bem os acentos e as sonoridades em *fortíssimo*, algo quase *martellato* (como, por exemplo, nos c.18 e c.20). No início do c.17, já em direção ao ápice, a principal dificuldade reside na execução do grupo de fusas, apresentada como uma única linha escrita com alternância de mãos, como mostrado na Fig.108:

⁵⁴ A técnica do pedal de dedo, *finger pedal* ou *finger pedalling*, consiste em manter o prolongamento de notas no acompanhamento que não estão indicadas na partitura para simular parcialmente o efeito do pedal *sustain*, mas sem pressioná-lo, usando apenas os dedos.

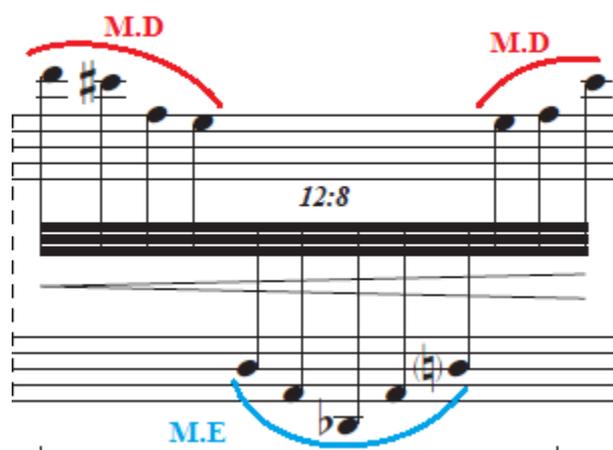


Figura 108 - *Tríptico para piano* / Seriello (c.17) – Grupo de fusas escrito com alternância de mãos.

Esta linha precisa soar como se fosse tocada por uma única mão, e por isso acredito que seja interessante trabalhar de forma lenta, ouvindo com cuidado a passagem/transição das notas de uma mão para a outra. O c.18 contém a indicação de *fortíssimo*, e realmente penso em algo mais vigoroso, acentuando de maneira quase bruta as notas da mão esquerda. Isto também acontece no c.19, mas desta vez em uma sonoridade menor, *mezzo forte*. Os grupos de sextinas (mão direita) em ambos os compassos precisam ser bem articulados, e por isso utilizo um dedilhado que permita este tipo de abordagem. Por exemplo, no grupo de sextinas do c.19 eu toco algumas notas com a mão esquerda, para facilitar a execução e possibilitar maior clareza de articulação. Abaixo segue minha sugestão de dedilhado para os dois compassos (mão direita escrita na cor vermelha e mão esquerda na cor azul):

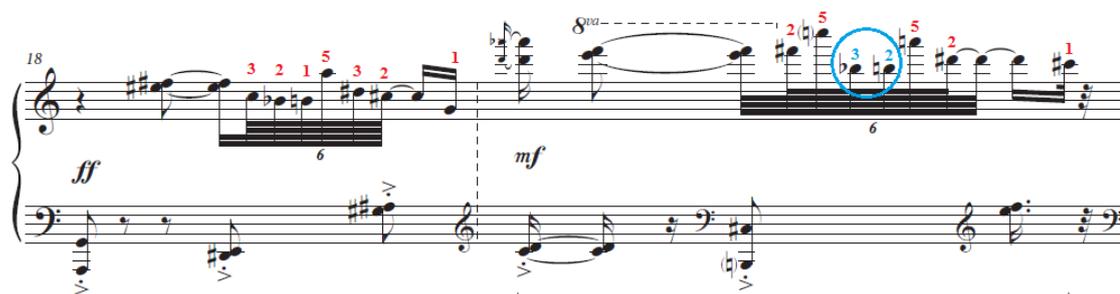


Figura 109 - *Tríptico para piano* / Seriello (c.18-19) – Sugestão de dedilhado.

O c.20 retorna com a sonoridade em *fortíssimo* presente no c.18, mas desta vez com acordes na mão esquerda. Como forma a não deixar corte entre os dois primeiros acordes da mão esquerda, eu seguro o primeiro com pedal de dedo até tocar o acorde da mão direita para

em seguida utilizar um pouco de pedal para ligar o segundo acorde da mão esquerda, desta maneira:

Figura 110 - *Trípico para piano* / Sierelo (c.20) – Uso de pedal de dedo e pedal *sustain*.

Também utilizo um meio-pedal no próximo compasso [c.21] para ligar as notas Si e Lá da mão esquerda. Esta linha precisa ser tocada com a mão esquerda, já que a direita está segurando uma nota prolongada. De fato, achar um dedilhado que permita ligar as notas apesar da distância dos intervalos é um desafio para o pianista. Por isso, acredito que o uso do pedal facilita a execução, contanto que seja realizado um bom *legato*:

Figura 111 - *Trípico para piano* / Sierelo (c.21) – Uso de meio-pedal para ligar o Si com o Lá.

Este *legato* é também criado pelo constante contato com o teclado: transferindo o peso colocado numa nota para a próxima e ligando-as de maneira muito sutil.

Os próximos três compassos requerem certa tranquilidade no *timing* dos grupos que contém acelerando/rallentando escrito (sinalizados na Fig.112). É claro que cada pessoa encontrará sua própria forma de execução, seja mais rápida ou mais lenta. Neste caso, tento pensar no tempo da colcheia para guiar o andamento do início de cada grupo. Além disso, pelo fato do *Serielo* não definir uma métrica constante, busco dosar os *accelerandi* dos grupos em função do número de notas: quanto mais longo mais lento, quanto mais curto mais rápido, mas sempre com muita flexibilidade. A dinâmica também colabora para atingir este efeito. Em relação ao tipo de toque, procuro novamente um *legato* com mais contato com o teclado, “passando” uma nota na outra, neste caso sem pedal. Ao início do c.22, se constata sinais de articulação (mão esquerda) na versão original manuscrita que estão ausentes na primeira versão editada: o Fá# está grafado com *acento* e o Dó em *staccato* (Fig.112). Em nosso segundo encontro colaborativo, Flávio sugeriu separar um pouco o Fá do Fá#, realizando quase um *non legato*, já que as notas estão escritas em uma região mais grave do piano. Com relação ao Dó *staccato*, gosto de fazê-lo de maneira mais percussiva, mais “seca”, me inspirando na maneira como Flávio executou os *staccati* dos c.12-13 durante nosso primeiro encontro.

Figura 112 - Tríptico para piano / Seriello (c.22-24) – Articulação e *timing* de execução dos grupos com acelerando/rallentando.

A primeira versão editada apresenta uma incongruência na escrita do grupo de notas do c.24. O manuscrito original da obra sugere que a indicação de acelerando/rallentando deve

se assemelhar aos grupos anteriores. Outra discrepância que ocorre ao fim do compasso é que as notas devem ser prolongadas e não repetidas em acorde (ver Fig.113). Este pequeno fragmento é significativo. Como vimos na análise do *Serielo* (seção 6.2.1), o grupo de seis notas do c.24 nada mais é do que a repetição das seis últimas notas do compasso anterior, tocadas duas oitavas acima, em uma espécie de “filtro” sonoro. Pessoalmente, acho que a sonoridade em *pianíssimo* dá uma cor muito especial a este pequeno fragmento, e procuro apreciar mais as sonoridades fazendo uma fermata ao fim do compasso, quando suas notas estão sendo integralmente sustentadas pelo pedal. Como veremos adiante na seção 8, isto foi inclusive uma sugestão que fiz para Flávio na escrita da segunda versão editada: colocar uma fermata longa ao fim do compasso, o que lhe pareceu apropriado.

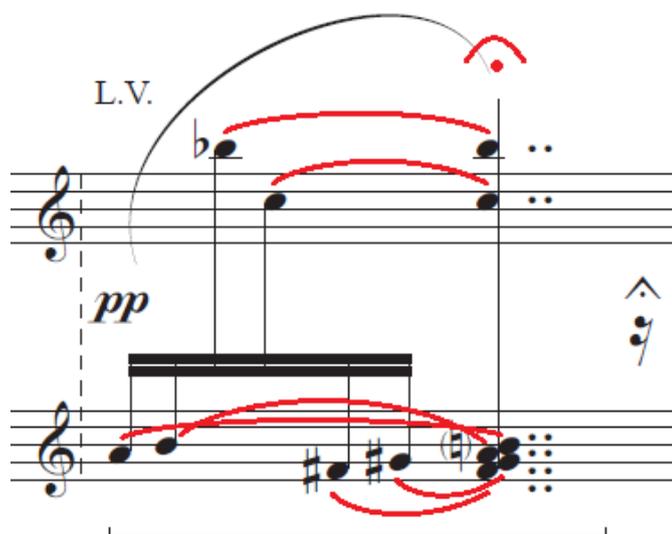


Figura 113 - *Tríptico para piano / Seriello* (c.24) – Prologamento dos sons até o fim do compasso. Sugestão de fermata.

Os c.25-26 representam uma volta das ideias e motivos iniciais do *Seriello*, caracterizando uma recapitulação antes do fim da peça. Após os acontecimentos do desenvolvimento, esta volta me soa como uma memória longínqua, uma espécie de reminiscência do passado. Desta maneira, tento tocar este trecho o mais *pianíssimo* possível, talvez a sonoridade mais suave em todo o *Seriello*. Também tomo a liberdade de fazer um andamento um pouco mais lento que o do início, tentando transmitir essa ideia de uma lembrança distante. Minha principal dificuldade com relação a esta abordagem é conseguir manter a clareza da articulação motívica da célula lombarda associada a uma sonoridade

extremamente delicada. Este pequeno trecho sereno é violentamente interrompido pela irrupção de acordes em *forte* no c.27. O contraste precisa de fato ser brusco, e penso que isto pode ser realizado através dos movimentos do corpo: pessoalmente, tento não mexer o corpo durante a pausa (silêncio) e depois busco atacar de maneira ríspida os acordes, tentando inclusive me surpreender com o ataque. Este compasso e o próximo apresentam indicações de pedal para criar “halos harmônicos” (misturas de sonoridade). Desta maneira, busco prolongar um pouco o tempo destes grupos de nota em pedal, para conseguir ouvir bem as ressonâncias criadas, como havia sugerido Flávio após a realização do Sarau, referindo-se aos halos harmônicos dos três primeiros compassos da peça. Por fim, a pausa de semicolcheia do c.28 presente no manuscrito é na verdade um sinal de respiração (cesura) na versão original (comparação das duas versões na Fig.114). Por isso, este corte pode ser mais longo e pensado como uma respiração, antes de atacar os dois últimos acordes em *sforzando*.

a)



b)



Figura 114 - *Tríptico para piano* / *Serielo* (c.28) – Comparação do manuscrito (a) e da 1ª versão editada (b): o sinal de respiração foi trocado por uma pausa de colcheia.

7.2 *Serialo*

7.2.1 Andamentos

O segundo momento do *Tríptico, Serialo*, trata do que Flávio chama de “halos harmônicos”, uma metáfora para as misturas de sonoridades ocorridas pelo uso prolongado do pedal *sustain*. Vimos que estes halos são expostos já em *Serielo*, sendo continuamente desenvolvidos durante a obra. Para conseguir alcançar o caráter e a atmosfera próprios de *Serialo*, é interessante procurar ter um cuidado especial com relação aos andamentos indicados. Ao comentar a minha performance, Flávio chamou à atenção para o andamento *Largo* que inicia a peça e como eu havia sido apressado demais em tocar a primeira página. Para o compositor, esta pode ser executada de maneira mais serena e tranquila:

Flávio: Então o *Largo* tá, claro o tempo de novo é *non giusto* e *souple* né, que é... “souple” é “souple”, mas digamos que é flexível, plástico, né?

Lucas: Uhum.

Flávio: O que não significa diminuir o valor do tempo das notas, então me pareceu assim [...] o que eu escutei lá não era muito tranquilo assim, tu foi meio depressa demais e aí quando chegou aqui no... [contando] (1, 2, 3, 4) no compasso 4 e 5, aqueles 6 tempos se perderam, quer dizer aquele silêncio [ênfatizando “silêncio”] aquilo que vai se esvaindo né, naquele acorde...

Lucas: Sim.

[...]

Flávio: Então eu acho assim que tu podia ser mais tranquilo, podia ser “largo” mesmo, sabe? [...] Se tu tocar assim em “largo” mesmo, sabe, devagar quase parando, né, depois vai alargando do 13 até o final da barra dupla.

Exemplo 7 - *Tríptico para piano / Serialo* (c.1-17) – Andamento *Largo* da primeira página. Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B].

Largo, tempo non giusto (souple) M.M. ♩ = 45 - 56 ca.

Piano

f *mf* *p* *pp*

3

f *mf*

allargando

8^{va}

13

p

Figura 115 - *Trípico para piano / Serialo* (c.1-17) – Primeira página do *Serialo*. Andamento *Largo*.

No c.23, Flávio menciona que utilizou o termo *stringendo* e não *accelerando*, pois para ele existe uma diferença de caráter entre estes dois termos. O *stringendo* - que vem do italiano *stringere*, que significa “apertar” -, representa, para o compositor, muito mais um caráter de paulatina aceleração do que um estado de pressa ou precipitação:

Flávio: [...] um *stringendo* ele não é um, como é que eu vou te dizer, o *stringendo* não um *accelerando* assim que vai aumentando de velocidade, o *stringendo* ele vai apressando mas é aquela coisa assim, aquela ideia do aperto [aproxima as duas mãos simbolizando um aperto] sabe, né?

Lucas: Uhum.

Flávio: Dizem os italianos: “Stringere le mani”, “le mani” né? Quer dizer, apertar as mãos. [...] Quer dizer, tem uma série de sentidos para *stringendo*, mas, pela experiência de tudo que vi de *stringendo* em música... depois pegando aquele dicionário de sete línguas dos termos musicais e tudo, o *stringendo* é isso, ele não é um *accelerando*, né? [...] pode ver, quando o cara aumenta a velocidade, ele não necessariamente tá com pressa! [...] tanto que eu até sempre brinco assim que a pressa é inimiga da velocidade. Porque a pressa é um estado psicológico de quem quer andar veloz, né? Então o *stringendo* é o caráter, é um caráter que tá junto com o *accelerando*, pode estar, mas que não é um *accelerando* em si, né? Entende?

Lucas: Sim.

Flávio: Então é uma coisa mais emocional.

Exemplo 8 - Tríptico para piano / Serialo (c.23-26) – O termo *stringendo* que é, para o compositor, um caráter que difere do estado de pressa. Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B].

A indicação *Languidamente moderado* a partir do c.27 e a semínima entre 72 e 76 bpm recorda o andamento sugerido para o *Seriolo*, preparando o ouvinte para a reapresentação fragmentada das séries P0 e IR6 entre os c.33 e 36, retomadas no c.43 até o c.48. Manter uma relação próxima de andamento entre o trecho em *Languidamente moderado* do *Serialo* e o início do *Seriolo* assegura uma unidade interessante:

a)

♩ = ♩ — Languidamente moderado M.M. ♩ = 72 - 76

27

f

b)

Tempo non giusto, souple et expressif M.M. ♩ = 72-76

Figura 116 - Tríptico para piano / (a) Serialo (c.27-30) e (b) Serielo (c.1-3) – Relações de andamento entre *Serialo* e *Seriolo*.

Flávio chama a atenção para a métrica deste trecho, sugerindo um *tempo giusto* (respeitando estritamente o valor das notas, sem muito *rubato*) sempre que houver a apresentação das séries [c.33-36 e c.43-48]. Estas séries estão intercaladas com momentos de halos sonoros [c.29-31 e c.37-41], que podem ser tocados de maneira mais flexível e *souple*, assim como os arpejos que os conclui [c.31 e c.41], conferindo um contraste com o *tempo giusto*. Além disso, as pausas escritas antes da apresentação das séries são silêncios expressivos, e, assim como em *Seriolo*, devem ser pensadas como respirações articulatórias, podendo ter seu valor estendido. A indicação de *tempo giusto* retorna na página quatro [c.55-77], havendo uma mudança de andamento do c.55 (semínima em 106 bpm, aproximadamente) para o c.63 (*meno mosso*, colcheia entre 164-176 bpm), ficando um pouco mais lento a partir deste compasso.

O trecho *Allegrement* da página 5 representa o clímax do *Serialo*, havendo uma súbita e brusca mudança de caráter com relação à seção anterior. Esta foi uma passagem que me chamou especialmente a atenção durante a conversa com Flávio. Curiosamente, o compositor não pretendia que as fermatas colocadas ao fim das frases [c.85, 93, 101 e 109] fossem muito longas. Após tocar algumas vezes pensando em fermatas cada vez mais curtas, Flávio sugeriu tocar o trecho todo sem fermata. De fato, esta era sua intenção, executar a página inteira de maneira quase ininterrupta:

Flávio: [...] Tu dá uma paradinha lá naquela fermata, né? Respira e começa e de novo, porque tu tá parando muito naquela fermata.

Lucas: Ah, tá! Tá, tem que ser mais curto, ok.

Flávio: É mais um “descansinho”, né?

Lucas: Tá. [toca do c.78 ao c.109 com fermatas mais curtas nos c.85, 93 e 101]

Flávio: Faz o seguinte agora, faz um experimento, tá? Faz de conta que não tem a fermata, vamos ver o que acontece.

Lucas: Tá. [toca do c.78 ao c.109 sem fazer as fermatas]

Flávio: Pois é, agora *esta* é a fermata. [...] Tu pensou que não fez a fermata mas tu fez agora. [...] Porque uma... aí que tá, é aquela história assim ó [...], eu vou citar um soneto que não tem nada com isso, mas tem, tá? É assim ó: “Meu coração tem um sereno jeito; e as minhas mãos o golpe duro e presto. De tal maneira que, depois de feito; desconstruído, eu mesmo me contesto.” Etc. Não vou seguir, tá? Mas é isso, entende? Então, [...] quando tu pensa na intenção da fermata, tu vai além da fermata.

Lucas: Tá, entendi.

Flávio: Entende? Agora tu fez um tempo... Bravo! Ela tava assim, nem que tivesse, sei lá, um grande maestro aí que tem, o Musin [Ilya Musin] regendo, né, a orquestra dele, porque agora foi perfeito, tá?

Exemplo 9 - Tríptico para piano / Serialo (c.78-109) – Tempo das fermatas. Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B].

Allegremente M.M. ♩ = 138.
subito mosso

78

86

Figura 117 - *Tríptico para piano / Serialo* (c.78-109) – Fermatas ao fim de cada frase.

Na seção 7.2.4, examino algumas possibilidades de andamento para o trecho *Allegrementemente*. Em linhas gerais, penso que este pode ser tocado um pouco mais rápido do que sugere o metrônomo (semínima em 138 bpm), como forma a dar contraste, intensidade e brilho, que, penso eu, adequa-se ao caráter de clímax da peça. Quando toquei em um andamento mais rápido, Flávio percebeu que isto lhe conferia um efeito particular que o agradou bastante. O compositor comparou o efeito provocado pela cascata de som à chuva e ao ruído branco:

Flávio: Toca de novo. Por favor, toca de novo. E sabe o quê que é engraçado? É porque agora dá o efeito, tá? Dá um efeito assim que parece que tu tá tocando sempre a mesma coisa, porque como a relação dessas terças maiores é a mesma, ninguém mais sabe o quê que tá acontecendo, porque parece chuva. Parece chuva, [...] como dizia o Hanns Eisler né, quando ele compôs as “quatorze maneiras diferentes de descrever a chuva”, que é em homenagem aos 70 anos do Schönberg [...] Então é isso, quer dizer, aqui de repente fica branco, tchê! Isso aqui é aparentemente tudo tonal, mas tocando assim como tu tocaste, vai pro espaço! E aí dá essa sensação boa de, sabe de... parece a chuva assim, porque a chuva é o ruído branco, né?

Exemplo 10 - *Tríptico para piano / Serialo* (c.78-109) – Efeito de chuva e ruído branco. Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B].

Em seguida, volta o *Tempo primo* (semínima entre 46 e 56 bpm) para a seção que representa um jogo de pergunta e resposta, e que sugere novamente a ideia dos halos harmônicos (elementos de textura e pedalização serão discutidos na seção 7.7.2). O manuscrito da obra apresenta a indicação *languidamente*, que pode significar tanto uma condição de fraqueza, alguém sem vigor, força, como também evocar doçura, sutileza e suavidade. Esta indicação está ausente na primeira versão editada, possivelmente por engano do editor, e foi acrescentada após o segundo encontro com o compositor (ver seção 8). De qualquer forma, esta seção [c.110-140] representa um súbito contraste com a seção anterior *Allegrementemente*, sendo mais tranquila, reflexiva e meditativa. Flávio apontou, com razão, que eu estava tocando a seção toda de maneira muito apressada e rápida, e pediu para que eu tocasse o trecho com o metrônomo em 56 bpm, retornando ao andamento inicial do *Serialo*. Acredito haver uma certa flexibilidade em relação ao andamento neste trecho, ainda que, de fato, não deva ser tocado de maneira precipitada ou ansiosa.

Logo após, há novamente um repentino contraste de andamento na seção *Deciso ed ostinato* entre os c.141 e 159. A indicação sugere um caráter “decidido”, firme, enérgico e “obstinado”, persistente, quase rígido. O metrônomo marca a semínima em 138 bpm, mas, a meu ver, assim como no trecho *Allegrementemente*, pode ser pensado mais rápido, conferindo-lhe este caráter intrépido. A própria escrita em *ostinato* e em *fortíssimo* ajuda a transmitir a sensação de vigor, o que acaba induzindo um movimento mais veloz e ágil, na minha perspectiva:

The image shows a musical score for piano, measures 141-159, titled "Deciso ed ostinato". The score is in G major and 2/4 time. It features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more complex melodic line in the right hand. The tempo is marked "M.M. = 138" and "a tempo". Dynamics range from "sub. ff" to "pp". The piece ends with a "poco rit." and "attaca" marking.

Figura 118 - Tríptico para piano / Serialo (c.141-159) – *Deciso ed ostinato*.

A *Coda* do *Serialo* [c.160-171] retorna ao andamento *Tempo primo* com semínima entre 46-56 bpm e a reminiscência dos halos harmônicos. Para Flávio, o final da peça pode ser executado com liberdade e expressividade, deixando-se levar pelas harmonias e misturas de sons:

Flávio: É, acho bonito isso, então... aí eu não teria nada a dizer não, porque aí é pura emoção só, né? Porque [toca o acorde arpejado do c.168, depois volta e toca do c.165 ao c.171], é, aí cada um cada um, aí é o coração de cada um né, porque isso aí já entra numa seara que tá em todo mundo, né?

Exemplo 11 - *Tríptico para piano* / *Serialo* (c.160-171) – Expressividade e emoção ao final do *Serialo*.
Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B].

Tempo primo M.M. ♩ = 46– 56 ca.

sub. *f*

rall. molto

168 *p* audible

arp. lentamente

Figura 119 - *Tríptico para piano* / *Serialo* (c.160-171). *Coda* do *Serialo*.

A partir dos exemplos dados por Flávio em *Serialo*, foi possível constatar um apreço do compositor pelo respeito aos andamentos e às marcações metronômicas, usando diversas vezes o metrônomo para assegurar um andamento preciso. Ainda que o termo *souple* (flexível, maleável) apareça no início do *Serialo* (*Largo*), a precisão rítmica e métrica revelase importante em toda a peça. Na realidade, assim como em *Seriolo*, a flexibilidade encontra-

se muito mais na direção das frases e motivos, na execução dos arpejos e no tempo das pausas. Ainda assim, alguns momentos em *Serialo* podem ser tomados com mais liberdade de movimento, como o trecho *Allegrementemente* [c.78-109], *Deciso ed ostinato* [c.141-159] e a *Coda* [c.160-171].

7.2.2 “Halos harmônicos”: Textura, dinâmica e pedalização

“Halos harmônicos” ou “halos sonoros” são termos que foram extensivamente usados por Flávio para descrever *Serialo* de maneira pictórica. Assim como os “cacos de vidro” e “estilhaços” em *Serielo*, as expressões utilizadas pelo compositor referente aos diversos acontecimentos no *Tríptico* são, a meu ver, extremamente valiosas para entendermos o caráter e as peculiaridades de cada peça que constitui a obra. Enquanto o *Serielo* apresenta uma textura mais contrapontística e polifônica, tratando da inter-relação entre linhas melódicas sucessivas, *Serialo*, por outro lado, explora de maneira geral sonoridades mais cordais e densas. Isto fica claro logo no início da peça, onde é possível verificar três “níveis” ou “planos” distintos, escritos nos três registros do piano:

Largo, tempo non giusto (souple) M.M. ♩ = 45 - 56 ca.

Figura 120 - *Tríptico para piano* / *Serialo* (c.1-6) – Planos espalhados pelos registros do piano.

A escrita cordal aliada à dinâmica *forte* do início da peça causa uma sonoridade extremamente densa e compacta. Isto se deve também pelo uso dos intervalos de terça no registro grave do piano (segundo pentagrama). No primeiro sistema, a dinâmica é indicada por um *decrecendo escrito*: cada compasso contém sua própria dinâmica de intensidade⁵⁵.

⁵⁵ Há uma discrepância na primeira edição da obra quando comparada com o manuscrito. No segundo compasso, o *mezzo forte* começa na realidade no primeiro tempo do compasso.

O pedal *sustain*, amplamente usado em todo o *Serialo*, exerce uma função primordial logo no início da peça e já nos dá um indício de como este será empregado e desenvolvido posteriormente. À primeira vista, o pianista pode ficar surpreso pela inusitada indicação de pedal, pois este mescla diversos acordes de diferentes harmonias. Porém, é justamente a mistura de sonoridades que representa o elemento mais importante em toda a peça. Por isso, não se deve temer a utilização prolongada do pedal, mesmo que por um longo período de tempo. Para Flávio, é interessante ouvir com cuidado o gradual desvanecimento dos halos harmônicos: “Aquela coisa que vai se esvaindo” (OLIVEIRA, Transcrição do encontro do dia 01/08/2020, Anexo B).

Largo, tempo non giusto (souple) M.M. ♩ = 45 - 56 ca.

Piano

f *mf* *p* *pp*

f *mf*

allargando

p

Figura 121 - Tríptico para piano / Serialo (c.1-17) – Misturas de harmonias pela utilização do pedal *sustain*.

Depois do *allargando* [c.14-17], volta o andamento *tempo primo* e a dinâmica *forte* (ausente na primeira edição). Aqui, além do pedal, as articulações são também importantes, o

que será discutido na seção 7.2.3. A indicação de troca de pedal é apresentada nos c.19 e 20, e depois em 23, 24 e 25. Nas minhas considerações pessoais (seção 7.2.4), comento a respeito de trocas menos bruscas de pedal, isto é: troco o pedal após tocar o acorde, misturando assim um pouco as harmonias e deixando um rastro dos halos harmônicos. Esta troca suave, quase em meio-pedal (ou até quarto-de-pedal), pode ser realizada, por exemplo, nos c.23-24, quando há uma sucessão contínua de acordes em *stringendo* e onde é possível mesclar levemente as sonoridades. A dinâmica em *crescendo* (de *piano* até *forte*) ajuda neste efeito:

The image shows a musical score for piano, measures 23-24. The right hand part is marked 'stringendo' and contains three chords, each with a '3' above it, indicating triplets. The left hand part has a long, continuous arpeggio, which is highlighted with a red box. The dynamics range from 'sub. p' (subito piano) to 'f' (forte). The score is in a key with one flat (B-flat major or D minor).

Figura 122 - Tríptico para piano / Serialo (c.23-24) – Troca “suave” de pedal.

Na seção *Languidamente moderado*, a partir do c.27, ocorrem dois arpejos prolongados por fermatas que articulam a (re)apresentação das séries P0 e IR6 (já discutida na seção 7.2.1). Flávio me pediu para tocar estes arpejos mais lentamente, com mais serenidade e tranquilidade, deixando-os soar para novamente ouvir o decaimento sonoro:

Flávio: [...] quem sabe tu faz mais lentamente o arpejo.

Lucas: Ah o arpejo.

Flávio: PÓOOOI, né?

Lucas: [toca do c.29 ao c.31, fazendo lentamente o arpejo do c.31]

Flávio: É mais ou menos isso, [inaudível] pode até fazer mais PLÓOOOO, mas não rapidamente como tu fizesse.

[...]

Flávio: [...] é que sempre o arpejo ele é relativo à semínima, né? [solfeja o ritmo dos c.29 ao c.31] né?

Lucas: [toca do c.29 ao c.31]

Flávio: Isso.

Lucas: Tá, ok. E aí deixa soando.

Flávio: Sim, ele fica soando [...].

Exemplo 12 - Trípico para piano / Serialo (c.31 e c.41) – Velocidade de execução dos arpejos. Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B].

A execução mais vagarosa e flexível dos arpejos pode ser pensada em outros momentos de *Serialo*, a exemplo do arpejo do c.50, dos arpejos da seção *Allegrementemente* (p.5) e o arpejo que conclui o *Serialo* no c.168, que contém inclusive a indicação *arp. lentamente*. Destaco a execução dos arpejos na seção *Allegrementemente*, que fora trabalhada durante nosso segundo encontro colaborativo ocorrido em 17/10/2020. Flávio me pediu para tocar todas as frases consequentes [c.82-84, c.90-92, c.98-100, c.106-108] mais lentamente para não haver corte entre estas frases e os arpejos que seguem, pois pelo fato dos arpejos serem escritos uma oitava acima das quatro frases (final de cada sistema da página cinco), fica mais difícil não deixar corte se todo o trecho for executado muito rapidamente (exemplo Fig.123). Além disso, os próprios arpejos que concluem as frases podem ser executados mais lentamente e bem articulados, ouvindo bem cada nota e mantendo uma relação métrica com as frases anteriores. Flávio comparou o efeito dos arpejos a algo “quebrado”, como os vidros estilhaçados do *Seriello*:

Flávio: Pode fazer flexível, mas... como é que eu vou te dizer? Quando faz isso aqui, ó [toca do c.82 ao início do c.83]. Isso... [toca novamente]. Eu tô lendo um [toca novamente], né? **Lucas:** Aham. **Flávio:** Agora é Lá maior [inaudível] [toca do c.90 ao início do c.91]. Aqui ó! Aqui quando faz [solfeja o ritmo do c.90 ao c.93] *Tatatataá Tatatatataá*, porque que entre esse [segunda colcheia do c.92] e este [acorde no segundo tempo do c.92] tem que ter um...

Lucas: Ah, porque é longe, assim. Deixa eu ver.

Flávio: Então, mas então tu pode fazer uma coisa que [solfeja o ritmo do c.90 ao c.93 ralentando ao final para chegar no acorde sem corte] *Tádadi Tádadi Tádi Tádadi Tá Dám Ruam!* Entende?

Lucas: Ahh, tá.

Flávio: Uma coisa assim. Porque, pra não quebrar, quer ver. É porque não interessa que seja tão a tempo.

Lucas: [toca do c.82 ao c.85 mais lento e ralentando no final para chegar no acorde]

Flávio: Isso! Então por isso assim ó, eu não sei como é que é esse 138.

Lucas: [toca o primeiro sistema da página 5]

Flávio: Isso. Isso, tu pode fazer a... porque aqui ó é *Pram* [acorde final], né?

Lucas: É *pram*, sim. É. [toca o acorde da mão direita] Quer mais lento um pouco, talvez? [toca os acordes em ambas as mãos mais lentamente]

Flávio: Isso! Eu acho que tá muito depressa isso.

Lucas: [toca o primeiro sistema da página 5]

Flávio: É, porque é bacana que soe isso assim: *Vram!* [acordes arpejados finais]

Lucas: [toca o acorde arpejado do c.84 mais lentamente] Ouvir cada... [toca ouvindo cada nota com clareza]

Flávio: É! Que seja uma coisa quebrada.

Lucas: [toca do c.82 ao c.85, fazendo o acorde arpejado final mais lento para ouvir bem cada nota]

Flávio: Isso! [risos] É assim que eu escuto. Eu tocava, tava tocando isso, agora eu não toco.

Exemplo 13 - Tríptico para piano / Serialo (p.5) – Execução do trecho *Allegrement*. Transcrição do encontro do dia 17/10/2020 [Anexo B].

Figura 123 - Tríptico para piano / Serialo (c.82-85 e c.90-93) – Não demorar entre o final das frases e os arpejos que seguem.

Voltando agora para a página quatro, Flávio explicou que o trecho *A tempo giusto e delicato* e *Meno mosso, tempo giusto* não representa uma melodia acompanhada, mas diversos halos harmônicos espalhados pelos registros. Por isso, assim como em *Serialo*, é importante não dar destaque para a linha superior (como eu havia feito!), mas pensar no resultado harmônico produzido pelas relações de mediantes cromáticas:

Flávio: [...] essa parte aqui é muito complicada porque ela não é uma melodia acompanhada [...] são muitas harmonias, né? Porque tu tem assim, tu tem aqui ó [toca do c.55 ao início do c.57] né?

Lucas: Ah tá. [...] Eu acho que eu tava enfatizando mais a mão direita, então não é pra enfatizar tanto?

Flávio: Sim, porque digamos, tá espalhado, o halo harmônico tá espalhado nos registros, né? Então tu tem [...] isso aqui ó [toca do c.55 ao c.56], aqui tu tem o acorde de novo, tu passa pra dó maior, né? [toca do c.57 ao c.58] Eu saí fora do ritmo, agora na sequência mi bemol, né? [toca o c.59] ele tá no sol, né? [toca do c.59 ao início do c.61] Entende? Tu vê cada acorde, [...] [mostra os acordes e suas relações de mediante cromática, primeiro lá maior e dó maior] depois [mib maior e fá# maior] [...] eu não vou fazer todos os acordes, mas agora tu já sacou né?

Lucas: Sim.

Exemplo 14 - Tríptico para piano / Serialo (c.55-77) – O trecho todo não deve ser pensado como melodia acompanhada. Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B].

Acredito que, neste trecho, as indicações de dinâmica, as articulações e o caminho melódico das duas vozes auxiliam o pianista a determinar a direção das frases e suas inflexões (tratarei disto nas minhas considerações pessoais).

Na página seis (*Tempo primo, languidamente*), há uma seção de pergunta e resposta, e, novamente, Flávio deixa claro que não se trata de melodia acompanhada. Ao trabalhar este trecho durante nosso primeiro encontro, algo me chamou a atenção: a maneira como o compositor imaginou os timbres. Flávio imagina a seção sendo tocada por sintetizadores ou cordas, que prolongariam os sons até os acordes que finalizam cada frase [c.114, c.119, c.124, c.129, c.134 e c.140]. Este efeito é, claro, impossível de ser realizado ao piano, mas a intenção é de pensar em um som contínuo e prolongado. Neste caso, a escrita do pedal ajuda a criar essa atmosfera sonora, em que os sons misturados se prolongam até o último acorde:

Flávio: Agora então vem outra coisa que não é melodia acompanhada nem nada, mas é uma pergunta e resposta, que tem haver com os elos [halos] harmônicos, né, essa coisa da ideia da variação em pleno desenvolvimento, né?

Lucas: Uhum.

[...]

Lucas: [toca do c.110 ao c.140 com o metrônomo em 56 bpm]

Flávio: É! Beleza?

Lucas: Tá.

Flávio: Mas é muito incrível, aqui também, como os acontecimentos... e sempre repousa nesse tipo de acorde aqui né? [toca os acordes de dominante com 9ª maior] Né, ó. [toca acordes dos c.114, 119, 124 e 129]

Lucas: É. Tá descendo cromaticamente, né? [toca a sequência de acordes em descida cromática]

Flávio: É, quer dizer, a gente pode, tocando os acordes isoladamente, a gente pode dizer que é uma descida cromática, né? Mas, do jeito que tá escrito não tem nada que ver com harmonia cromática. É um ponto de chegada do halo harmônico, né? Dentro de tudo aquilo que ficou soando assim, né? [...] seria interessante fazer o teste ou num sintetizador ou com cordas, em que cada... vamos dizer que cada instrumento parasse na nota.

Lucas: Ah tá!

[...]

Flávio: Olha esse acorde final, ele é praticamente um filtro assim, né, do que sobra, sabe?

Lucas: Aham, entendi. Tá.

Exemplo 15 - Tríptico para piano / Serialo (c.110-140) – Repouso nos acordes finais de cada frase, pensados como prolongamento de sons de sintetizadores ou cordas. Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B].

Tempo primo M.M. ♩ = 46- 56 ca.

The musical score consists of three systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 110-118) ends with a G9 chord in measure 114. The second system (measures 119-127) ends with a C9 chord in measure 119. The third system (measures 128-140) ends with an F#9 chord in measure 124 and a D9 chord in measure 129. The 'rall.' marking is placed above the final system. Red boxes highlight the final chords of each phrase: G9 (m. 114), C9 (m. 119), F#9 (m. 124), and D9 (m. 129).

Figura 124 - Tríptico para piano / Serialo (c.110-140) – Repouso nos acordes finais de cada frase, pensados como prolongamento de sons de sintetizadores ou cordas.

Trabalhamos novamente este trecho durante nosso segundo encontro colaborativo. Flávio sugeriu fazer um decrescendo de intenção antes de tocar os acordes finais, que podem ser enfatizados de maneira sutil:

Flávio: Aí, e como daria pra articular daqui pra cá. Hmm... assim, uma coisa intencional sabe, uma coisa assim de... não sei dizer como é que é.

Lucas: [toca o acorde do c.114]

Flávio: Não. pega todo.

Lucas: [toca do c.110 ao c.114]

Flávio: Tem que escrever isso. Isso, é que dá pra fazer um pequeno *sforzato* pra ser superior a essa ressonância, sabe? **Lucas:** Hmm! **Flávio:** Por isso que eu marquei o acento. **Lucas:** [toca o acorde do c.114 com um pequeno *sforzato*]

Flávio: Isso!

Lucas: É, porque assim... **Flávio:** É piano. **Lucas:** ... como você falou, esse é o filtro sonoro, né? De tudo o que veio antes.

Flávio: Sim, então sim, mas aí esse piano aqui é relativo, né? Ao que tá fazendo, né? Tem que soar um pouquinho mais, até daria até pra fazer até um pequeno decrescendo, talvez, de intenção... **Lucas:** Ahh...

Flávio: ... é, não sei né. Pra soar isso aqui [acorde], pra ter sentido.

Lucas: [toca do c.110 ao c.144 com um pequeno decrescendo antes do acorde]

Flávio: Isso! Entende? É um troço assim mais... sabe? Porque agora tu tocou isso aqui como eu imaginei.

Exemplo 16 - Tríptico para piano / Serialo (c.110-140) – Execução do trecho *Tempo primo, languidamente*. Transcrição do encontro do dia 17/10/2020 [Anexo B].

Tempo primo M.M. ♩ = 46- 56 ca.

The image shows a musical score for piano, measures 110 to 140. The tempo is marked 'Tempo primo M.M. ♩ = 46- 56 ca.' and the dynamics are 'p'. The score is in treble and bass clefs. The tempo is marked 'Tempo primo M.M. ♩ = 46- 56 ca.' and the dynamics are 'p'. The score includes measure numbers 110, 120, and 130. The bass clef has 'Reo' and '*' markings. Red lines indicate a decrescendo of intention before the final chords.

Figura 125 - Tríptico para piano / Serialo (c.110-140) – Decrescendo de intenção antes de tocar o acordes com um pequeno *sforzando*.

O final do *Serialo* [c.160-171] retoma a ideia inicial dos planos sonoros espalhados pelos registros (ainda que escritos em apenas duas pautas). Aqui, é possível observar os três planos: o Sib em forma de acicatura no baixo, os acordes prolongados na região média divididos entre vozes graves e vozes agudas e a melodia do soprano. No nosso primeiro encontro, sugeri para Flávio a utilização do pedal *sostenuto*⁵⁶ (ou pedal do meio) para segurar e prolongar o som do Sib no baixo [c.161]. Assim, a nota tem seu som prolongado mesmo com a troca de pedal subsequente:

Flávio: E aí entra o... agora sim, isto eu não sei qual é a solução mas toca aí vamos ver, vamos ver como é que faz isso aí agora né, porque tem essa semicolcheia [c.162] esse canto que tem aqui, que tem a ver com o halo harmônico, e eu queria esse pedal que vai mudando rápido assim, né?

Lucas: Sim, eu tenho uma solução talvez aí.

Flávio: Tá, vai lá. Diz.

Lucas: Eu pensei em colocar essa nota do baixo, Si bemol, com o pedal *sostenuto*, porque assim ela vai manter até o final.

Flávio: Ah! Que beleza, sim. Sim, aquele pedal de meio, né?

Lucas: É, pedal do meio.

Flávio: Tá. Beleza.

Lucas: Vamos ver como é que soa.

Flávio: Ah que beleza.

Lucas: [toca do c.161 ao c.171]

Flávio: Sim, eu acho legal, sabe, eu acho legal deixar aquele Si bemol, porque ele vai se realimentar.

Lucas: Sim.

Flávio: Assim escassamente com alguns harmônicos, assim, principalmente o da quinta, né?

Lucas: Uhum.

Flávio: Depois tu toca o Fá, que é o mais rico de todos, né, isso aqui [toca o Si bemol do baixo e o Fá na parte aguda]

Lucas: Uhum. É uma solução.

Exemplo 17 - Tríptico para piano / Serialo (c.160-171) – Sugestão da utilização do pedal *sostenuto* para prolongar a nota Sib [c.161]. Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B].

⁵⁶ Assim como o pedal *sustain*, o pedal *sostenuto* possui a função de sustentar o som. A diferença é que o pedal *sostenuto* faz vibrar livremente apenas as notas que são tocadas na hora em que se aciona o pedal (as outras teclas tocadas posteriormente não terão seus sons prolongados).

Tempo primo M.M. ♩ = 46- 56 ca.

160

sub. *f*

168

rall. molto

p audible

arp. lentamente

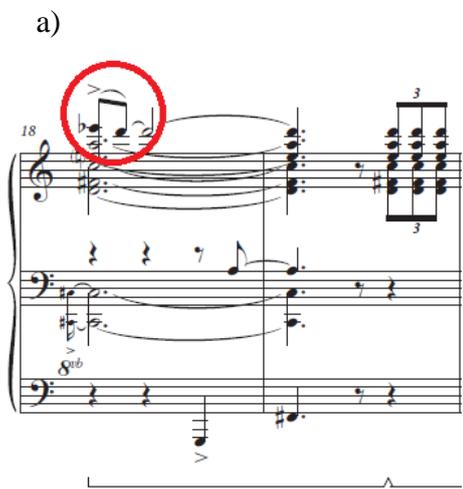
Figura 126 - *Tríptico para piano / Serialo* (c.160-171) – Nota Sib prolongada pela utilização do pedal *sostenuto*.

A troca de pedal que ocorre nos c.163, 164, 165 e 166 pode novamente ser executada em meio-pedal ou quarto-de-pedal, assim como eu havia indicado nos c.23 e 24, deixando soar a nota anterior junto com a nota tocada e trocando o pedal suavemente. A questão da pedalização é sem dúvida muito subjetiva e pode depender de fatores ambientais como instrumento ou acústica. Mas, de maneira geral, o pedal exerce uma função essencial em *Serialo*: misturas de harmonias e melodias são características da peça, na criação dos “halos harmônicos” referidos pelo compositor. Na seção 7.2.4 apresento sugestões pessoais acerca do uso dos pedais, do tratamento da dinâmica e da abordagem em relação às texturas em *Serialo*.

7.2.3 Articulação e métrica

Na seção 7.1.2, mencionei a importância da articulação da célula rítmica lombarda (semicolcheia + colcheia pontuada, acentuando a semicolcheia) em *Seriello*. Esta célula rítmica se desenvolve durante todo o *Tríptico*, através de variações em desenvolvimento. Por isso, o cuidado com a articulação deve ser pensado como forma a dar coesão e unidade à obra como um todo. Em *Serialo*, já no c.18, é possível observar a articulação de duas colcheias a

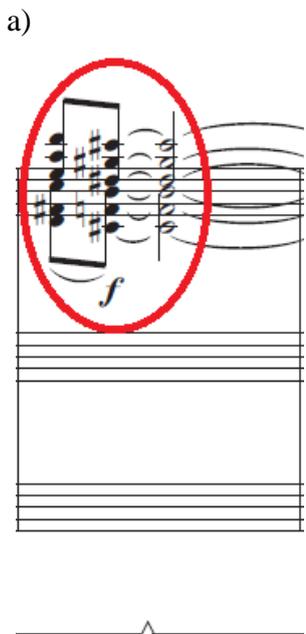
intervalo de semitom com ligadura e acento na primeira colcheia, rememorando o intervalo de segunda menor e a articulação da célula lombarda, uma das características de *Seriolo*:

a) 

b) 

Figura 127 - Trípico para piano / (a) Serialo (c.18-19) e (b) Seriolo (c.1).

Esta articulação continua de forma implícita pela indicação de ligadura entre duas colcheias (o que significa uma ênfase na primeira delas), como, por exemplo, entre os acordes do compasso 20 ou no compasso 24:

a) 

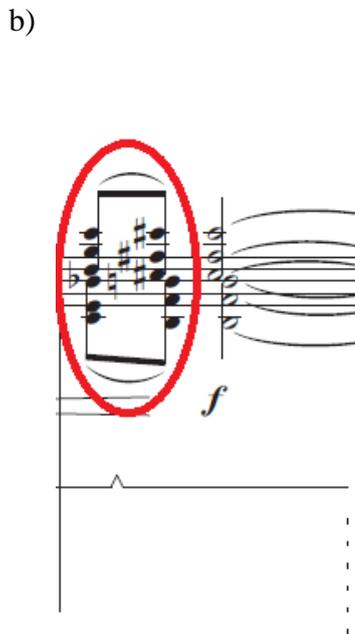
b) 

Figura 128 - Trípico para piano / Serialo (c.20).⁵⁷

Figura 129 - Trípico para piano / Serialo (c.24).

⁵⁷ Na primeira versão editada do *Trípico*, falta um sinal de ligadura entre os acordes da mão direita no c.20.

A partir do trecho *Languidamente moderado* [c.27], há uma mudança de fórmula de compasso, que passa de 3/4 para 5/8. Os sinais de acentos indicam uma divisão do compasso em 3/8 + 2/8, como vimos na análise da obra (seção 6.2.2). Esta divisão em 3 + 2, penso eu, reflete a divisão métrica do início do *Seriolo*, pois, tanto no manuscrito⁵⁸ quanto na versão editada, as ligaduras de expressão colocadas acima dos motivos rítmicos sugere uma divisão em 3 + 2:

a)

♪ = ♩ — Languidamente moderado M.M. ♩ = 72 - 76

b)

Tempo non giusto, souple et expressif M.M. ♩ = 72-76

Figura 130 - *Tríptico para piano* / (a) *Seriolo* (c.27-30) e *Seriolo* (c.1-3) – Sinais de acento dividindo o compasso em 3 + 2 e divisão em 3/4 + 2/4 sugerida pelo agrupamento rítmico e pelas ligaduras de expressão.

Com efeito, Flávio apontou que os acentos devem ser tocados de maneira enfática, deixando clara a divisão em 3 + 2:

⁵⁸ Ainda que o manuscrito da obra não apresente barras de compasso, é possível verificar um agrupamento rítmico em 3 + 2 no início do *Seriolo*.

Flávio: [...] Agora ali quando pega *Languidamente moderado* aí já é 72 de novo [coloca o metrônomo para tocar em 72 bpm] [solfeja o ritmo do c.27] *UÔM PÁAARA!* Né? Porque ó [bate com a mão na coxa duas vezes para cada batida do metrônomo] 1, 2, 3, 1, 2; 1, 2, 3, 1, 2; 1, 2, 3, 1, 2; 1, 2, 3... [toca a mão direita do c.27 e conta o tempo ao mesmo tempo] 1, 2, 3, 1, 2; 1, 2, 3 *Tó dó*, o ritmo né? *Cácácácá* o ritmo [bate as mãos, enfatizando o primeiro e quarto tempos das cinco colcheias]. [...]

Lucas: Hm, tá. [toca do c.27 ao c.31]

Flávio: Isso! [inaudível] Eu fiz questão de botar os acentos, né, nas duas últimas colcheias do segundo compasso [c.28], depois na primeira da... depois [conta o ritmo dos c.29 e c.30, acentuando a primeira e quarta nota de cada grupo] 1, 2, 3, 1, 2; 1, 2, 3, 1, 2, né?

Exemplo 18 - *Tríptico para piano* / *Seriello* (c.27-30) – Enfatizar os acentos dos compassos 28 ao 30. Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B].

Na página seis, existe uma alternância entre as fórmulas de compasso 3/4 e 5/8. São reintroduzidas as séries P0 e IR6 na vertical [c.33 e depois c.42], desta vez em andamento ternário, intercaladas com acordes em halos harmônicos em 5/8 (com divisão em 3/8 + 2/8). A colcheia permanece com o mesmo tempo durante todo o trecho. Nesta página, as articulações são de grande importância, principalmente com relação às séries. Mesmo que as séries sejam reapresentadas de maneira fragmentada neste trecho, acredito que seja interessante manter o mesmo tipo de articulação e fraseado realizado em *Seriello*, para assim continuamente assegurar unidade à obra. Este foi um dos motivos que me levou a questionar o sinal de acento na segunda colcheia do c.43 (9ª classe de nota da série P0), que está presente tanto no manuscrito quanto na versão editada. Na verdade, penso que o acento deveria ter sido colocado na primeira colcheia, mantendo a articulação motivica de *Seriello*, ou seja, uma ênfase na primeira nota de cada grupo. Este ponto fora discutido no nosso segundo encontro colaborativo e resultou na modificação da escrita para a segunda versão editada (ver seção 8).

Figura 131 - *Tríptico para piano* / *Seriello* (c.43-48) – Acento deslocado na segunda colcheia do compasso 43 (primeira versão editada).

A alternância entre compasso ternário e quinário continua na página quatro [c.55-77], mas desta vez o ternário é um 3/8, com a semínima pontuada como unidade de tempo. O trecho *A tempo giusto e delicato* e *Meno mosso, tempo giusto* apresenta sinais de articulação em abundância, principalmente acentos, tenutos e acentos com *tenuto*. O sinal de *tenuto* pode parecer, neste caso, um pouco contraditório, pelo fato de haver a indicação de pedal. Mas aqui a questão é muito mais a *intenção* física e gestual da articulação: segurar a tecla pelo valor total da nota. Isto pode ser pensado igualmente em outros momentos de *Serialo*, quando houver sinal de *tenuto* (ou *staccato*, como a exemplo do trecho *Tempo primo* da página seis) com indicação de pedal. Lembrando que o excerto da página quatro não se trata melodia acompanhada e, portanto, as articulações devem ser pensadas para ambas as vozes (mão direita e esquerda) sem destacar ou sobrepor uma a outra (ver seção 7.2.2).

Ainda que escrito em 2/4, o trecho *Allegremente* (p.5) contém indicações de acentos que sugerem novamente uma alternância métrica, desta vez entre compassos binários e quinários. As frases antecedentes (séries em uníssono) estão em 2/4, enquanto as frases consequentes (halos harmônicos em arpejo) estão em 5/8⁵⁹. A escrita em arpejo dos halos harmônicos e a divisão em 3 + 2 (com acentos no primeiro e no quarto tempo) derivam da figuração apresentada anteriormente no trecho *Languidamente moderado*, nos c.29 e 30. Como apontado pelo compositor no trecho anterior, os acentos podem igualmente ser muito bem enfatizados:

a)

Allegremente M.M. ♩ = 138.
subito mosso

The image shows a musical score for a piano piece. It starts with a tempo marking of 'Allegremente M.M. ♩ = 138.' and a dynamic marking of 'f'. The time signature is 2/4. A section of the score is highlighted with a red box, where the time signature changes to 5/8. This section is marked 'subito mosso'. The music in the red box consists of two staves (treble and bass clef) with notes grouped in 3+2 patterns, characteristic of a 5/8 time signature. There are various articulation marks, including accents (>) and tenuto marks (—) over notes, and dynamic markings like 'f' and 'p'.

⁵⁹ A troca de fórmula de compasso no trecho *Allegremente* (alternando 2/4 e 5/8) foi sugerida durante nosso segundo encontro, resultando na modificação da escrita para a segunda versão editada (ver seção 8).

b)

27 $\text{♩} = \text{♩}$ — Languidamente moderado M.M. $\text{♩} = 72 - 76$

f

Flávio

Figura 132 - *Trípico para piano / Serialo* (c.78-85 e c.27-30) – (a) Arpejos no trecho *Allegremente*.⁶⁰ (b) Arpejos no trecho *Languidamente moderado*.

Em nosso segundo encontro colaborativo, uma sugestão que Flávio deu para articular as frases antecedentes e as frases consequentes no trecho *Allegremente* foi a de alongar um pouco o valor da mínima que separa as frases:

Flávio: Aqui tu pode fazer o seguinte, ó. Quando tu vem aqui, porque é uma coisa de intenção. **Lucas:** Hm.
Flávio: Tu não precisa te apressar em pegar isso aqui [frases consequentes]. Vê como é que fica, tá?
Lucas: [toca o primeiro sistema esperando mais tempo no compasso 81]
Flávio: Isso! Tem um...
Lucas: [continua tocando o segundo sistema]
Flávio: É como se fosse uma pergunta e uma resposta, né?
Lucas: Aham. Aí espera mais... [toca o terceiro sistema]
Flávio: É uma coisa de intenção, sabe? Não é nem de contar os... **Lucas:** É. **Flávio:** ... não é nem de contar os compassos, né? [...]

Exemplo 19 - *Trípico para piano / Serialo* (p.5) – “Alongar” um pouco o valor da mínima que separa as frases antecedentes e consequentes no trecho *Allegremente*. Transcrição do encontro do dia 17/10/2020 [Anexo B].

⁶⁰ A primeira versão editada apresenta um sinal de acento (inexistente no manuscrito) nas colcheias do primeiro tempo do c.83. Estes acentos foram retirados na segunda versão editada.

Allegremente M.M. ♩ = 138.
subito mosso

Figura 133 - *Tríptico para piano / Serialo* (c.78-93) – “Alongar” um pouco o valor da mínima que separa as frases antecedentes e consequentes no trecho *Allegremente*.

Em *Deciso ed ostinato* [c.141-159], Flávio chamou a atenção para a indicação de *sciolto*, que significa “solto” em italiano. O sinal *senza pedale* (sem pedal) e a dinâmica em *fortíssimo* sugerem um toque *staccato* quase *martellato*. O compositor me sugeriu tentar executar o trecho destacando o aspecto solto e articulado, e menos ligado:

Flávio: Só que é *senza pedale* e é *sciolto* [c.141 ao c.159], é solto né?

Lucas: Tá, posso tentar? Vou tentar.

Flávio: Vai lá, vai lá.

Lucas: [toca do c.141 ao c.159]

Flávio: Isso, tá, isso aí mesmo.

Lucas: Ah tá, ele é mais solto, eu tava fazendo mais *legato* é... [toca início do trecho duas vezes destacando mais o *sciolto*]

Flávio: Ele é solto, sim.

Exemplo 20 - *Tríptico para piano / Serialo* (c.141-159) – *Sciolto* no trecho *Deciso ed ostinato*. Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B].

Existe, em *Serialo*, minuciosas indicações de articulação, mais ainda do que em *Seriolo*. É preciso estar atento e ter um cuidado especial com relação a estas indicações, mesmo que possam parecer, em alguns momentos, contraditórias, como nos trechos *A tempo giusto e delicato*, *Meno mosso*, *tempo giusto* (p.4) ou no *Tempo primo* da página seis, em que os sinais de *tenuto* e *staccato* estão escritos com a indicação de pedal. A intenção gestual das articulações é o que motivou o compositor a escrever tais sinais. Ainda que a peça seja em ternário simples, a métrica é constantemente interrompida pela interferência de compassos quinários e binários, perpetuando a mesma sensação de desequilíbrio métrico presente em *Seriolo*.

7.2.4 Considerações pessoais acerca de *Serialo*

Com relação às minhas considerações pessoais acerca de *Serialo*, gostaria de começar comentando alguns aspectos mais gerais a respeito do uso dos pedais, de equilíbrio dinâmico das vozes e texturas, para em seguida pontuar elementos mais específicos. Como vimos nas seções anteriores, o pedal exerce uma função primordial nesta segunda parte do *Tríptico* e, por isso, sua execução precisa ser dosada com ponderação. Penso que a maioria das indicações de pedais deve ser tomada ao “pé da letra”, para assim dar vida às sonoridades de “halos harmônicos”, que é o que caracteriza a peça (por isso o sufixo “Halo”). Porém, penso que a dificuldade no uso do pedal não está em como abaixá-lo, mas sim em como levantá-lo! Pessoalmente, penso que levantar o pedal com delicadeza quando há, por exemplo, um sinal de troca de pedal, confere uma atmosfera mais nebulosa e turva: fazer com que as harmonias se “misturem” um pouco. Com relação ao uso do pedal *una corda*, procuro usá-lo em momentos especiais para criar um novo colorido ou timbre, assim como em *Seriolo*. Por exemplo, gosto de usar este pedal entre os c.37 e c.41, quando o compositor indica *p e dolce*. Esta frase está entre as apresentações fragmentadas das séries P0 e IR6, como vimos, e pode ser um local apropriado para usar o pedal *una corda*, como forma a diferenciar as sonoridades cordais dos halos das sonoridades verticais das séries. Também uso um pouco de pedal *una corda* na seção *Tempo primo, languidamente* [c.110-140]. Esta seção ocorre logo após o clímax do *Serialo* e representa uma mudança abrupta de caráter. A indicação de dinâmica é *p*, mas penso que pode ser pensada quase em *pp*, usando um pouco de pedal *una corda*. Por fim, uso o pedal *una corda* no arpejo final do *Serialo*, que, para mim, é algo extremamente delicado e doce.

Outro detalhe que penso ser adequado como forma a dar unidade à execução da obra como um todo é pensar no que o compositor falou em relação ao equilíbrio das vozes em *Seriolo*. Acredito que esta informação pode ser útil na performance do *Serialo* (e também do *Seriovo*, como veremos adiante). Por exemplo, os primeiros acordes do *Serialo* podem ser pensados como “blocos” sonoros. A minha tendência sempre foi a de destacar a nota mais aguda dos acordes da mão direita, mas penso que a questão do equilíbrio entre as diferentes texturas é tão importante aqui quanto em *Seriolo*. Por isso, para não dar tanto destaque a voz superior, acredito que seja interessante enfatizar um pouco mais as notas internas dos acordes, criando uma sonoridade mais densa e encorpada. Isto pode ser pensado também na execução dos acordes da mão esquerda: tocar mais enfaticamente as notas internas. Esta é minha abordagem com relação à execução dos acordes do *Serialo*, de maneira geral. Porém, por vezes a escrita dos acordes sugere que a voz do soprano precisa ser destacada, como, por exemplo, nos c.18, c.27 ou c.50-51:

a)

b)

c)

Figura 134 – *Tríptico para piano / Serialo* - Exemplo de acordes com voz de soprano destacada. (a) c.18-20, (b) c.27-28 e (c) c.49-51.

Além disso, considero que o equilíbrio dinâmico é também importante na execução dos arpejos e, principalmente, das linhas em uníssono, isto é: não dar destaque a nenhuma das duas mãos. Refiro-me aqui aos arpejos dos c.29-30 e da página cinco (trecho *Allegrementemente*) e às séries em uníssono que aparecem em *Serialo* no trecho *Allegrementemente* (P0, IO, R0 e IR2) e também às linhas em uníssono do trecho *Deciso ed ostinato*.

Estes pontos abordados dizem respeito a questões mais gerais do *Serialo*. Irei agora me ater a aspectos mais específicos. No início do c.7, tento pensar em um *tempo non giusto* (como sugere a indicação de andamento para o início da peça) para o grupo de semicolcheia da mão esquerda. Grupos de semicolcheias não aparecem com frequência em *Serialo* e penso que este é um momento oportuno para ser mais flexível na execução. Por ser escrito numa região muito grave do piano, eu faço um pequeno acelerando buscando um caráter quase raivoso e tempestuoso, tudo bem articulado:

Figura 135 - *Tríptico para piano / Serialo* (c.7-12) – Grupo de semicolcheias tocado com um pequeno acelerando.

Do c.10 ao c.17, há um prenúncio da série Prima que será apresentada posteriormente no trecho *Allegrement*, como exibe a análise da obra (seção 6.2.2). Neste caso, gosto de executar estas notas espalhadas pelos registros de maneira mais serena e tranquila, contrastando com a textura cordal anterior mais vigorosa e enérgica, e buscando sempre ouvir cada ressonância produzida pelo uso contínuo do pedal. Existe no manuscrito do *Serialo* um sinal de respiração (cesura) entre os c.22 e c.23 (Fig.136), ausente na versão editada. Acredito que seja interessante pensar nesta respiração fazendo um corte entre os dois compassos, separando assim as frases como dois momentos distintos:

Figura 136 - *Tríptico para piano / Serialo* (c.18-26) – Sinal de cesura entre os c.22 e c.23 na escrita original manuscrita.

No c.27, ainda que as notas do soprano estejam sinalizadas por dois sinais de acento, gosto de enfatizar um pouco mais a primeira nota, para assim rememorar a acentuação característica da célula rítmica lombarda apresentada em *Seriolo*. Esta acentuação é na verdade um elemento motivico do *Tríptico* e, portanto, enfatizar a primeira nota de cada grupo assegura unidade à obra como um todo:

♩ = ♪ — *Languidamente moderato* M.M. ♩ = 72 – 76

Figura 137 - *Tríptico para piano / Serialo* (c.27-28) – Ênfase na primeira nota do grupo de duas semínimas. Articulação característica do *Tríptico*.

O trecho mencionado acima [*Languidamente moderato*, c.27-32] serve como preparação para a apresentação das séries P0 e IR6 a partir do c.33. Por isso, penso que a pausa de semínima escrita antes do c.33 serve como uma respiração articulatória, semelhante àquelas mencionadas pelo compositor em *Seriello*. Na realidade, as pausas em *Serialo* podem ser pensadas, de forma geral, como respirações mais do que como simples silêncios. A intenção da respiração serve para separar os diversos acontecimentos e preparar o que vem em seguida:

♩ = ♪

Figura 138 - *Tríptico para piano / Serialo* (c.31-36) – Respirações articulatórias em *Serialo*.

A página três do *Serialo* exibe vários contrastes entre a reapresentação vertical das séries P0 e IR6 do *Seriello* e acordes em halos harmônicos prolongados pelo uso do pedal. Uma maneira de conferir este contraste é executar as séries de maneira mais *giusta*, com menos *rubato*, e os acordes em halos de maneira mais flexível e *non giusta*. Mencionei acima

que o uso do pedal *una corda* é outro recurso interessante para dar este tipo de contraste sonoro. Ainda com relação à execução das séries em oitava neste trecho, acredito que seja interessante manter um equilíbrio dinâmico entre as duas mãos e fazer um fraseado parecido com aquele realizado no início do *Seriello*, pelo fato de se tratar de uma rerepresentação das séries do início da obra. Isto novamente concede unidade ao *Tríptico* como uma obra completa. Entre os c.43 e c.46, há um decrescendo na versão original manuscrita que está ausente na primeira versão editada, possivelmente por falha do editor (os sinais foram acrescentados na segunda versão editada). É interessante realizar este decrescendo até o acorde em pianíssimo do c.46, para em seguida voltar para uma dinâmica *mezzo forte* no salto de oitava da mão direita:

Figura 139 - *Tríptico para piano / Serielo* (c.43-48) – *Mezzo forte* com decrescendo até *pianíssimo* entre os c.43-48.

O último sistema da página três serve como transição para o próximo trecho (*A tempo giusto e delicato*). O arpejo do c.50 pode ser executado de maneira mais lenta como sugeriu Flávio, porém numa dinâmica em *fortíssimo*: algo corpulento, seguro. O manuscrito contém um sinal de cesura após este arpejo, que o editor substituiu por uma pausa de semicolcheia. Esta pausa deve ser, portanto, entendida como uma respiração articulatória, que serve para preparar e atacar o próximo acorde com as notas do soprano acentuadas e com *staccato* [c.51].

The image shows a musical score for a piano piece. It features two staves, treble and bass clef. The tempo is marked 'M.M. ♩ = 72 - 76' and 'rall.'. The score starts at measure 49. Dynamics include *f*, *ff*, and *f*. A semibreve rest in the right hand is circled in red and labeled 'Respiração' with a red arrow. Below the score, the instruction 'il pedale a piacere' is written.

Figura 140 - *Tríptico para piano / Serialo* (c.49-52) – Pausa de semicolcheia que serve como respiração articulatória.

A página quatro do *Serialo* pode se revelar um verdadeiro desafio rítmico: diversas mudanças de fórmula de compasso (3/8 e 5/8), síncopes causadas por pausas de colcheia no início dos compassos, ligaduras de prolongamento que perpetuam uma sensação de desequilíbrio, vários sinais de acentuação, etc. É realmente um trecho que demanda um trabalho mais lento e cuidadoso. Vimos anteriormente que o compositor não considera esta seção como melodia acompanhada, portanto, as duas vozes devem ter igual importância (uma não deve se sobrepôr à outra). Na análise do *Serialo* (seção 6.2.2), vimos que as progressões harmônicas do c.55 ao c.66 se dão através de relações de mediantes cromáticas. Assim, na minha concepção, é possível agrupar este trecho em três frases de quatro compassos, cada uma contendo duas harmonias em relação de mediantes cromáticas. O desenho melódico e rítmico em imitação também ajuda a estabelecer este padrão fraseológico.

The image shows two musical phrases from a piano piece. The first phrase starts at measure 55, with a tempo marking 'A tempo giusto e delicato M.M. ♩ = 106 ca.'. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment. Dynamics include *pp ma audibile*, *p*, and *mf*. Red brackets group the first four measures and the next four measures. The second phrase starts at measure 63, with a tempo marking 'Meno mosso, tempo giusto M.M. ♩ = 164 - 176'. It also features a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment. Dynamics include *mf*. Red brackets group the first four measures and the next four measures. Both phrases have a 3/8 time signature.

Figura 141 - *Tríptico para piano / Serialo* (c.55-66) – Frases de quatro compassos.

Desta maneira, acho interessante destacar estas três frases como três momentos distintos, fazendo um pequeno ralentando ao fim de cada uma e também as separando com uma pequena respiração articulatória. Do c.67 ao c.77, as progressões harmônicas não se dão mais através de relações de mediantes cromáticas, mas em acordes homônimos (maior/menor). Neste caso, considero uma longa frase de onze compassos, cuja função é a de preparar a seção *Allegrement* (p.5). De maneira quase natural e espontânea, eu realizo um *acelerando* paulatino e contínuo do c.67 até o fim do c.77, direcionado pelo longo crescendo da frase:

♩ = ♩ — *Meno mosso*, tempo giusto M.M. ♩ = 164 - 176

The image shows a musical score for piano, measures 67-77. The score is in 3/8 time and features a continuous acceleration. The upper staff has a red arrow labeled "acelerando" pointing right. The lower staff has a red arrow labeled "contínuo" pointing right. Dynamics include "meno" and "mf". The piece ends with "attaca" and a 2/4 time signature. There are asterisks and "Rea" markings below the staff.

Figura 142 - *Tríptico para piano / Serialo* (c.67-77) – *Acelerando* contínuo do c.66 ao c.77.

A seção *Allegrement* [c.78-109] representa o clímax do *Serialo*. Mencionei anteriormente que, de maneira geral, toco este trecho num andamento mais rápido que o sugerido pela indicação metrônômica (semínima = 138 bpm). Isto porque penso que o clímax da peça demanda algo mais enérgico e vivo, porém nada muito rápido ou apressado. Do ponto de vista formal, esta seção trabalha com frases antecedentes (séries) respondidas por frases consequentes (arpejos em halo harmônico). Desta maneira, executo as frases antecedentes de maneira mais regular e direta, sem muito *rubato* e destacando bem os acentos em ambas as mãos. Já as frases consequentes podem ser tratadas com mais flexibilidade. Pessoalmente, faço um pequeno ralentando antes de terminar cada frase para chegar com mais calma nos arpejos finais. Estes arpejos, sempre na região aguda do piano, soam para mim como vidro quebrado e me lembram das sonoridades do *Seriello*. Por esse motivo, toco-os de maneira mais

articulada e firme, ouvindo o brilho e a nitidez de cada nota. Penso que esta página dá margem para a criatividade e a imaginação do performer, que pode explorar diversas abordagens já que as frases repetem o mesmo material. Isto também é válido para a seção seguinte, *Tempo primo* [c.110-140], pois, pelo fato das frases serem escritas em forma de imitação e repetindo o material temático seis vezes seguidas, uma execução muito parecida de todas as frases pode tornar o trecho monótono e fastidioso. Assim, procuro sempre me surpreender ao tocar o trecho, experimentando novos sons e timbres, brincando com a dinâmica, fazendo acelerandos e ritardandos, etc. O que mantenho mais ou menos constante é a articulação, pois esta permanece estável em todas as seis frases do trecho. Eu vejo esta seção um pouco como um jogo de perguntas e respostas, em que a mão direita fala, em seguida a mão esquerda responde e por fim ambas tocam o acorde final: tese, antítese, síntese.

Já havia comentado um pouco acerca da execução do trecho *Deciso ed ostinato* [c.141-159] na seção 7.2.1. Novamente, penso neste trecho como algo vigoroso e intenso, as colcheias repetidas transmitem para mim essa sensação obstinada, insistente e firme. Um toque mais articulado, quase “duro” diria, ajuda a transmitir esta impressão. O equilíbrio dinâmico entre estas duas linhas em unísono é, a meu ver, imprescindível. Ao fim da segunda repetição [c.157-159], faço um pequeno *rallentando* antes de iniciar a *Coda* do *Serialo*, e também exagero bem os *staccati* em ambas as mãos, sempre diminuindo a intensidade dinâmica até concluir o trecho em *pianíssimo*. Antes de entrar na *Coda* da peça, é interessante pensar no c.160 - que é todo de pausa - como uma longa respiração, pois haverá em seguida um retorno ou uma memória das ideias expostas no início do *Serialo*: os três diferentes níveis/planos sonoros. Em nosso primeiro encontro colaborativo, mencionei para Flávio que seria possível usar o pedal *sostenuto* na fundamental do acorde final, Sib [c.161], permitindo assim prolongar seu som até o fim da frase, mesmo com a troca de pedal sucessiva, realizada através de meios-pedais, misturando um pouco os sons. Com relação à melodia do soprano, embora as notas apresentem sinais de *tenuto* com acento, acredito que seja sempre importante conseguir frasear cada uma. O ápice da melodia encontra-se no c.164, portanto a nota Fá pode ser destacada com uma pequena ênfase, mas sem ser um som muito duro. Se o trecho fosse cantado, eu faria um crescendo da nota anterior, Sib, para este Fá. Isto é impossível de ser realizado em um piano, mas a intenção é pensar num som crescendo, talvez até realizar um movimento de corpo em direção ao teclado, criando visualmente uma sensação de crescendo. A frase finaliza com as notas Dó e Mi em diferentes vozes, que podem ser tocadas bem à vontade, fazendo até um *rallentando* sustentado e prolongado. Finalmente, toco o arpejo conclusivo de maneira muito vagarosa e serena, acentuando a nota Ré do

soprano, para em seguida fazer um decrescendo e um *ritardando* nas últimas duas notas, esperando o som evaporar-se para em seguida iniciar o *Serivo*. Na Fig.143, tento descrever de maneira aproximada minha abordagem fraseológica da *Coda*:

The image shows two musical staves for piano. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The top staff has a tempo marking 'Tempo primo M.M. ♩ = 46-56 ca.' and a dynamic marking 'sub. f'. Red annotations include a long slur over the top staff and several red lines connecting notes between the two staves. A blue bracket under the bottom staff is labeled 'som prolongado' and 'pedal sostenuto'. The bottom staff has a dynamic marking 'p' and the instruction 'arp. lentamente'. The score is divided into two sections: measures 160-171 and measures 168-171. The second section is marked 'rall. molto'.

Figura 143 - *Tríptico para piano* / *Serialo* (c.160-171) – Abordagem fraseológica da *Coda*.

7.3 *Serivo*

7.3.1 Unidade, ritmo, andamento e articulações

Como vimos na seção 6.2.3, o *Serivo*, terceiro do *Tríptico*, trata do “retorno às origens”, uma volta à singeleza da expressão e, principalmente, um regresso à simplicidade rítmica. O sufixo ‘Ovo’ é uma referência metafórica à “origem de tudo”, a exemplo do poema *O Ovo de Galinha* de João Cabral de Melo Neto, citado por Flávio na primeira entrevista (ver seção 6.2.3). O compositor explanou:

Neste terceiro momento musical do *Tríptico*, “*Serivo*”, os materiais se originam em *Serialo*, principalmente do ponto de vista *rítmico*. Mas também do ponto de vista harmônico-melódico, considerados nas transformações dos acontecimentos em progresso que perfizeram “*Serialo*” – que também é uma invenção em progresso.

Serivo é como um retorno às origens, da simplicidade harmônico-melódica, da singeleza da expressão, uma reflexão sobre RITMO, em sentido amplo. Entendo o

ritmo não só *como a sucessão regular dos tempos fortes e fracos em uma frase musical*, mas algo que envolve relações melódico-harmônico-contrapontísticas, formais; também da sucessão e recorrência de momentos em uma obra; de sonoridades, objetos musicais, acontecimentos musicais. O Ritmo é fundamental na música de muitas culturas.

Resumindo bastante, verifica, Lucas, lá na partitura, como a invenção em progresso do momento musical do Tríptico intitulado “Serieovo” se encaminha para o final e que final é que escutamos: um singelo ternário de valsa (OLIVEIRA, Entrevista 1, Anexo B; grifos do autor).

Em nosso primeiro encontro, Flávio indicou que não eu não deveria pensar no *Serieovo* como peça final do *Tríptico*, pois a obra como um todo não possui propriamente um fim. O compositor esclareceu:

Lucas: É, seria o fechamento do *Tríptico* assim.

Flávio: Pois é, mas o *Tríptico* não tem fechamento. São três coisas, e as três dizem uma coisa só.

Lucas: Entendi, tá.

Flávio: [inaudível]... primeiro, segundo movimento, terceiro movimento. Por isso até que eu botei... uma outra hora tu lê aquilo que o Mahler escreveu pra os *Kindertotenlieder*, que são cinco canções que ele pede na partitura, e o pessoal ali imprimia no programa [...]. O pessoal lia no programa e dizia assim ó [pega roteiro com as anotações em relação à performance do *Tríptico*], tá ali na página, né? **Lucas:** Sim. **Flávio:** Leu? Quer dizer, não é nem pra bater palmas, assim. Fiquem, né? Porque elas foram pensadas como um todo. [...] E no *Tríptico* eu coloco isso também, elas foram pensadas como um todo...

Lucas: Sim.

[...]

Flávio: Tá. Então é assim, as três coisas dizem uma só, então seria legal tirar fora essa ideia, que é uma ideia que tá ligada às obras que tem três partes. **Lucas:** Uhum. **Flávio:** E na música as coisas se dão no tempo, então uma vem antes, uma no meio e outra depois, então a tendência é o fechamento mesmo, né? Das sonatas em três movimentos, as sinfonias... **Lucas:** Sim. **Flávio:** Os concertos de Guarnieri em três movimentos, mas aqui nesse caso não.

Exemplo 21 - O *Tríptico* como obra fechada. Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B].

A versão editada da obra apresenta um pequeno prefácio escrito pelo compositor, advertindo que o *Tríptico*: “foi pensado como um todo, completo e indivisível e sua continuidade deve ser preservada”. Como vimos anteriormente, este prefácio parafraseia a observação que precede à partitura dos *Kindertotenlieder* (Cinco canções sobre poemas de

Friedrich Rückert) de Gustav Mahler, que escreveu: “Estas cinco canções foram compostas como unidade inseparável e sua apresentação em continuidade não deve ser desrespeitada (também evitando interrupções como, por exemplo, aplausos ao final de cada canção)”. Ainda que o *Tríptico* seja formado por três peças, a observação de Flávio nos indica que as três representam uma obra só, sendo completa e indivisível. Ao trabalharmos o *Serivo* durante nosso primeiro encontro colaborativo, Flávio tentou exemplificar esta concepção de obra unitária (três coisas que dizem uma só) me mostrando dois quadros do pintor Orlando Marcucci (1927-2001) que estão afixados na parede de seu estúdio (ver Fig.144). Ainda que os quadros não sejam propriamente um tríptico pictórico, alguns elementos presentes em ambos os quadros nos fornecem uma ideia que pode ser aplicada ao *Tríptico* de Flávio Oliveira.



Figura 144 – “Minha Madona” (quadro da esquerda) e “Persianas: tálamo” (quadro da direita) de Orlando Marcucci. [Foto: Flávio Oliveira]

A respeito dos quadros, Flávio comentou:

Flávio: Então tu repara que aqueles elementos lá, de cima do quadro da esquerda, desse aqui... esse aqui [quadro da direita] parece umas percianas assim, que tá embaciado, assim... tu tá no centro de Nova York, tá os letreiros luminosos lá, vamos dizer, isso é uma anedota grossa, né, mas... vai ver que esse elemento ele tá aqui nesse quadro, tá? [o formato (listras) e as cores (preto, vermelho e amarelo) do quadro da direita estão presente no canto superior direito do quadro da esquerda] **Lucas:** Ah é. **Flávio:** No quadro da esquerda, né? Depois, esse pintor ele fez uma série de obras, tá, que tem aqueles pedacinhos lá daquele círculo, aqueles riscos... **Lucas:** Sim. **Flávio:** E esses quadrados brancos e essa coisa aqui. E depois [...], passando por isto, ele começou a fazer quadros só com isso aqui [formas em mosaico de diferentes tonalidades de azul]... **Lucas:** Ah! **Flávio:** Em transparência... assim que é uma coisa muito bonita, né? Pode ver que ele, por trás disso aqui [do mosaico azul] também tem esse elemento aqui, né? [listras e cores do quadro da direita] **Lucas:** Sim.

[...]

Flávio: Seja nas artes visuais ou no que for, né?

Lucas: Uhum.

Flávio: Assim elas se completam, né?

Exemplo 22 – Comentários de Flávio Oliveira acerca dos quadros de Orlando Marcucci. Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B].

O compositor menciona a complementaridade e a unidade criadas pelo uso de elementos recorrentes de texturas e cores presentes em ambos os quadros (listras e mosaicos; cores pretas, vermelhas, amarelas e azuis). O uso de elementos motivicos expostos nas três peças que compõem o *Tríptico* para piano é uma característica que remete à mesma complementaridade presente em trípticos visuais e pictóricos⁶¹. Em um texto enviado por e-mail após nosso primeiro encontro, Flávio completou sua ideia acerca dos quadros do Marcucci:

Nas criações de Marcucci, há algumas séries de telas (fases?), direi assim, em que predominam certos elementos. Quando Marcucci inicia a introdução de outros elementos de composição em novas telas, ele ainda situa os anteriores, por citação, sobreposição, mixagem e/ou transparências, como é o caso daquelas duas telas que tenho aqui no meu estúdio [...]. São relevantes as questões estéticas que envolvem *mixagem* e *repetição*, para aquele momento de nossa conversa, pois o alvo eram os trípticos nas artes visuais – todo tipo de “pintura sobre superfície” e também “vitrais”. Se grifo *mixagem* e *repetição* é porque o enfoque é meu, quanto a interesse

⁶¹ Para mais detalhes acerca destes elementos, ver a análise da obra na seção 6.2.

específico; idem, Lucas, quanto à problematização desta particularidade em composição.

[...]

Especificando em Marcucci, as listras multicores de primeiro plano e de transparências de “Persianas: tálamo” (o quadro da direita), horizontais, estão à direita, em cima, verticais, sobre fundo preto, e em transparência sob os elementos triangulares que estavam surgindo então e que, na sequência das telas que vieram depois, tornam-se principais. Também aparecem nesta outra tela, a da esquerda, elementos geométricos de telas anteriores, os em cor branca e em alaranjado, sendo que um deles – o circular em cor branca, já está “povoado” pelos novos elementos triangulares. Não entro na especificidade das cores dos elementos triangulares. O nome dado ao segundo quadro, o da esquerda, curiosamente, como te contei, é “Minha Madona”, no qual Marcucci, com seu elegante *sense of humour* faz referência às tantas madonas da História da Pintura Ocidental. A figura de uma “madona” está apenas esboçada pelo todo da imagem formada pelos triângulos – bela metáfora?

Quanto aos elementos triangulares, irregulares, verdadeiros cacos nem sempre triangulares, um dia Marcucci me disse assim: “vá até a janela e olhe os ladrilhos do piso da entrada da minha garagem – ali estão os elementos que você está vendo nas telas”. Os ladrilhos eram muito comuns em SP, e ainda se os vê em muitos lugares – ladrilhos avermelhados, mistura de massa com cacos de ladrilhos postos no lixo. Em outra ocasião, com uma lupa na mão, Marcucci tirou das prateleiras, a esmo, vários daqueles livros grandes com reprodução de obras dos grandes pintores, no caso ele pegou de impressionistas franceses e Van Gogh também, e, aproximando aqui e ali a lupa nas reproduções, ia me dizendo: “olha Flávio (ele gostava de pronunciar, no seu entusiasmo, meu nome com “r” – “Frávio”) olha, aí está o que você pergunta sobre, afinal, o que eu pinto. O que eu pinto? Eu pinto a pintura, eu pinto a “pincelada” das pinturas, em outras escalas, eu pinto as texturas das pinceladas; também pinto, amplificados/ampliados, os pontos dos pontilistas... Olhe aqui este Seurat..., por exemplo (e mostrava com a lupa) e este Van Gogh... aqui... oh...” – e ia mostrando com a lupa, seguindo em sua prolífica, mágica e criativa fantasia inventiva (OLIVEIRA, Texto 3 enviado em 12/10/2020, Anexo B).

Com relação à interpretação do *Tríptico* para piano, algumas implicações práticas podem ser pensadas a partir destas observações de Flávio. Primeiro, a atenção com relação aos elementos motivicos da obra é importante como forma a dar unidade a esta. Depois, isto nos ajuda a não pensar no *Serivo* como o “movimento final” do *Tríptico*. Esta colocação é relevante, pois, sem ela, podemos pensar na peça como um terceiro movimento de uma obra em três partes - como algumas Sonatas ou Sinfonias -, que é, de maneira geral, em andamento rápido (na divisão rápido-lento-rápido). Ainda que exista a indicação de andamento *Mosso* no início do *Serivo* (que significa movido, animado), Flávio indicou que eu não deveria pensar em um andamento muito rápido, mas refletir mais na importância da contenção e do comedimento proporcionados pela escrita rítmica. Para o compositor, a clareza rítmica é um dos principais pontos a ser observado com relação à execução do *Serivo*, e isto deve ser propiciado tanto através da nitidez das articulações quanto do uso parcimonioso do pedal:

Flávio: A valsa no início, né, esse [toca o *Seriovo* do c.1 ao c.4] a articulação, pode ver que a articulação do baixo é diferente, né? [toca o primeiro sistema do *Seriovo*] Tá?

Lucas: Ok. Vou tentar. E aqui é sem pedal, sem pedal, né?

Flávio: É, sem pedal, a não ser que tu queira usar pra algum efeito, assim, que não arrebeite com esse ritmo, né, mas aqui tu tem 112 é [coloca o metrônomo para tocar em 112 bpm] [solfeja o ritmo do início do *Seriovo*] *Pambam Pambam pambampambam* né, 106-112, né, eu tava tocando mais ligeiro, viu.

Lucas: É, justamente, eu penso nisso [solfeja o início do *Seriovo* mais rápido do que o escrito] *TARAM TARAM TARAMTARAM TARAM*.

Flávio: É... é interessante a contenção. Ó [coloca o metrônomo para tocar] [toca o primeiro sistema]. Claro, o cara não vai ficar metronômico né, ele vai acelerar... **Lucas:** Sim. **Flávio:** Mas não é interessante acelerar muito porque vai perder esse [toca o início, enfatizando o ritmo] [inaudível] de peso, eu acho. Quer tentar?

Exemplo 23 - *Tríptico para piano* / *Seriovo* (c.1-4) – Contenção no andamento, articulação dos baixos e uso do pedal. Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B].

Figura 145 - *Tríptico para piano* / *Seriovo* (c.1-7) – Primeiro sistema do *Seriovo* (terceiro do *Tríptico*).

Como mencionei na seção 7.1.2, a figuração rítmica do início do *Seriovo*, que se repete ao longo da peça, deriva da célula rítmica lombarda apresentada em *Seriolo* e desenvolvida/variada em *Serialo*. Por isso, o cuidado com o tipo de articulação (isto é, acentuar a primeira nota da ligadura de duas notas) é fundamental para dar unidade à obra, como vimos. A própria execução do compositor ao piano me fez perceber a importância da articulação inicial do *Seriovo*.

Assim como em *Serialo*, *Seriovo* apresenta numerosas indicações de articulação. Alguns trechos da peça se revelam um verdadeiro desafio de execução, como, por exemplo, os c.10-12 e 27-28, que demandam ao mesmo tempo clareza e precisão de articulação e independência das mãos:

a)

a tempo

b)

murmurando

Figura 146 - *Tríptico para piano* / Seriovo – (a) c.8-13 e (b) c.25-28. Sinais de articulação deslocados entre as mãos.

Em alguns momentos, sinais de acentuação deslocam a ênfase da colcheia para a semínima, principalmente na mão esquerda, como mostrado na Fig.146. Esta inflexão ocorrerá em outros momentos do *Seriovo*. A seção do c.41 ao c.52 também apresenta vários sinais articulatórios em ambas as mãos - ligaduras entre duas notas (motivo rítmico do *Tríptico*), legatos, acentos, staccatos, staccatos com acentos e tenutos -, e igualmente requer um cuidado e um trabalho especial como forma a dar clareza e inteligibilidade ao trecho:

The image displays three systems of musical notation for piano, measures 41 through 52. The first system (measures 41-44) is in bass clef, 3/4 time, marked 'a tempo'. It features a piano (*p*) dynamic in the first measure, which transitions to mezzo-forte (*mf*) by measure 44. A dashed line labeled '8vb' spans across the first two staves. The second system (measures 45-48) is in treble clef, 3/4 time, marked *f*. It includes a triplet of eighth notes in measure 48. The third system (measures 49-52) is in bass clef, 3/4 time, marked *ff*. It features multiple triplet markings over eighth notes in measures 49, 50, and 51, and a final measure with a triplet of eighth notes.

Figura 147 - Trípico para piano / Seriovo (c.41-52) – Sinais de articulação.

O trecho *Valseando (alla breve)* apresenta um movimento característico da escrita de valsas para piano: nota de baixo no primeiro tempo do compasso seguida de duas semínimas na parte superior. Esta figuração em “valseando” vem sendo apresentada desde o início do *Seriovo* através da célula rítmica colcheia + semínima, sendo transformada ao longo da peça para finalmente chegar ao movimento característico de valsa a partir do *Valseando (alla breve)*, como vimos na análise da peça. O termo *alla breve* é geralmente empregado em compassos 2/2, indicando a mínima como unidade de tempo (duas batidas por compasso). Neste caso, a fórmula de compasso é 3/4, o que significa que a unidade de tempo é também a unidade de compasso, ou seja, a mínima pontuada (uma batida por compasso). Os comentários de Flávio com relação a minha performance do trecho disseram respeito principalmente ao controle dos rubatos e dos rallentandos nos finais das frases. Nas minhas considerações pessoais (seção 7.3.4), desenvolvo algumas sugestões de execução do trecho *Valseando*.

Na página quatro, ocorre uma citação da anti-melodia presente na composição da música de cena *Eu sou vida; Eu não sou morte* de 1964, para a montagem de *3 comédias de Qorpo Santo*, do próprio compositor, como exibe a análise na seção 6.2.3. Também figura na peça *In Memoriam Luis Taylor Siedler*, para flauta e piano (1992), demonstrando um singular apreço do compositor por esta anti-melodia. Nesta última, as indicações de tempo e de caráter podem ser pensadas como um paralelo do *Seriovo*. No terceiro movimento de *In Memoriam*, *Na trilha de Qorpo Santo*, as indicações são de *Tempo valzer, ma con molto sarcasmo*, ou, como mencionado pelo compositor: uma “valsa impossível” do “casal impossível”, uma valsa torta (Fig.148). Os sinais de articulação, porém, são diferentes no *Tríptico* (ver Fig.149 e Fig.150).

Handwritten musical score for *In Memoriam Luis Taylor Siedler / III*. The score is written on two staves. The top staff is a treble clef with a 3/4 time signature. The bottom staff is a bass clef with a 3/4 time signature. The tempo and character markings are *Tempo valzer, ma con molto sarcasmo*. The tempo marking *m.M. d. = 52-56* is written in a box. The music consists of several measures with notes, rests, and articulation marks.

Figura 148 – *In Memoriam Luis Taylor Siedler / III*. Na trilha de *Qorpo Santo* (c.73-76) – Indicações de *Tempo valzer, ma con molto sarcasmo*.

Figura 149 - *In Memoriam Luis Taylor Siedler / III. Na trilha de Qorpo Santo (c.77-88).*

Figura 150 - *Tríptico para piano / Seriovo (c.60-78).*

O deslocamento dos acentos para as mínimas e semínimas da célula rítmica característica colcheia + semínima ou mínima lembra o mesmo tipo de deslocamento que ocorreu no início da peça, como visto anteriormente. Isto nos faz pensar justamente no caráter sarcástico e “deslocado” desta valsa torta. De maneira geral, as articulações para este trecho podem ser exageradas como forma a transparecer este caráter: os *staccati* bem secos, os acentos mais enfáticos, um tempo não tão *giusto*.

7.3.2 *Valseando* e o retorno à simplicidade

O trecho *Valseando* da página cinco traz pela primeira vez (em todo o *Tríptico*!) progressões e encaminhamentos tonais. Pessoalmente, este trecho me faz pensar no que Flávio falou em relação ao “retorno às origens, à singeleza da expressão”. Uma reflexão que ultrapassa o *Serioso* e encaminha a obra para esta simplicidade rítmica (“um singelo ternário de valsa”), melódica e harmônica. Para Flávio, o ritmo não deve ser entendido apenas como a sucessão regular dos tempos fortes e fracos em uma frase musical, mas algo que envolve relações melódico-harmônico-contrapontísticas, formais, assim como uma sucessão e recorrência de momentos em uma obra; de sonoridades, de objetos musicais, de acontecimentos musicais (OLIVEIRA, Entrevista 1, Anexo B). Esta valsa é radicalmente diferente da anterior [c.53-90], cujo caráter era em um tom mais sarcástico e satírico. Esta, por sua vez, nos faz contemplar a beleza da simplicidade e da singeleza da expressão. Este caráter está presente igualmente no trecho posterior: *Molto meno mosso e dolcissimo*, que começa a partir do c.110 e se estende até o c.125. De maneira geral, os comentários de Flávio disseram respeito principalmente ao caráter que deve ser transmitido: fazer tudo o mais simples possível, não exagerar os *rallentandos*, não fazer muitos *rubatos*, respeitar bem os sinais de articulação. A expressividade deve vir primeiramente da simplicidade.

No trecho em oitavas do *a tempo, appassionato* [c.126-136], Flávio me falou para tomar cuidado em não desencontrar a melodia e os baixos da mão esquerda (um recurso pianístico denominado *décalage*, comum em alguns repertórios). Para o compositor, este tipo de execução não se adequa bem ao estilo da obra e, por este motivo, deve ser evitado:

Flávio: [...] Outra coisa, lá na tua gravação, tu fez uma coisa desencontrada, eu não sei por que foi, porque não tá indicado. **Lucas:** Sim. **Flávio:** Tu fizesse mais ou menos assim, ó [toca do c.129 ao c.131 com os baixos desencontrados em relação à melodia], exagerando, né?

Lucas: [risos] É, eu usei o recurso do *décalage*. Mas...

Flávio: Em?

Lucas: É o *décalage*, né, que os franceses chamam.

Flávio: É, mas assim ó, talvez não se aproprie, porque assim, eu coloquei esses portamentos [*tenuto*] aqui, que eu coloquei aqui... [toca mão esquerda c.27-28] esses portamentos que têm de vez em quando, dão uma certa liberdade, né, porque, isso [toca do c.128 ao c.130] é, o portamento ela a... esse acento ele dá uma ideia quê que é pra fazer mesmo, que a pessoa vai esticando um pouco, né? **Lucas:** Sim. **Flávio:** Então [solfeja o início do c.130 com anacruse] *Tári ia...* mas acho a ideia de ser é... sem *décalage*, né.

**Exemplo 24 - Trípico para piano / Seriovo (c.125-135) – Não fazer *décalage* (desencontrar melodia e baixo).
Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B].**

Figura 151 - Trípico para piano / Seriovo (c.125-131) – Não fazer *décalage* (desencontrar melodia e baixo).

7.3.3 Tenutos e ligaduras: um “resfolegar”

Ainda no trecho *Molto meno mosso e dolcissimo* [c.110-125], a indicação *valsa lenta, meditando* nos indica o caráter próprio desta valsa: algo meditativo, pensativo, reflexivo,

íntimo e ao mesmo tempo algo singelo, de simples execução. Na seção 6.2.3, vimos que a célula rítmica de duas colcheias com ligadura a intervalo de segunda que inicia o trecho caminha para um desfecho (tonal) deste intervalo que foi um personagem importante em todo o *Tríptico*:

106

110

Molto meno mosso e dolcissimo (M.M. ♩ = 72 - 76 ca.)

valsa lenta, meditando

il pedale a piacere

Figura 152 - *Tríptico para piano* / Seriovo (c.106-117) – Articulação da célula rítmica de duas colcheias com ligadura.

Nesta última página, existem algumas indicações de ligadura e sinais de *tenuto* que podem parecer antinaturais a primeira vista, quebrando a fluidez das frases. Na realidade, Flávio referiu-se a estas “quebras” nas frases como um “resfolegar”, algo como respirar com dificuldade ou tentar recuperar o fôlego. O compositor mencionou que este resfolegar é intencional e vem sendo apresentando desde o início do *Tríptico*. Ao comentar a minha performance, Flávio chamou a atenção para não intentar tocar as frases num fôlego só, mas articular bem os sinais de ligadura entre duas notas, principalmente no trecho *a tempo*, *appassionato* [c.126], como forma a transmitir esta sensação de resfolegar, de ânsia por respirar:

Flávio: Aí... porque para a frase [toca do c.130 em diante exagerando a articulação de duas colcheias com ligadura]

Lucas: [toca do c.130 com anacruse até o c.133, exagerando a articulação de duas colcheias com ligadura]

Flávio: É outra coisa, entende? Uma coisa é isso, né [toca do c.130 com anacruse até o c.131, sem fazer as ligaduras de duas colcheias], agora vem outra coisa [toca da metade do c.131 até o início do c.134], por isso que tem aquele legato, né? [volta a tocar do c.132 ao c.134, exagerando o legato de duas colcheias e depois de duas semínimas nos c.133-134] Eu exagerei, né? **Lucas:** Sim. **Flávio:** Mas é mais pra ver [...] qual é a agógica, como chamam, né? **Lucas:** Uhum. **Flávio:** Qual é a agógica [inaudível]... então [solfeja do c.130 com anacruse até o c.136, respeitando todas as ligaduras] Né? Meu solfejo [tosse] é rouco [risos], mas tudo bem. Toca... **Lucas:** Eu vou... **Flávio:** Toca mais. Vai da anacruse de 125 pra 126.

Lucas: Tá. [toca do c.126 com anacruse e para no c.136] Ok. [risos]

Flávio: É, mas é. É difícil, né? É difícil de tocar isso, né?

Lucas: Sim, porque [solfeja o ritmo das colcheias com ligadura] *Tára Tára Tára Tá...* [toca só a mão direita do c.130 com anacruse] porque o meu natural é [toca tudo num legato só] [risos] é fazer um legato nessas todas.

Flávio: Ah tá.

Lucas: Mas eu tenho que trabalhar. [toca do c.130 com anacruse até o c.134, exagerando a articulação das colcheias com ligadura] Uhum.

Flávio: É, é porque tem um resfolegar, viu? **Lucas:** Uhum. **Flávio:** Esse resfolegar é intencional. É um resfolegar, já vem lá do *Seriolo*, né... **Lucas:** Sim. **Flávio:** Tem um resfolegar o tempo todo nesse *Tríptico*, então, claro, eu entendo perfeitamente, poderia ser tocado assim mas aí é outra música, né? [toca o c.130 com anacruse, tudo em legato e rápido] Né? **Lucas:** [risos] **Flávio:** Aí é outra música.

Exemplo 25 - *Tríptico para piano* / Seriovo (c.129-134) – Articulação das ligaduras entre duas notas, um resfolegar. Transcrição do encontro do dia 01/08/2020 [Anexo B].

Figura 153 - *Tríptico para piano* / Seriovo (c.126-137) - Articulação das ligaduras entre duas notas, um resfolegar.

Além das ligaduras entre duas colcheias, este resfolegar é concedido também pelos sinais de *tenuto*. Em nosso segundo encontro, Flávio tocou o trecho *valsa lenta, meditando* e foi possível constatar, através de sua execução, que ele “alonga” um pouco o valor das notas que dispõem de sinais de *tenuto*. De fato, após ouvir a gravação do segundo encontro, pude perceber que estes pequenos prolongamentos ajudam a perpetuar o sentimento de resfolegar pretendido pelo compositor. É algo extremamente sutil, mas que faz toda a diferença.

Figura 154 - *Tríptico para piano* / Seriovo (c.110-125) – Sinais articulatórios de *tenuto*, que o compositor alonga de maneira muito sutil na sua execução.

O compositor também se referiu ao caráter desta última página como algo cantado e “claudicante”, isto é: hesitante, manco. Estes “fragmentos”, pedaços, motivos, como vimos, estão presentes desde o início do *Tríptico*, perpassando a obra toda. Isto é uma referência às imagens dos vitrais, dos fragmentos de vidro, que o compositor imaginou e tentou transpor em música neste *Tríptico*.

Flávio: Porque isso é uma coisa que... [toca do c.110 ao c.126]. Eu não sei, mas eu acho que é isso, né? [toca novamente do c.114 com anacruse ao c.123] Pera, desculpe... [volta o tocar do c.123 e para] [volta a tocar do c.116 com anacruse até o c.127]. Acho que é isso, né? Porque esses “troços” [sinais de *tenuto*] aí é pra fazer mesmo, né? Eu escrevi assim [toca do c.116 ao c.119 e volta pro c.116 até o c.126, fazendo sempre um pequeno prolongamento nos sinais de *tenuto*]. Eu acho, né?

Lucas: Uhum.

Flávio: Vai depender do cara aí, eu acho. Porque esses “troços” [sinais de *tenuto*] aqui, tem que ter um sentido assim, né... **Lucas:** Uhum. **Flávio:** [...] Como tem aqui essa coisa [solfeja e depois toca do c.120], vou fazer sem pedal, tá? [continua tocando até o c.125 fazendo um pequeno prolongamento nos sinais de *tenuto*] Eu acho que... né?

Lucas: Uhum.

[...]

Flávio: Porque isso aqui é, o troço é claudicante mesmo. **Lucas:** Uhum. **Flávio:** E é uma coisa cantada, né?

Lucas: Uhum. É, bem cantada.

Flávio: [canta a melodia do c.118 ao c.123 de maneira claudicante, alongando os tenutos e com um pequeno corte entre os segmentos de frase]

Lucas: Um resfolegar, né?

Flávio: *Ad nauseam*... [continua cantando a melodia até o c.125], né?

Exemplo 26 - *Tríptico para piano* / Seriovo (c.113-125) – “valsa lenta, meditando”, algo claudicante e bem cantado. Transcrição do encontro do dia 17/10/2020 [Anexo B].

7.3.4 Considerações pessoais acerca de *Seriovo*

A análise dos elementos unificadores contidos no *Tríptico* (seção 6.2) e as observações e comentários do compositor acerca dos componentes complementares presentes em trípticos visuais são, a meu ver, essenciais para compreender a obra em sua totalidade. Neste sentido, creio que seja interessante pensar em uma forma (ou formas) de relacionar e conectar a três partes integrantes do *Tríptico*, tornando-o “completo e indivisível”, nas palavras de Flávio. Uma forma de transmitir esta complementaridade, criando uma estrutura integral e única, é

não esperar muito tempo entre as partes da obra, ou melhor, não “descansar” ou “relaxar” o movimento ao terminar uma peça e iniciar a outra. Por exemplo, ao tocar os dois últimos *clusters* do *Seriolo*, eu já me preparo mentalmente para iniciar o *Serialo*, sem demora entre um e outro; isto vale também ao executar o arpejo final do *Serialo* e iniciar o *Serivo*. Tento manter um movimento mais ou menos contínuo, sem repousar as mãos. Pessoalmente, isto me ajuda a pensar na obra como três momentos musicais sucessivos, e não como três movimentos separados ou desconexos.

Em nosso segundo encontro colaborativo, pude perceber que Flávio toca o início do *Serivo* deixando clara a articulação padrão da peça, realizando uma ênfase (diria até um acento) na primeira nota da célula rítmica colcheia + semínima da mão direita, mas também enfatizando junto a mão esquerda. Esta célula rítmica, como vimos na análise da peça na seção 6.2.3, corresponde a uma transformação da célula rítmica lombarda presente em *Seriolo*. Por isso, a ênfase na primeira nota de cada grupo reflete de certa maneira a articulação desta célula rítmica lombarda, contribuindo na unificação da obra. De fato, o aspecto rítmico seja talvez o elemento mais importante em *Serivo*. Cheguei a comentar com Flávio a dimensão quase “tribal” do início da peça, consequência de uma presença rítmica marcada.

Entre os c.2 e c.3, há um sinal de respiração, ou cesura, escrito no manuscrito da obra (Fig.155), o que significa que é possível prolongar o valor da pausa escrita na primeira versão editada, pensando nela como uma respiração articulatória.



Figura 155 - Tríptico para piano / *Serivo* (c.1-3) – Sinal de cesura no original manuscrito entre os c.2-3.

Para mais, Flávio comentou que seria interessante manter o contato com o teclado ao tocar a mínima no final do c.2, isto é, segurar as notas com as mãos e não com o pedal (como eu estava fazendo). Como mencionado na seção 7.3.1, o pedal precisa ser usado com

parcimônia no início do *Serivo*, para não mascarar ou ocultar o ritmo. Depois deste comentário do compositor, passei a utilizar meios-pedais quando necessário, evitando colocar o pedal *sustain* “por inteiro”.

Na análise do *Serivo* (seção 6.2.3), foi possível constatar o uso recorrente do intervalo harmônico de 3ª maior, principalmente em progressões de mediantes cromáticas. Quando estes intervalos aparecem em ambas as mãos, penso que podem ser tocados de maneira equilibrada, sem destaque de dinâmica para uma ou outra mão, a exemplo do c.9 (Fig.156). Esta ideia é de certa maneira consequência da observação do compositor com relação ao equilíbrio das vozes em *Seriello*, e que tomei igualmente como guia para a execução de alguns trechos do *Seriello*, como relatei nas minhas considerações pessoais na seção 7.2.4.

Equilíbrio dinâmico

Figura 156 - *Tríptico para piano* / *Serivo* (c.8-9) – Equilíbrio dinâmico entre os intervalos harmônicos de 3ª maior em ambas as mãos.

Na representação da série Prima do *Seriello* em *Serivo* entre os c.10-12, a principal dificuldade encontra-se na clareza de execução das articulações, pois os sinais articulatórios estão deslocados entre a mão direita e a mão esquerda. Sem dúvida, a mão direita assume um papel protagonista neste momento, por isso acredito que esta possa ser levemente destacada em relação à mão esquerda. Com relação ao tipo de articulação da linha P0, gosto de enfatizar a primeira nota quando há um grupo de duas notas ligadas, como, por exemplo, as duas primeiras classes de nota da série, Mi - Mib, mesmas classes de nota iniciais da série Prima do *Seriello*, que apresenta inclusive o mesmo tipo de ênfase na primeira nota Mi. Além disso, os grupos de notas com sinal de *legato* podem ter sua nota inicial levemente separada do grupo

anterior, de maneira a salientar a divisão interna dos conjuntos da série (sinalizo estas separações por um sinal de V na Fig.157).

Figura 157 - *Tríptico para piano* / Seriovo (c.10-12) – Articulação da série P0 do *Serialo* reapresentada em *Seriovo*.

Esta pequena separação articulatória entre os grupos de nota pode ser pensada igualmente na execução das próximas séries IR2 [c.17-18] e R0 [c.27-28]. A única exceção é a série I0, que apresenta apenas um grande sinal de *legato* da primeira até a última nota. Porém, procuro separar de maneira muito sutil a última nota da penúltima, pelo fato da última nota da série (Lá) apresentar um sinal de acento com *tenuto* e, portanto, penso que esta separação ajuda no efeito da acentuação. Segue na Fig.158 um exemplo para a execução de cada uma das séries reapresentada em *Seriovo*:

a)

b)

c)

Figura 158 - *Tríptico para piano* / Seriovo – Pequenas respirações articulatórias nas séries: (a) IR2 [c.17-18], (b) R0 [c.27-28] e (c) I0 [c.35-36].

Ainda com relação à execução da linha I0 [c.35-36], o fato de esta estar escrita em uníssono me faz pensar novamente no equilíbrio dinâmico entra as mãos, ou seja, tento nivelar a intensidade dinâmica entra a mão esquerda e a mão direita, como havia sugerido Flávio em *Seriello*. Para mais, penso que os intervalos harmônicos de 3ª maior em descida cromática e em dinâmica crescendo [c.31-34] funcionam de certa maneira como uma preparação para a rerepresentação da I0. Esta passagem em descida cromática e em crescendo me causa um sentimento de tensão, quase uma inquietude, e gosto de transmitir esta sensação fazendo um pequeno acelerando a partir c.31 até o c.34, antes do *piano súbito* (Fig.159).

29

p

Pequeno acelerando

8^{va}

33

f *p* *f sub.*

Figura 159 - *Tríptico para piano* / Seriovo (c.29-36) – Pequeno acelerando contínuo para criar uma tensão antes da reapresentação da série IO.

Retorno agora brevemente para os c.29-30. Existe nestes compassos a indicação de *pianíssimo* (primeira vez em *Seriovo*) e de *murmurando* na mão esquerda, além de um sinal de *legato* contínuo do início ao fim da frase em *ostinato*. Neste caso, gosto de usar o pedal *sustain* prolongado além do pedal *una corda*, criando um timbre taciturno, sombrio, quase um sussurro:

pp

pp

Pedal sustain e una corda

murmurando

29

p

Figura 160 - *Tríptico para piano* / Seriovo (c.27-32) – Uso do pedal *sustain* contínuo e *una corda*.

Seguindo para o início da página três, a principal dificuldade aqui reside novamente na clareza das articulações. É importante lembrar-se de realizar uma ênfase na primeira nota do grupo de duas colcheias com sinal de *legato*, que é o motivo rítmico que vem sendo apresentado desde o início da obra. Além disso, gosto de destacar a articulação dos *staccati* nesta passagem e na próxima, acentuando as notas de maneira seca usando o movimento de pulso. Depois, a partir do c.45, utilizo o pedal *sustain* no primeiro tempo de cada compasso para deixar claro o acento e também sublinhar o peso das oitavas no primeiro tempo de cada compasso. Seguem na Fig.161 minhas anotações na partitura quanto à execução do referido trecho:

The image shows a musical score for 'Tríptico para piano' by Seriovo, measures 41-48. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system (measures 41-44) is in bass clef and includes dynamics *p* and *mf*, with red accents and a dashed line for an 8va pedal. The second system (measures 45-48) is in treble clef and includes dynamics *f* and a triplet, with blue 'Ped.' markings and red accents.

Figura 161 - *Tríptico para piano* / Seriovo (c.41-48) – Detalhes de acentuação e pedalização no início da página três.

Os c.49-52 funcionam como uma preparação para a valsa que inicia no c.53. Neste caso, realizo um pequeno *rallentando* no c.52 antes de começar de fato o movimento de valsa. A partir do c.55, uso o pedal de maneira distinta da indicação na partitura. Na realidade, eu não uso pedal nos c.55-56, mas utilizo o recurso do pedal de dedo (*finger pedal*) na mão esquerda no primeiro tempo do compasso, enquanto executo os acordes da mão direita em quase *staccato* nos tempos dois e três do compasso (na partitura, a indicação de pedal é mantida por todo o compasso). Para mim, esta forma de tocar facilita a percepção do ritmo de valsa e de certa forma confere um aspecto quase orquestral para a seção, com uma ênfase maior no primeiro tempo do compasso, à maneira das grandes orquestras vienenses. No

entanto, a partir do c.57, uso o pedal por todo o compasso como sugere a indicação da partitura, pois, além da mão esquerda ter de saltar para tocar os acordes enquanto a mão direita executa terças alternadas, é preciso haver um crescendo contínuo até o *fortíssimo* do c.62, marcado *pesante*. Por isso, acredito que o uso do pedal auxilia na realização deste aumento sonoro contínuo. Depois, a partir do c.64, há uma indicação de *piano súbito* e, neste caso, volto a utilizar o recurso do pedal de dedo na mínima pontuada do primeiro tempo até o fim do compasso, enquanto executo os acordes dos tempos dois e três em quase *staccato* novamente, desta vez apenas com a mão esquerda (Fig.162).

Valseando (alla breve) (M.M. $\text{♩} = 50 - 52 \text{ ca.}$)

The image shows a musical score for 'Valseando (alla breve)'. It consists of two systems of staves. The first system (measures 53-59) shows the bass staff with dynamics *mf*, *p*, *mf*, and *f*. The second system (measures 60-65) shows the treble and bass staves with dynamics *ff pesante* and *sub. p levíssimo*. Blue horizontal lines in the bass staff indicate the use of the 'Pedal de dedo' (finger pedal) in measures 57-59 and 64-65. Red 'X' marks are placed over the pedal lines in measures 58-59 and 64-65, indicating where the pedal is not used.

Figura 162 - Tríptico para piano / Seriovo (c.53-65) – Uso do recurso do *finger pedal* ou pedal de dedo.

Quando ocorre a citação da anti-melodia do “Qorpo Santo” na página quatro, procuro tocar o trecho com um caráter quase irônico e sarcástico, exagerando bem os sinais de articulação: acentos mais enfáticos e *staccati* mais “mordentes”, como havia mencionado na seção 7.3.1. Também realizo uma pequena separação/respiração após as ligaduras de prolongamento (sinalizada por um sinal de V na Fig.163) e mantenho a articulação padrão quando há um sinal de legato entre duas notas, enfatizando a primeira delas; a menos que haja um acento na segunda nota, o que ocorre por vezes neste trecho. Além disso, continuo utilizando o recurso do pedal de dedo na mão esquerda em toda a seção [c.64-84], com

exceção dos c.74-75, quando ocorre de maneira breve a execução rápida de oitavas e acordes na mão esquerda. Porém, logo em seguida no c.76, volto a usar pedal de dedo até o c.84.

Figura 163 - Tríptico para piano / Seriovo (c.66-84).

Ao final do *molto rallentando* [c.89-90], ainda que haja indicações de acentos em ambas as colcheias do grupo de duas colcheias, busco manter a articulação padrão enfatizando mais a primeira colcheia. Mantenho este tipo de articulação no início da próxima seção, *Valseando* do c.91, quando a célula motívica do *Seriovo* retorna. Para mim, este movimento em valseando precisa ser tomado com mais calma que a valsa anterior, pois haverá em seguida em grande crescendo e progressões harmônicas de acordes de quinta (primeira vez na obra), que soam extremamente triunfantes e apoteóticas, principalmente o acorde de Réb maior em *fortíssimo* do c.101, que busco sempre tocar com muita energia e entusiasmo.

Ênfase na primeira nota do grupo

91 Valseando (M.M. ♩ = 96 - 102 ca.)

sub. *p*

ff

Triunfante!

97

f

ff

Detailed description: The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system, starting at measure 91, features a treble and bass clef. The treble clef has a melodic line with eighth-note groups, and the bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Red arrows point to the first note of each eighth-note group in both hands. A red oval highlights the first note of a group in the treble clef. A dynamic marking of *sub. p* is in the treble clef, and *ff* is in the bass clef. The second system, starting at measure 97, continues the piece. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. A yellow oval highlights the first note of a group in the treble clef. A dynamic marking of *f* is in the treble clef, and *ff* is in the bass clef. The text 'Triunfante!' is written above the treble clef.

Figura 164 - Tríptico para piano / Seriovo (c.89-101).

A escrita dos arpejos descendentes em *style brisé* dos c.102-103 me impulsiona naturalmente a realizar um pequeno acelerando e em seguida um *ritenuto* antes de executar o acorde de Sol com 7ª do c.104. Para mais, a articulação padrão (ênfase na primeira colcheia do grupo de duas colcheias) ocorre na mão direita tanto nos arpejos quanto na melodia dos c.106-107 através do sinal de ligadura entre duas colcheias (Fig.165).

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system, starting at measure 102, features a treble clef with a key signature of one flat (B-flat major) and a bass clef. Red accents (>) are placed above several notes in the treble staff. A blue double-headed arrow below the staff spans from measure 102 to 105, with 'Acelerando' written below the left half and 'Ritenuito' below the right half. The dynamic marking 'mf' is present in the third measure of this system. The second system starts at measure 106 and continues with similar notation, including a 'p' dynamic marking in the third measure.

Figura 165 - *Tríptico para piano* / Seriovo (c.102-109).

O prolongamento da harmonia de dominante (Sol com 7^a) entre os c.104-112 funciona como uma preparação para a seção final de *Seriovo*: uma valsa lenta e meditativa escrita em um simples Dó maior! Busco iniciar a seção *Molto meno mosso e dolcissimo* com muita serenidade e tranquilidade. Por vezes, procuro dar destaque à voz intermediária de tenor, que ascende junto com o baixo em um belíssimo contracanto nos c.110-113. Antes de iniciar a valsa lenta e meditativa, penso na pausa anterior [c.114] como respiração expressiva (Fig.166).

Molto meno mosso e dolcissimo (M.M. ♩ = 72 - 76 ca.)

The image shows a musical score starting at measure 110. The tempo and mood are indicated as 'Molto meno mosso e dolcissimo' with a metronome marking of ♩ = 72 - 76 ca. The score is in a grand staff (treble and bass clefs). A red line underlines the bass line in the first two measures, labeled 'Contracanto'. A red oval highlights a measure in the bass line, labeled 'Respiração'. The text 'valsa lenta, meditando' is written above the treble staff in the third measure. At the bottom left, the instruction 'il pedale a piacere' is written.

Figura 166 - *Tríptico para piano* / Seriovo (c.110-117) – Contracantos e respiração expressiva.

Esta singela valsa é indescritivelmente bela e terna e tocá-la sempre me causa um sentimento de profunda melancolia. Como diria Flávio: “aí é o coração de cada um”, e cada pessoa poderá sentir e tocar esta valsa de determinada maneira. Esta se transfigura para uma valsa apaixonada a partir do c.126, um sentimento grandioso, uma valsa majestosa em *più forte*. Um recurso possível de ser utilizado no c.128 é o pedal *sostenuto* na nota Sib do baixo, assim a troca subsequente de pedal nos acordes intermediários não interfere no prolongamento sonoro da linha do baixo, mantendo clara e audível a sua descida cromática. Por último, toco o arpejo final do *Serivo* de maneira muito sutil, um murmúrio em *sotto voce*, me deixando transportar pelo prolongamento das ressonâncias, até estas se extinguirem: *al niente...*

De certa maneira, este retorno à simplicidade da escrita em um singelo Dó maior me faz refletir sobre a própria índole de Flávio Oliveira e de suas qualidades enquanto compositor e pensador. O *Tríptico* foi composto em uma época em que muitos jovens compositores do entorno de Flávio procuravam manter uma abordagem quase tradicionalista da então denominada música “contemporânea” ou de “vanguarda”, que o compositor já apelidava ironicamente de “vanguarda velha” já nos anos 1970. Através do *Tríptico* para piano, Flávio valoriza o seu compromisso pessoal em criar uma “música de invenção”, escolhendo trilhar um caminho próprio em busca de uma concepção estética aberta e continuamente considerando o que há de diferente na contemporaneidade.

8 MUDANÇAS NA EDIÇÃO DA OBRA

Em nosso segundo encontro colaborativo, ocorrido no dia 17/10/2020, Flávio e eu tivemos a oportunidade de dialogar acerca de possíveis mudanças na edição do *Tríptico*, além de prosseguir aprofundando algumas questões interpretativas da obra a partir do que já havia sido trabalhado anteriormente em nosso primeiro encontro. Em um primeiro momento, apontei para Flávio algumas inconsistências presentes na edição quando a comparei com a obra manuscrita (discrepâncias de nota, sinais de dinâmica, de articulação, ausência de alguns sinais de maneira geral; alguns destes enganos foram comentados em seções anteriores). Depois, expus algumas sugestões pessoais, que foram elaboradas tanto a partir das observações e considerações feitas pelo compositor quanto com base nas minhas reflexões ao estudar a obra. Além disso, a análise da obra permitiu entrever algumas falhas presentes no manuscrito original do *Tríptico*, que foram devidamente retificadas após a inspeção do compositor. Na presente seção, abordarei os elementos discutidos durante a nossa interação

que levaram à revisão e ao estabelecimento do texto musical do *Tríptico* para piano de Flávio Oliveira em uma segunda versão editada da obra, uma edição de performance que contou com a ajuda inestimável do editor Thiago Rocha. Acredito que as informações a seguir serão importantes para entendermos como a edição é *também* um agente distinto na construção interpretativa de uma obra. No Anexo A, estão disponíveis o manuscrito e as duas versões editadas do *Tríptico* para eventual consulta.

Começando pelo *Seriello*, a primeira edição da obra trouxe algumas mudanças positivas em relação ao manuscrito. Como vimos na seção 6.2.1, o editor optou pela utilização de barras de compasso tracejadas, indicando ao mesmo tempo que o *Seriello* não contém fórmula de compasso nem métrica definida (como é o caso da escrita na versão original), mas também auxiliando de maneira visual a organizar os motivos e os agrupamentos rítmicos, o que facilita de fato a leitura:

a)

The image shows a page of a musical score titled "SERIELO PARA PIANO" by Flávio Oliveira, P. Alegre, 1973. The score is written for piano and features a complex, non-metric structure. It consists of two systems of staves. The first system has a tempo marking "MM. = 72-76" and a "PIANO" dynamic marking. The second system continues the piece with various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings like "pp". The title "SERIELO" is prominently displayed at the top, followed by "PARA PIANO" and the composer's name and date.

b)

Serielo
primeiro do "Triptico" para piano

Flávio Oliveira
1973; revisada em 2017

Tempo non giusto, souple et expressif M.M. ♩ = 72-76

Figura 167 – Adição das barras de compasso tracejadas em *Serielo* pelo editor: (a) manuscrito e (b) 1ª versão editada.

O editor optou igualmente pela facilidade de leitura na escrita de notas enarmônicas⁶², como mostrado no exemplo a seguir:

a)

⁶² Enquanto na música tonal uma determinada nota possui uma determinada função, cada uma representando um grau da escala, na música atonal esta função deixa de existir. Assim, se na música tonal da prática comum necessitamos diferenciar o Sib do Lá#, por possuírem diferentes funções em diferentes contextos tonais, na música atonal as notas que são enarmonicamente equivalentes (Sib e Lá#) são também funcionalmente equivalentes. Chamamos isto de equivalência enarmônica.

b)

Figura 168 – Escrita de notas enarmônicas com o intuito de facilitar a leitura: (a) manuscrito (a) e (b) 1ª versão editada.

Ainda que na prática comum da escrita serial as notas sem acidentes são entendidas como notas “naturais”, sugeri para Flávio a adição de sinais de bequadro nas notas não-acidentadas, tomando como exemplo as obras *Suite para piano, Op.25* e *Klavierstück, Op.33b*, de A. Schönberg, em que são usados bequadros no intuito de facilitar a leitura (ver Fig.169). Flávio concordou com a ideia, comentando que isto de fato facilitaria, por exemplo, a leitura à primeira vista da peça.

Figura 169 – *Suite para piano, Op.25* de Arnold Schönberg / *Präludium (c.1-5)* – Uso de sinais de bequadro em notas não-acidentadas.

Uma segunda sugestão foi pensada quando eu estive estudando o *Serielo* a partir do manuscrito. A bula da obra original apresenta algumas indicações que estão ausentes na primeira versão editada, uma delas é a de “executar o mais rápido possível” os grupos de notas que dispõem de uma barra transversal, como demonstrado no exemplo a seguir:

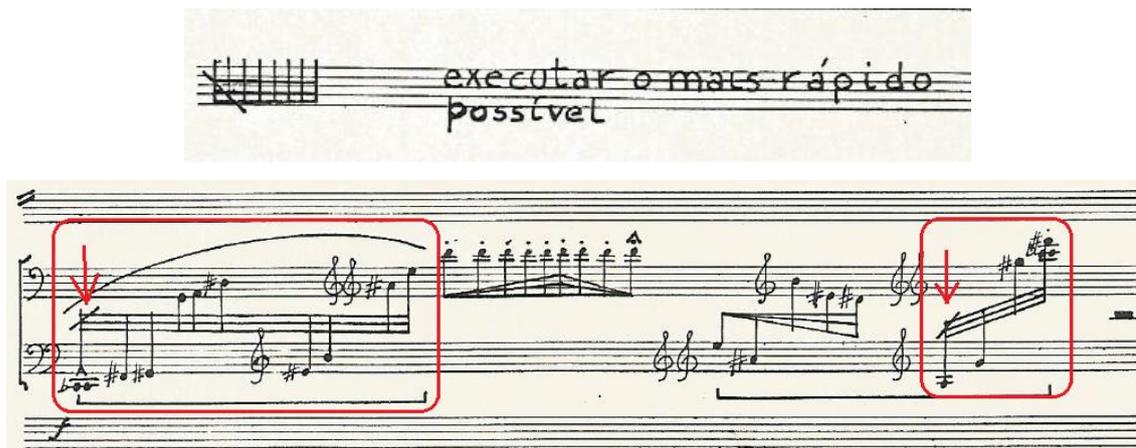


Figura 170 – Exemplo de grupos de nota com barra transversal. Isto indica que as notas precisam ser executadas “o mais rápido possível”.

A edição, porém, indica apenas um grupo de fusas e semifusas (ver Fig.171a). Sugeri, portanto, alterar a escrita para a forma de “floreio” e adicionar a barra transversal. Além de não alterar a métrica, a escrita em floreio sugere uma execução rápida e ao mesmo tempo *non giusta*, que acredito convém muito bem para o *Serielo*. Abaixo segue um exemplo [c.11] comparando o resultado da mudança na escrita entre a primeira e a segunda versão editada:

a)

b)

Figura 171 - *Tríptico para piano* / *Serielo* (c.11) – Comparação entre a 1ª versão editada (a) e a 2ª versão editada (b): escrita em floreio com barra transversal.

Esta escrita ocorre igualmente para os grupos de nota dos c.17, 20 e 28. Flávio ainda comentou que “o mais rápido possível” é uma indicação relativa e subjetiva, e que isto é refletido através da escrita mais “livre” do floreio:

Flávio: Porque aí o mais rápido possível vai ser de cada um, né?

Lucas: É, o mais rápido possível...

Flávio: Que é o que é possível dentro da escuta do cara, né?

Lucas: É, claro.

Exemplo 27 - Comentários acerca da indicação “o mais rápido possível”. Transcrição do encontro do dia 17/10/2020 [Anexo B].

Uma terceira sugestão que propus para o compositor foi o da adição de sinais de respiração (cesuras). A versão original do *Seriolo* apresenta dois tipos de indicação de respiração (uma breve e uma brevíssima) que o editor substituiu por pausas. No entanto, em nosso primeiro encontro colaborativo, pude perceber que Flávio me pedia regularmente para “alongar” o valor das pausas, pensando-as mais como “respirações” e “silêncios articulatórios”. Isto me fez pensar que a colocação das cesuras seria um meio sugerir tais respirações. Além disso, penso que a cesura oferece a possibilidade de “respirar” e articular o que vem em seguida de maneira mais livre do que as pausas com valores precisos, concedendo desta maneira maior liberdade ao pianista na escolha do tempo das respirações.

O manuscrito do *Seriolo* contém ao todo cinco sinais de cesura. A partir da execução de alguns trechos e da conversa que se seguiu acerca da adição ou não dos sinais de cesuras, Flávio optou pela utilização dos sinais de cesura:

Flávio: Ah, mas eu acho até que formalmente, é... digo formalmente mesmo, não sei que palavra usar, tá? Mas eu acho assim, a forma da peça, eu acho que é muito melhor colocar uma respiração “a tipo”, né?

Lucas: Hm?

Flávio: Porque aí o cara, o intérprete...

Lucas: Uma respiração assim? [vírgula, marca de respiração]

[...]

Flávio: Pois é. Ah sim, eu acho que tem que ser.

Exemplo 28 – Utilização dos sinais de cesura. Transcrição do encontro do dia 17/10/2020 [Anexo B].

Porém, Flávio reconsiderou alguns sinais de cesura presentes no manuscrito, optando por vezes pela utilização de pausas ou de pausas com sinal de fermata curta, como, por exemplo, no c.19 (pausa de fusa) e no c.26 (pausa de semicolcheia com fermata curta⁶³), isto em função do tempo das respirações que ele considerou mais adequado. Portanto, dos cinco sinais de respiração presentes na versão original, apenas três foram colocados na segunda versão editada: c.20, c.24 e c.28. No c.19, Flávio optou por colocar um *staccato com acento* na última nota e em seguida apenas uma pausa de fusa, sugerindo um corte mais curto e seco, em substituição ao sinal de cesura presente no manuscrito. Comentei então que seria interessante a inclusão do mesmo sinal de *staccato* com acento na última nota do compasso anterior [c.18], pois a escrita dos dois compassos é a mesma: o segundo compasso é uma variação do primeiro. O exemplo abaixo exhibe o resultado da alteração na segunda versão editada:

Figura 172 - *Tríptico para piano* / Sierelo (c.18-19) – Adição de sinais de *staccato com acento* nos c.18-19 na 2ª versão editada.

Com base nos diálogos que tivemos em nosso primeiro encontro com relação ao prolongamento das pausas, sugeri para Flávio a adição de alguns sinais de cesura em outros locais do *Sierelo*. Propus o primeiro entre os c.3-4, pelo fato de ali terminar a primeira frase e começar a segunda, e também porque o compositor me pedia para prolongar a pausa entre os dois compassos em nosso primeiro encontro colaborativo. Ao tocar o referido trecho em nosso segundo encontro colaborativo, fiz uma respiração prolongada entre os dois compassos. Flávio comentou que era assim que ele havia pensado esta respiração, optando deste modo pela inclusão do sinal de cesura:

⁶³ Esta pausa com fermata já estava presente na primeira versão editada e Flávio apenas deixou-a como estava.

Lucas: Deixa eu ver. Vou tocar do início. [toca do c.1 ao c.4, com pausa longa entre os c.3 e c.4] Mais ou menos assim a pausa que você quer?

Flávio: Sim, sim. Aham.

Lucas: Então, [...] é uma pausa mais ou menos longa, né? **Flávio:** Sim. **Lucas:** [...] um corte mais longo.

Flávio: É porque é uma respiração mesmo, né?

Exemplo 29 - Tríptico para piano / Seriello (c.3-4) – Respiração entre os c.3-4. Transcrição do encontro do dia 17/10/2020 [Anexo B].

Tempo non giusto, souple et expressif M.M. ♩ = 72-76

8^{va}

Figura 173 - Tríptico para piano / Seriello (c.1-3) – Adição de sinal de cesura entre os c.3-4 na 2ª versão editada.

Pelo mesmo motivo sugeri colocar sinal de cesura entre os c.7-8 e c.13-14: respirações que articulam a próxima frase.

Figura 174 - Tríptico para piano / Seriello (c.4-7) – Adição de sinal de cesura entre os c.7-8 na 2ª versão editada.



Figura 175 - *Tríptico para piano* / Seriello (c.12-13) – Adição de sinal de cesura entre os c.13-14 na 2ª versão editada.

Uma análise pormenorizada que empreendi revelou algumas falhas na versão original manuscrita do *Seriello*. Estes enganos de composição são na verdade trocas accidentais de classes de nota de determinadas séries. Estes foram confirmados por Flávio e em seguida corrigidos na segunda versão editada do *Tríptico* com o aval do compositor.

A primeira inconsistência encontra-se no c.11⁶⁴: a série P9 e sua retrógrada R9 (que são apresentadas uma única vez em toda a peça) apresentam a mesma discrepância na classe de nota Dó#, que é a 1ª da série P9 e a 12ª da série R9. O compositor escreveu acidentalmente a nota Dób em ambas as séries, como mostrado na Fig.176:

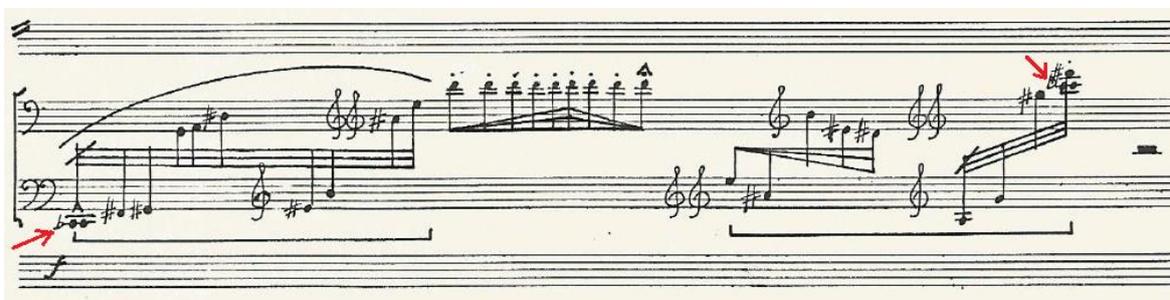


Figura 176 – Discrepância na classe de nota Dó#, 1ª da série P9 e 12ª da série R9.

A segunda inconsistência encontra-se no c.21: as duas últimas classes de nota da série I1, que deveriam ter sido respectivamente Ré e Mi, estão escritas como Fá e Sol. Houve possivelmente um engano por parte do compositor com relação às claves, ele provavelmente pensou que estava na clave de Sol quando na verdade estava na clave de Fá:

⁶⁴ Os números de compasso se referem aos colocados na versão editada.

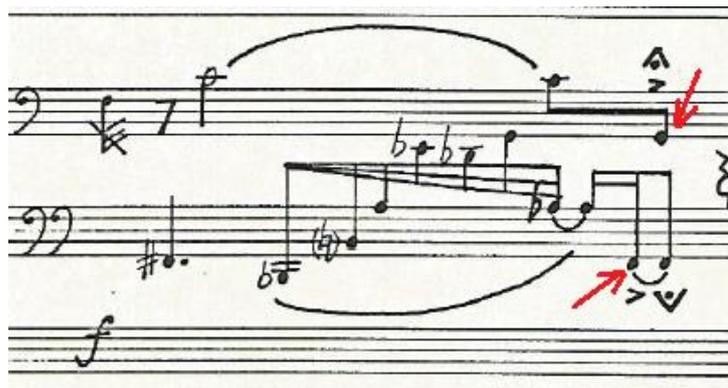


Figura 177 - Discrepância nas classes de nota Ré (11ª) e Mi (12ª) na 4ª apresentação da série I1.

O compositor confirmou que as notas deveriam ter sido Ré e Mi notadas na clave de Fá, como mostrado abaixo na versão corrigida:

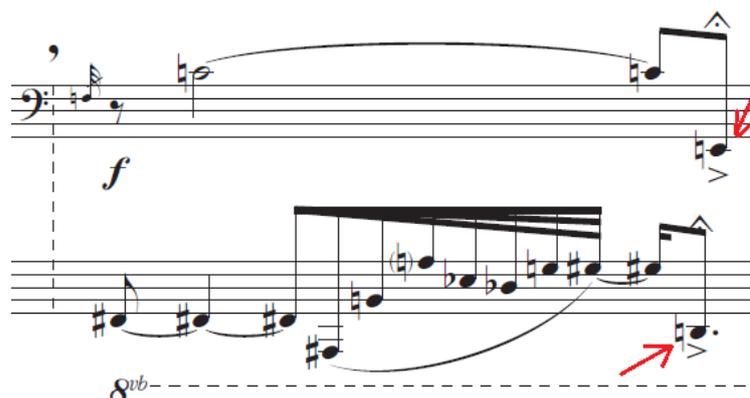


Figura 178 – Correção no c.21 (2ª versão editada do *Tríptico*).

Em seguida, no c.23, a 6ª classe de nota da série P0, que deveria ser um Dó, está notada como Mi. Novamente, houve possivelmente um engano com relação à troca de claves:

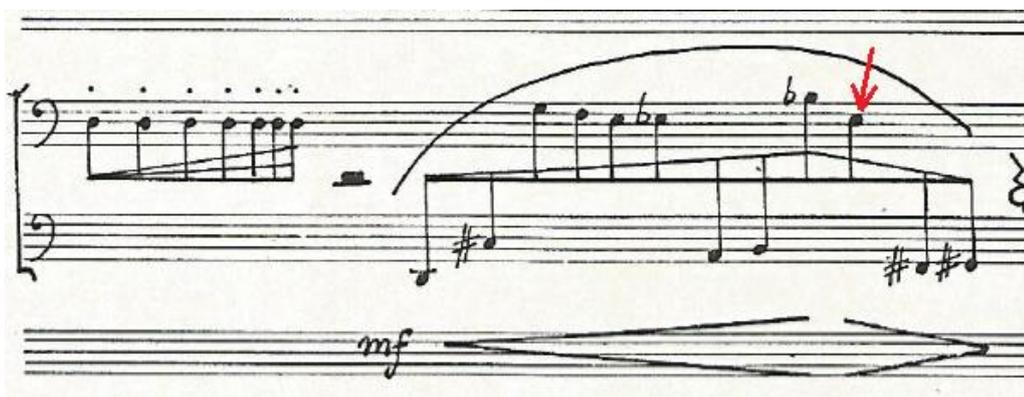


Figura 179 – Discrepância na classe de nota Dó (6ª) na 9ª apresentação de P0.

Este engano accidental pode ser percebido e confirmado pelo fato do próximo compasso [c.24] apresentar as últimas seis classes de nota do compasso anterior, como apontado na análise do *Serielo* (seção 6.2.1). Este compasso apresenta corretamente a classe de nota Dó:

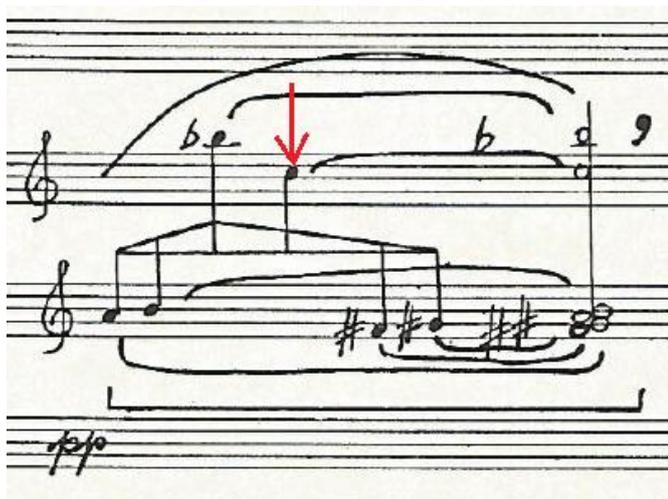


Figura 180 – Repetição das seis classes do compasso anterior, apresentando corretamente a classe de nota Dó (6ª da série P0).

Neste mesmo compasso [c.24], também sugeri ao compositor colocar uma fermata no acorde final, para assim poder ouvir com calma as ressonâncias das notas prolongadas antes de entrar na recapitulação [c.25], como mencionei nas minhas considerações pessoais na seção 7.1.4. Flávio concordou com a ideia:

Lucas: [...] Ah e uma coisa, ó. [...] isso aqui é uma sugestão pessoal, bem pessoal mesmo.

Flávio: Uhum.

Lucas: Eu faço uma fermata aqui nesse acorde [c.24], tá? Porque assim, ele é um halo harmônico né, ele vai se prolongando e aí vai voltar a ideia do início aqui [c.25]. É tipo uma recapitulação assim, vamos dizer.

Flávio: Uhum.

Lucas: Então...

Flávio: Sim, isso aqui é um compactado.

Lucas: É um compactado, ele vai... **Flávio:** Isso, é.

[...]

Lucas: E aí eu naturalmente faço uma fermata. Eu espero [silêncio] dou um corte e aí volta a ideia do início, né? Em pianíssimo agora. [c.25]

Flávio: Então tá, então...

Lucas: Aí é uma sugestão talvez colocar uma fermata.

Flávio: Sim. Uma fermata mesmo, né? Pena que não tem mais longa, né?

Lucas: Uhum. Não, acho que essa aí já sugere isso. Tá? [...]

Exemplo 30 - *Tríptico para piano / Seriello* (c.24) – Sugestão de colocação de fermata no último acorde do compasso. Transcrição do encontro do dia 17/10/2020 [Anexo B].

Por fim, no c.27, a série I1 contém uma inconsistência na escrita da 7ª classe de nota. Pela análise serial, esta deveria ter sido um Ré# e não um Ré como notado no manuscrito:



Figura 181 - Discrepância na classe de nota Ré# (7ª) na 7ª apresentação de I1.

Passo agora para *Serialo*. Assim como o *Seriello*, a primeira versão editada do *Serialo* continha alguns conflitos com relação à obra manuscrita (principalmente inconsistências de acentuação, dinâmica e ausência de indicações de caráter), que foram todos devidamente discutidos e corrigidos na segunda versão editada. Também foram realizadas algumas mudanças com base em propostas e sugestões pessoais elaboradas a partir do estudo da obra manuscrita e da análise da peça. A primeira delas diz respeito à escrita em três pentagramas presente ao início do *Serialo*: do c.18 ao c.26, o editor (com boa intenção, diga-se de passagem) optou por facilitar a leitura reorganizando a escrita da posição dos três níveis. Porém, isto a meu ver acabou fragilizando a ideia composicional pretendida pelo compositor:

a de estabelecer três planos estruturais distintos (inferior, intermediário e superior). Segue abaixo a comparação entre a escrita original e a primeira versão editada do referido trecho:

a)

Handwritten musical score for piano, measures 18-26. The score is written on five staves. The top staff is labeled "stringendo" and contains complex rhythmic patterns. The middle two staves contain melodic lines with dynamic markings like "f" and "ff". The bottom staff contains bass lines. There are various annotations, including "f", "ff", "fz", and "attaca" at the end. A tempo marking "m.m. = 92-96" is visible at the bottom right.

b)

Two versions of the musical score for piano, measures 18-26. The top version (a) is the original manuscript, and the bottom version (b) is the first edited version. Both versions show the same musical notation but with different structural groupings. In (a), a red box highlights the upper melodic line and a blue box highlights the lower bass line. In (b), the red box highlights the upper melodic line, and the blue box highlights a specific section of the bass line. The word "stringendo" is written above the second version.

Figura 182 – *Tríptico para piano* / Serialo (c.18-26) – Comparação entre o manuscrito (a) e a 1ª versão editada (b) do *Serialo* com relação à escrita em três níveis.

Na Fig.182b, é possível constatar que o editor optou por passar algumas notas (sinalizadas em azul) da camada inferior para a camada intermediária, assim como os acordes (sinalizados em vermelho) da camada intermediária para a camada superior, no intuito de facilitar a leitura. Ao conversarmos acerca da escrita deste trecho, perguntei para Flávio se ele preferiria manter a notação original ou se seria melhor reescrever as duas primeiras páginas do *Serialo* usando apenas dois pentagramas para facilitar a leitura. O compositor preferiu manter a escrita em três pentagramas, preservando a ideia original:

Flávio: [...] Sim, por uma questão de lógica de escrita, mas o quê que é mais fácil pra tocar?

Lucas: Então, o mais fácil pra tocar, como eu falei, seria do jeito que tá escrito aqui [c.23-26].

Flávio: Uhum.

Lucas: Mas, é aquela questão, você perde as três camadas.

Flávio: Uhum.

Lucas: Entendeu? Pelo menos eu sinto assim. Ou faria tudo de novo do *Serialo*, com dois pentagramas...

Flávio: Não.

Lucas: Ou deixaria os três pentagramas e continuaria a escrita.

Flávio: Conservar três camadas, tá. [...]

Exemplo 31 – *Tríptico para piano / Serialo* (c.18-26). Transcrição do encontro do dia 17/10/2020 [Anexo B].

Portanto, a preservação da escrita em três camadas foi uma sugestão movida por questões estruturais. Se por um lado esta decisão acaba dificultando um pouco a leitura mais fluída da peça, por outro ela também faz jus à concepção original do *Serialo*. Neste caso, o compositor preferiu conservar a ideia inicial da escrita em três pentagramas. A Fig.183 exhibe o resultado da mudança na segunda versão editada:

The image shows a musical score for 'Tríptico para piano / Serialo' (measures 18-26). The score is divided into two sections: 'a tempo' (measures 18-22) and 'stringendo' (measures 23-26). The 'a tempo' section features a piano (p) dynamic and includes a triplet in the right hand. The 'stringendo' section features a piano (p) dynamic in the right hand and a mezzo-forte (mf) dynamic in the left hand, with a triplet in the right hand. The score is marked with three colored brackets: red for the right hand, blue for the left hand, and green for the bass line.

Figura 183 - *Tríptico para piano / Serialo* (c.18-26) – Exemplo dos três planos/níveis preservados na segunda versão editada.

Outra mudança que sugeri para Flávio disse respeito a algumas indicações de acentuação e de pedalização entre os c.33 e c.48. Como vimos na análise do *Serialo* (seção 6.2.2), este trecho é uma citação do início do *Seriello* que apresenta as séries P0 e IR6 da primeira parte do *Tríptico*. Por este motivo, propus para Flávio escrever sinais de acentuação que refletem o mesmo tipo de acentuação do início do *Seriello*, para assim conseguir correlacionar estes dois momentos e dar unidade à obra como um todo. Explico: na seção 7.1.2 vimos que o compositor me pediu para articular a célula rítmica lombarda (que caracteriza o *Seriello*) acentuando a primeira nota do grupo, a semicolcheia. Assim, sugeri colocar um sinal de acento nas mesmas notas presentes em *Serialo*, assegurando o mesmo tipo de articulação do *Seriello*. Isto porque o *Serialo* apresenta sinais de acentuação que diferem da articulação do *Seriello*, a exemplo do c.43 que tem um acento na segunda nota do grupo, como mostrado na Fig.184:



Figura 184 - *Tríptico para piano / Serialo* (c.43) – Acento deslocado para a segunda nota do grupo de duas colcheias.

Quando toquei o trecho para Flávio, ele confirmou que o sinal de acento estava de fato equivocado:

Lucas: [...] deixa eu tocar pra você. É porque eu tento manter a relação, sabe? Do *Seriello* que era [toca o início do *Seriello* com acento na primeira nota da célula rítmica lombarda].

Flávio: Sim, sim, sim.

Lucas: E eu faço [toca o trecho c.33-34 do *Serialo* em que há a uma citação do início do *Seriello*, acentuando da mesma maneira a primeira nota do grupo de duas colcheias]. E aqui também, quando vem a segunda vez [toca os c.43-44 acentuando a primeira nota do grupo de duas colcheias]. Então, eu naturalmente faço um acento assim na primeira oitava, sabe? Tanto aqui [c.33] quanto aqui [c.43].

Flávio: É, então tá errado esse acento [c.43].

Exemplo 32 – *Tríptico para piano / Serialo* (c.33-48) - Acentuação dos grupos de colcheia. Transcrição do encontro do dia 17/10/2020 [Anexo B].

Entre os c.33 e c.36, sugeri para Flávio manter a indicação de *pedale a piacere* presente no manuscrito da obra. A primeira versão editada contém um corte no pedal antes da oitava de Fá# do c.36. O motivo de eu ter sugerido a colocação da indicação *pedale a piacere* foi o fato das linhas P0 e IR6 do *Seriello* serem mantidas num só pedal até a nota Fá# (7ª classe de nota de P0). Portanto, o performer teria a possibilidade de deixar o pedal até a oitava

de Fá#, para assim manter uma relação de execução próxima àquela realizada em *Seriolo*. O compositor gostou da ideia, declarando, além disso, que o pianista poderia ter a liberdade em realizar meios-pedais: “Eu acho que nós vamos tirar os pedais, sim. Vamos botar *pedale a piacere*, porque o cara usa meios-pedais [...]” (OLIVEIRA, Transcrição do encontro do dia 17/10/2020, Anexo B).



Figura 185 - *Trípico para piano / Serialo* (c.33-36) – Indicação de *pedale a piacere* no original manuscrito do *Trípico*.

A seção *Allegremente* do *Serialo* [p.5] foi extensamente discutida durante nosso segundo encontro e, sem dúvida, foi a que sofreu mais modificações. A mais importante delas foi a adição da fórmula de compasso 5/8 nos compassos que realizam arpejos (as frases consequentes), isto é: c.82-85; c.90-93; c.98-101 e c.106-109. Estas frases estavam escritas em compasso binário simples (pelo fato das frases antecedentes serem numa métrica binária), porém os sinais de acento sugerem claramente uma métrica quinária em 3/8 + 2/8, como mostrado no exemplo abaixo tirado da primeira versão editada:

Allegremente M.M. $\text{♩} = 138$.
subito mosso

Acentos que sugerem uma métrica em 5/8 (3/8 + 2/8)

Fórmula de compasso 2/4

Figura 186 - *Tríptico para piano / Serialo* (c.78-85) – Os sinais de acento nas frases consequentes sugerem uma métrica em 5/8.

A análise do *Serialo* (seção 6.2.2) revela que a métrica em 5/8 se faz presente em diversos momentos da peça, principalmente com acentos no primeiro e quarto tempo do compasso. Por este motivo, Flávio e eu pensamos que seria melhor modificar a escrita, alternando entre as fórmulas de compasso 2/4 para as frases antecedentes e 5/8 para as frases consequentes:

Lucas: Talvez se... [...] porque isso aqui é bem... [solfeja o ritmo do c.78 ao c.81] *TÁtatata TÁtatata TÁtatata TÁ!* [...] no primeiro tempo do compasso ele tem um acento, mas aí ele desloca, né? [solfeja o ritmo do c.82 ao c.84] *PÁpapaPÁpa PÁpapaPÁpa... PÁpapaPÁpa...*

Flávio: É, pois é. 1, 2, 3, 1, 2; 1, 2, 3... é, eu pensei até em fazer isso, né? 1, 2, 3, 1, 2; 1, 2, 3, 1, 2; 1, 2, 3, 1, 2... entende? Fazer...

Lucas: Mudar o compasso?

Flávio: 3/8, 2/8; 3/8, 2/8.

Lucas: Ou 5/8.

Flávio: Ou 5/8.

Lucas: Porque assim, ó. Aqui você muda o 5/8 muitas vezes, né?

Flávio: Então, quem sabe fazer isso aqui 5/8, né?

Lucas: Pois é, é uma solução.

Exemplo 33 - *Tríptico para piano / Serialo* (p.5) – Alternância entre compassos 2/4 e 5/8. Transcrição do encontro do dia 17/10/2020 [Anexo B].

Segue abaixo o resultado da modificação, comparando o primeiro sistema da página cinco da primeira e da segunda versão editada:

a)

Allegremente M.M. ♩ = 138.
subito mosso

b)

Allegremente M.M. ♩ = 138. ca.
subito mosso

Figura 187 – Comparação entre a 1ª versão editada (a) e a 2ª versão editada (b) (primeiro sistema da p.5).

Esta modificação alterou a quantidade de compassos totais do *Serialo*. A primeira versão continha inicialmente um total de 171 compassos, e a segunda passou a ter um total de 167 compassos, ou seja, quatro compassos a menos. Ainda no trecho *Allegremente*, outras modificações foram sugeridas principalmente com base nas conversas que tivemos durante nosso primeiro encontro colaborativo. Sugeri a Flávio acrescentar a indicação *circa* (que significa “aproximadamente”), abreviado [*ca.*], após o metrônomo em 138 bpm. Isto para poder dar maior liberdade de escolha de andamento ao pianista neste trecho que representa o clímax da peça (embora precise ser algo próximo a 138 bpm). Depois, propus tirar os sinais de fermata escritos acima dos arpejos finais das frases consequentes. Na seção 7.2.1, indiquei

que o compositor havia me pedido para não esperar muito tempo nestas fermatas, tocando o trecho todo quase sem pensar nelas. A sugestão foi então de tirar a fermata e colocar um sinal de cesura (respiração), como mostrado na Fig.188:

The image shows a musical score for 'Triptico para piano' by Leo. It consists of two staves, treble and bass clef, in 2/4 time. The score is marked with 'Leo.' and a star symbol. A fermata is present over a chord in the final measure of the first system, with a '8va' marking above it. A red circle highlights a comma-like caesura mark placed after the fermata. The tempo is marked 'And.'.

Figura 188 - *Triptico para piano* / Serialo (c.82-84) – Retirada da fermata e acréscimo de sinal de cesura.

Porém, a fermata foi deixada no último acorde arpejado da página cinco pelo fato de vir em seguida uma nova seção em outro andamento e com outro caráter (*Tempo primo, languidamente*). Portanto, esta fermata permite ao pianista prolongar o som do acorde a seu critério antes de entrar na próxima seção. Para uma melhor visualização de todas estas modificações, coloco abaixo (Fig.189 e Fig.190) a comparação da página cinco do *Serialo* entre a primeira e a segunda versão editada:

Allegremente M.M. ♩ = 138.

subito mosso

78 *f* 8va

86 8va

94 8va

102 8va

Figura 189 - Tríptico para piano / Serialo (p.5) – 1ª versão editada.

Allegremente M.M. ♩ = 138. ca.

subito mosso

78 *f*

85

92

99

Figura 190 - *Trípico para piano* / Serialo (p.5) – 2ª versão editada.

Por último, na seção seguinte *Tempo primo, languidamente* optamos por retirar as pausas de colcheia substituindo-as por sinais de cesuras. Assim como em *Seriello*, os sinais de cesuras devem ser pensados como respirações articulatórias. Isto foi uma das razões que motivou o compositor a escrever as cesuras após cada acorde final de frase na versão original manuscrita do *Seriello*:

Figura 191 - *Tríptico para piano / Seriello* (c.110-122) – Sinais de cesura na obra manuscrita.

Em nosso segundo encontro colaborativo, Flávio me pediu para tocar o trecho *Tempo primo, languidamente* enquanto ele regia o andamento e o tempo das cesuras. Neste momento, percebi que o compositor pretendia de fato uma respiração mais prolongada antes de iniciar as frases seguintes:

Lucas: [toca do c.110 ao c.114 com uma longa pausa entre os c.114-115 regida por Flávio]

Flávio: Entende?

Lucas: Ah é uma pausa... [longa]

Flávio: É! É outra coisa, né? Por isso que eu botei eu acho, as cesuras, né?

Exemplo 34 - *Tríptico para piano / Seriello* (*Tempo primo, languidamente*) – Respirações prolongadas após os acordes finais de frase. Transcrição do encontro do dia 17/10/2020 [Anexo B].

Segue abaixo (Fig.192) a comparação entre a primeira e a segunda versão editada da primeira frase do trecho:

a)

Tempo primo M.M. ♩ = 46– 56 ca.

110

p

Leo. *

b)

Tempo primo M.M. ♩ = 46– 56 ca.

106

p languidamente

Leo. *

Figura 192 - *Tríptico para piano / Serialo* (*Tempo primo, languidamente*) – Comparação entre a 1ª versão editada (a) e a 2ª versão editada (b): substituição da pausa de colcheia por um sinal de cesura.

Estas foram as principais modificações feitas em *Serialo*. Irei me ater agora ao que foi discutido em *Serivo*. Assim como o *Seriolo* e *Serialo*, a primeira versão editada do *Serivo* apresentava algumas inconsistências com relação à escrita original, sobretudo ausência de sinais de articulação e de dinâmica. O principal conflito com relação ao manuscrito está na escrita rítmica da mão direita no c.107: a primeira versão editada apresenta colcheia + semínima (colcheia ligada à colcheia), seguida de colcheia + semínima; porém, a escrita original é colcheia + colcheia pontuada, seguida de duas colcheias. A Fig.193 mostra o resultado da alteração:

a)

106

p

p

b)

106

p

p

Figura 193 - *Tríptico para piano* / Seriovo (c.106-109) – Inconsistência na escrita rítmica. (a) 1ª versão editada e (b) 2ª versão editada.

Nos c.124-125, a decisão do editor em colocar uma ligadura de prolongamento na nota Sol do baixo me pareceu muito interessante e acertada. Ainda que o manuscrito não apresente tal ligadura, o editor provavelmente percebeu que a nota Sol prolongada poderia servir como pedal de dominante antes de entrar na seção *a tempo*, *appassionato* [c.126]. Flávio concordou que a nota prolongada favorece a execução e, portanto, decidiu mantê-la na segunda versão editada:

a)

124

molto rall

appassionato

mf

f

rit.

b)

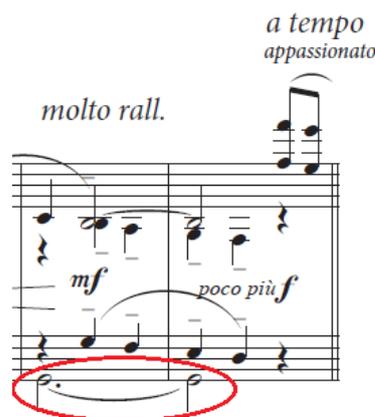


Figura 194 - *Tríptico para piano* / Seriovo (c.124-125) – Adição da ligadura de prolongamento na nota Sol do baixo pelo editor. (a) Manuscrito e (b) 1ª versão editada.

A mudança mais significativa realizada na terceira parte do *Tríptico* foi a alteração da indicação metronômica no início da peça. Ainda que Flávio tenha me dito para não tocar o *Seriovo* de maneira tão rápida e apressada como eu havia feito na performance para o primeiro encontro colaborativo, ele concordou que a indicação de semínima entre 106-112 bpm era um pouco lenta e que poderia ser modificada para um andamento mais andado e “Mosso”. Em nosso segundo encontro, toquei o início da peça em um andamento entre 120 e 130 bpm e o compositor concordou que este estava coerente, decidindo pela alteração da indicação metronômica para semínima = 120 – 126 ca.:

Lucas: [...] Eu faço ele mais ou menos num tempo assim, ó [toca o *Seriovo* do c.1 ao c.4].

Flávio: E qual é o metrônomo disso? Tá bom. Tá bom isso aí...

Lucas: Tá bom?

Flávio: Qual é o metrônomo? [...] [coloca o metrônomo para tocar]

Lucas: Tá mais do que 112, né?

Flávio: Tá mais do que 120.

[...]

Flávio: Talvez 126 mais ou menos. [...] o que tu fez foi 126, tá aqui. [coloca o metrônomo para tocar em 126 bpm] Tatám tatám tatamtatam... não foi? Então quem sabe a gente a gente bota 116-126 circa.

Lucas: Uhum.

Flávio: [coloca o metrônomo para tocar em 126 bpm] O cara varia dali, porque aqui tá cento e do... 106-112 tá certo, aqui tá ruim mesmo, então tá. 120-126, pronto, tá?

Exemplo 35 - *Tríptico para piano* / Seriovo (c.1-4) – Alteração da indicação metronômica para semínima = 120 – 126 bpm. Transcrição do encontro do dia 17/10/2020 [Anexo B].

Também sugeri ao compositor manter alguns sinais de cesuras presentes no manuscrito do *Seriovo*, substituindo assim as pausas colocadas pelo editor. Estes sinais de respiração estão presentes nas três partes que compõem o *Tríptico* na versão original e, portanto, a decisão de incluí-los na versão editada foi movida tanto no intuito de garantir unidade à obra quanto para fazer com que o performer tenha maior liberdade de escolha da duração das respirações. A primeira cesura foi colocada entre os c.2-3, seguindo a ideia original e substituindo a pausa de semicolcheia presente na primeira versão editada:

a)

Molto
no. M.M. ♩ = 106 - 112 ca.

b)

Mosso (M.M. ♩ = 120 - 126 ca.)

Piano

Figura 195 - *Tríptico para piano* / *Seriovo* (c.1-4) – Substituição da pausa por um sinal de respiração: (a) manuscrito e (b) 2ª versão editada.

No c.35, o manuscrito apresenta um sinal de cesura na mão esquerda antes de iniciar a apresentação da série IO do *Serialo* em uníssono. Porém, Flávio preferiu colocar dois sinais de cesura, uma no pentagrama de baixo e outra no pentagrama de cima, para deixar claro que a respiração serve para ambas as mãos:

Lucas: [...] aqui ó [c.35], tem uma cesura também.

Flávio: Uhum.

Lucas: Tá? Ele [editor] colocou uma pausa, né? [solfeja o ritmo do final do c.34 início do c.35] *Pirarám!*
[pausa] *Parararararararara...*

Flávio: É muito mais que uma pausa, né?

Lucas: Muito mais, né? Porque ele volta a ideia em uníssono, né?

Flávio: O quê que eu faço, então? É aqui, também, tem que ter. Tem que ter uma cesura aqui e outra aqui.
[uma cesura no pentagrama de cima e outra no de baixo]

Lucas: Será? Coloca duas, né?

Flávio: É, eu sinto.

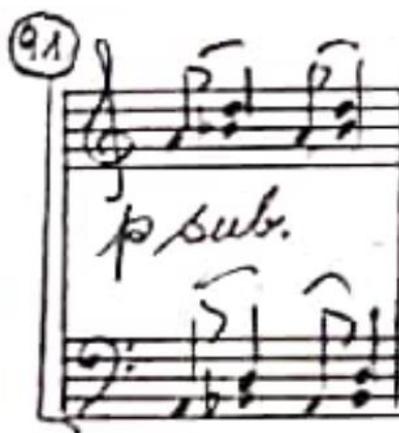
Exemplo 36 - Trípico para piano / Seriovo (c.35) – Adição de dois sinais de cesura no c.35. Transcrição do encontro do dia 17/10/2020 [Anexo B].

Figura 196 - Trípico para piano / Seriovo (c.35) – Adição de dois sinais de cesura no c.35 na 2ª versão editada.

Alguns sinais de cesura presentes na versão original foram, no entanto, reconsiderados pelo compositor [c.78-79, c.88-89, c.90-91, c.101-102, c.113 e c.125]. Flávio preferiu em certos pontos deixar a pausa colocada pelo editor e em outros simplesmente não colocar nada. O compositor argumentou que a própria escrita já sugere tais respirações, quando há, por exemplo, duas seções/frases/momentos distintos.

Por último, sugeri ao compositor corrigir a escrita rítmica colcheia + semínima, pois esta aparece por vezes como colcheia + colcheia ligada à colcheia do próximo grupo na primeira versão editada, a exemplo da Fig.197 (exemplo do c.91):

a)



b)

Figura 197 - *Tríptico para piano* / Seriovo (c.91) – Reescrita rítmica na 1ª versão editada do *Seriovo*: (a) manuscrito e (b) 1ª versão editada.

Esta reorganização rítmica foi possivelmente ocasionada pelo programa de edição e não por decisão deliberada do editor, como bem apontou Flávio durante nossa conversa. Porém, como a célula colcheia + semínima representa o motivo rítmico do *Seriovo*, como vimos na análise da peça (seção 6.2.3), o compositor indicou que esta escrita precisa se manter consistente durante toda a peça, para assim manter a coerência formal. Além disso, embora a célula rítmica colcheia + semínima e colcheia + colcheia ligada à colcheia representem o mesmo ritmo, um é consideravelmente diferente do outro na forma de execução. A primeira sugere uma pequena respiração após a semínima, enquanto que a segunda não. As modificações ocorreram nos c.89, c.90, c.91, c.93, c.106 e c.107. Segue abaixo o resultado visual das alterações, comparando a primeira e a segunda versão editada:

a1)

a2)

b1)

Valseando (M.M. ♩ = 96 - 102 ca.)

91

sub *p*

b2)

Valseando (M.M. ♩ = 96 - 102 ca.)

91

sub *p*

c1)

106

c2)

106

Figura 198 - *Tríptico para piano* / Seriovo - 1ª versão editada: (a1) c.89-90, (b1) c.91-93 e (c1) c.106-107. 2ª versão editada: (a2) c.89-90, (b2) c.91-93 e (c2) c.106-107.

A partir da exposição dos dados do segundo encontro colaborativo, creio que tenha sido possível verificar como a prática performática da música contemporânea de concerto pode ser expandida para uma abordagem mais dinâmica e aberta quando compositores e performers estão dispostos a compartilhar seus conhecimentos práticos e suas experiências artísticas e criativas. O trabalho de revisão da edição do *Tríptico* que Flávio e eu empreendemos juntos revelou um ativo empreendimento conjunto que desencadeou um modelo de colaboração mais próximo e participativo, o que, em minha visão, propiciou alguns

resultados artisticamente valiosos. O que podemos observar aqui é um exemplo de como a edição da obra é também um agente distinto na produção e construção de significados: o exercício editorial desempenha um papel que pode ser entendido como um processo de validação, realizado na interação de várias formas de reflexão-mediante-a-prática e de interpretação crítica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa abordou uma busca artística na construção interpretativa das três partes que integram a obra *Tríptico* para piano de Flávio Oliveira, *Serielo*, *Serialo* e *Seriovo*, a partir da colaboração entre compositor e performer. Direcionada em grande medida pela visão construtivista, pluralista e semiológica de Nattiez, que compreende a constante circulação de significações de uma forma simbólica entre os três níveis da tripartição semiológica (poiético, neutro e estésico), a investigação tentou mostrar que a interpretação da obra sucedeu-se através do estabelecimento de um juízo crítico ou analítico, atentando um estudo aprofundado tanto do universo de criação (nível poiético) quanto da exploração dos atributos imanentes (nível neutro), e de um juízo estético, procurando abranger também aspectos particulares e subjetivos de construção de significados. Assim, com base neste trabalho colaborativo que se desenvolveu ao longo de um ano e quatro meses, foi possível traçar uma série de aspectos característicos importantes que, juntos, representam um conjunto abrangente de abordagens para a compreensão, interpretação e execução do *Tríptico*.

Em minha visão geral - e adotando o conceito proposto por Vera John-Steiner em seu livro *Creative Collaboration* (2000) -, a colaboração com Flávio Oliveira caracteriza-se como uma colaboração entre gerações (*collaboration across generations*), um modo de interação especialmente comum no contexto da prática musical. Este tipo particular de colaboração acontece quando participantes de diferentes idades se unem no desejo de compartilhar seu tempo de experiência de vida e unir seus múltiplos talentos, na busca de um “conhecimento construído”. Para a autora, este tipo de colaboração é também uma expressão e uma demonstração de esperança. Para o participante sênior, permite uma continuidade e uma nova personificação de seus conhecimentos. Para o mais jovem, permite um acesso guiado nos mundos complexos da realização humana e uma oportunidade de observar de perto um pensador experiente e testemunhar seus modos de pensar (JOHN-STEINER, 2000).

Em retrospectiva, vejo o início da colaboração com Flávio como uma forma de mentoria que foi, aos poucos, se transformando em uma relação mais próxima de colegialidade e de amizade. O convívio com o compositor me permitiu conhecer de maneira viva e concreta o seu fazer musical, o que por sua vez fez emergir um rico campo de diálogo acerca de nossas ideias criativas e artísticas. Este trabalho resultou em duas contribuições artísticas principais: a gravação inédita do *Tríptico* para piano, disponível no Anexo C, e a revisão da edição e o estabelecimento de um texto musical da obra com base em propostas discutidas durante a colaboração, disponível no Anexo A. Por último, não poderia deixar de

relatar o enriquecimento pessoal que esta interação com Flávio Oliveira propiciou. Para um artista, ter a oportunidade de desenvolver uma atividade conjunta e entrar em um novo mundo de significados pode se tornar uma experiência significativa. Valorizo cada momento passado neste quase um ano e meio de trabalho como uma parte verdadeiramente memorável do meu trabalho artístico.

REFERÊNCIAS

- ALMADA, Carlos. O conceito de variação em desenvolvimento no primeiro movimento da Sonata para Piano Op.2/1, de Beethoven. **Revista Música Hodie**, Goiás, v.8, n.2, p.83-94, 2008.
- ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. **Opus**, Porto Alegre, v.17, n.2, p.63-76, 2011.
- BENETTI, Alfonso. A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística. **Opus**, v.23, n.1, p.147-165, 2017.
- BORÉM, Fausto. Lucípherez de Eduardo Bértola: A colaboração compositor-performer e a escrita idiomática para contrabaixo. **Opus**, Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Ano 5, v.5, p.1-21, 1998.
- BORGDOFF, Henk. The Debate on Research in the Arts. **Dutch Journal of Music Theory**, Amsterdam School of the Arts, v.12, n.1, p.1-17, 2007.
- BRANDINO, Herivelto. **A função do equilíbrio na relação intérprete-compositor**. Dissertação de Mestrado, Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da UFMG, 2012, 50p.
- COESSENS, Kathleen. A arte da pesquisa em artes: Traçando práxis e reflexão. **Art Research Journal**, v.1, n.2, p.1-20, 2014.
- COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. Tradução de Fausto Borém. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.14, p.5-22, 2006.
- CORRÊA, João Francisco de Souza. *A Espera Silente e Pequena Impressão*: relatos sobre experiências interativas entre intérprete e compositor. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, Pelotas, n.6, p.43-70, 2013.
- CRISPIN, Darla. Artistic Research and Music Scholarship: Musing and Models from a Continental European Perspective. In: DOGANTAN-DACK, Mine (Ed.). **Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice**. Farnham: Ashgate, 2015, p.53-72.
- DAVIDSON, Jane W. Making a Reflexive Turn: Practical Music-Making Becomes Conventional Research. In: DAVIDSON, Jane (Ed.). **The Music Practitioner: Research for the Music Performer, Teacher and Listener**. 1. ed. Aldershot: Ashgate, 2004. p.133-148.
- DOMENICI, Catarina Leite. O Intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 20., 2010, Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina. **Anais [...]**, Florianópolis: ANPPOM, 2010, p. 1142-1147.

DOMENICI, Catarina Leite. It takes two to tango: A prática colaborativa na música contemporânea. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, Pelotas, n.6, p.1-14, 2013a.

DUWE, Menan Medeiros. **Campos textuais em dois processos colaborativos de criação na música contemporânea**. Dissertação de Mestrado, Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, 2015, 143p.

ECO, Umberto. **Interpretação e Superinterpretação**. Tradução de Martins Fontes. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993, 184p.

EL IDRISSE, Chahida. Niveaux d'analyse et situations d'analyse selon Molino et Nattiez. *In*: HÉBERT, Louis (dir.), **Signo** [online], Rimouski (Québec), p.1-11, 2017.

FITCH, Fabrice; HEYDE, Neil. 'Recercar' – The Collaborative Process as Invention. **Twentieth-century music**, v. 4, n.1, p. 71-95, 2007.

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

GOEHR, Lydia. **The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music**. 1. ed. New York: Clarendon Press – Oxford, 1992, 314p.

GRAY, Carole; MALINS, Julian. **Visualizing Research: A Guide to the Research Process in Art and Design**. 1. ed. Aldershot: Ashgate, 2004, 231p.

GREY, Thomas. Hanslick, Eduard. *In*: **Oxford Music Online**. 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12341>>. Acesso em: 12 set. 2020.

HASEMAN, Brad. A Manifesto for Performative Research. **Media International Australia incorporating Culture and Policy**, theme issue "Practice-led Research", n.118, p.1-11, 2006.

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

HULTBERG, Cecilia. Artistic Processes in Music Performance: A Research Area Calling for Interdisciplinary Collaboration. **Swedish Journal of Musicology**. Special Issue on Artistic Research in Music, v.95, p.79-94, 2013.

ISHISAKI, Bruno Y. M.; MACHADO, Marco Antônio C. A colaboração entre compositor e intérprete no processo criativo de *Arcontes*. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, Pelotas, n.6, p.71-102, 2013.

JOHN-STEINER, Vera. **Creative Collaboration**. 1. ed. New York: Oxford University Press, 2000, 259p.

KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy. **Harmonia Tonal: com uma Introdução à Música do Século XX**. Tradução e Edição de Hugo L. Ribeiro e Jmary Oliveira a partir da 6ª edição. [s.l.] 2019, 324p.

LEVI, Stanley. “Entre tapas e beijos”: processos artísticos coletivos em música contemporânea. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, Pelotas, n.6, p.103-134, 2013.

LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. **Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos**. 1. ed. Barcelona: ESMUC, 2014, 258p.

MOLINO, Jean. Pour une histoire de l’interprétation: les étapes de l’herméneutique (suite). **Philosophiques**, v.12, n.2, p.281-314, 1985.

MOLINO, Jean. Musical Fact and the Semiology of Music. Tradução de J. A. Underwood e introdução de C. Ayrey. **Music Analysis**, v.9, n.2, p.105-111 + 113-156, 1990.

MORAIS, Augusto Alves de. **A colaboração intérprete-compositor na elaboração da obra “Uma Lágrima” de Arthur Rinaldi**. Dissertação de Mestrado, Goiás: Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, 2013, 45p.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Reflections on the Development of Semiology in Music. Tradução de Katharine Ellis. **Music Analysis**, v.8, n.1, p.21-75, 1989.

NATTIEZ, Jean-Jacques. L’ethnomusicologie: structuralisme ou culturalisme? [entrevista concedida a] Isabelle Schulte-Tenckoff. **Cahiers d’ethnomusicologie** [online]. 1999 [colocado online em janeiro de 2012], p.1-18. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/851>>. Acesso em: 25 mar. 2020.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **O combate entre Cronos e Orfeu: Ensaio de semiologia musical aplicada**. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. 1. ed. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2005, 320p.

ÖSTERSJÖ, Stefan. **SHUT UP ‘N’ PLAY! Negotiating the Musical Work**. Tese de Doutorado, Malmö Academy of Music. Lund University, 2008, 397p.

RAMOS, Pamela D. dos Santos. **A colaboração compositor-intérprete na construção de uma interpretação para a peça Round About Debussy de Flávio Oliveira**. Dissertação de Mestrado, Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, 2013, 150p.

RAY, Sonia. Colaborações compositor-performer no Século XXI: uma idéia de trajetória e algumas perspectivas. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 20., 2010, Florianópolis. **Anais [...]** Florianópolis: ANPPOM, 2010, p. 1310-1314.

ROSA, Alexandre; TOFFOLO, Rael B. G. O resto no copo: colaboração compositor-intérprete. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 21., 2011, Uberlândia. **Anais [...]** Uberlândia: ANPPOM, 2011, p.1139-1144.

SILVA, Dario Rodrigues. **A obra pianística de Marisa Rezende: processo de construção da performance através da interação entre intérprete e compositora**. Dissertação de Mestrado, Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, 2015, 190p.

SOUZA, Valdir Caires de; CURY, Fábio; RAMOS, Marco Antonio da Silva. Uma abordagem sobre as técnicas estendidas utilizadas no fagote e a importância da cooperação do compositor e do intérprete para o aperfeiçoamento do repertório. **Opus**, Porto Alegre, v.19, n.2, p.135-146, 2013.

STRAUS, Joseph N. **Introdução à Teoria Pós-tonal**. Tradução de Ricardo Mazzini Bordini. 2. ed. New Jersey: Prentice Hall, Upper Saddle River, 2013, 236p.

TALLMADGE, William H. The Composer's Machine. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v.19. n.3, p.339-345, 1961. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/428077>>. Acesso em: 29 set. 2020.

WILLIAMS, Alan. Collaborative Composition, Writing and Performing. *In*: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, III, 2014, Rio de Janeiro. **Anais [...]** Rio de Janeiro: SINPOM, 2014, p.84-91.

APÊNDICES

APÊNDICE A - ROTEIRO DA 1ª ENTREVISTA ESTRUTURADA

Entrevista enviada por e-mail no dia 07/09/2019

- 1) Em relação ao nome da composição “Tríptico”, de onde vem essa inspiração?
- 2) Percebo na análise de *Seriello* que o número 3 parece ser um motivo composicional, por exemplo, em alguns momentos a série termina no número 3 e não continua, para no final da peça voltar começando com o número 3 da série. Ou ainda, os conjuntos que utilizam 3 notas da série, e alguns padrões apresentados 3 vezes. São coisas que eu percebo mas que podem ser mais instintivas para o compositor. Talvez o número 3 seja uma peça chave para a obra, daí a sugestão do título?
- 3) No prólogo da composição, você escreve que o *Tríptico* foi pensado como um todo, completo e indivisível, e que sua continuidade deve ser preservada. Gostaria de saber mais sobre isso. A obra é dividida em 3 movimentos ou um movimento só em 3 partes?
- 4) Em que medida essa continuidade afeta a interpretação? Por exemplo, não deve haver pausa entre os movimentos? (pensar no fim de cada parte como um *attaca*?)
- 5) Me fale mais a respeito dos títulos das partes (*Seriello*, *Serialo* e *Seriovo*).

APÊNDICE B - ROTEIRO DA 2ª ENTREVISTA ESTRUTURADA

Entrevista enviada por e-mail no dia 03/04/2020

- 1) Você iniciou seus estudos musicais com a professora Zuleika de Araújo Vianna. Ela lhe dava aulas de piano? Como se deu esse primeiro contato com a música?
- 2) Me fale um pouco sobre seus pais. Eles trabalhavam com quê? Eles incentivaram seus estudos musicais?
- 3) Mais adiante, você teve aulas com importantes nomes do cenário musical brasileiro, como Homero de Magalhães e Gilberto Tinetti (piano), Roberto Schnorrenberg e Willy Corrêa de Oliveira (composição), Armando Albuquerque (contraponto e composição) e Esther Scliar (análise e harmonia). O que você citaria como principal legado para você destes mestres?
- 4) Você compõe para o teatro desde 1964, acumulando várias premiações nacionais. O que levou você a compor para o teatro? A influência do teatro se estende de alguma maneira para suas obras não cênicas?
- 5) De 1964-1972, e de 1984-2003 você atuou como programador da Rádio da Universidade da UFRGS, produzindo e apresentando programas didáticos sobre música contemporânea. Como eram produzidos esses programas e quais eram seus objetivos?
- 6) Afinal, o que seria música contemporânea para você?
- 7) Em 1974 você participou de um seminário de composição com o compositor e regente Maurice Le Roux, aluno de Olivier Messiaen no Conservatório de Paris, ocasião em que você executou e estreou a sua própria obra “Jogo”, para piano, escrita em 1972. O que você recorda desta experiência e de que maneira ela lhe afetou enquanto pianista e compositor?
- 8) Foi durante essa época que você compôs o Tríptico para piano, em 1973, quando você tinha 29 anos. Quais eram suas obras para piano solo nesta época? Existe alguma “estética” ou linguagem que sejam comuns nas suas obras durante esse período?
- 9) Na primeira página do Tríptico consta que a obra foi revisada muito posteriormente, em 2017. Qual foi o motivo da revisão e o que foi modificado?

ANEXOS

ANEXO A - PARTITURAS

Tríptico para piano - Manuscrito original

SERIELO

PARA PIANO

FLAVIO OLIVEIRA
P. ALEGRE, 1973

MM. = 72-76

PIANO

p

pp

mf

f

The final section of the score is written on a grand staff. It begins with a piano clef on the left and a bass clef on the right. The music features a series of chords and melodic lines. A prominent feature is a large, multi-measure chordal structure in the right hand, consisting of a series of stacked notes that form a dense harmonic block. The piece concludes with a few final notes in both hands.

This page contains a handwritten musical score for piano, organized into six systems. Each system consists of two staves (treble and bass clef) with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Treble clef staff with a melodic line featuring many accidentals and slurs. Bass clef staff with a rhythmic accompaniment. Dynamic markings: *mf*, *p*, *mf*, *pp*. A small number '2' is written at the end of the system.
- System 2:** Treble clef staff with a melodic line. Bass clef staff with a rhythmic accompaniment. Dynamic markings: *f*, *pp*, *f*.
- System 3:** Treble clef staff with a melodic line. Bass clef staff with a rhythmic accompaniment. Dynamic markings: *f*, *ff*, *mf*, *ff*.
- System 4:** Treble clef staff with a melodic line. Bass clef staff with a rhythmic accompaniment. Dynamic markings: *(ff)*, *f*, *(f)*, *(mf)*, *(p)*.
- System 5:** Treble clef staff with a melodic line. Bass clef staff with a rhythmic accompaniment. Dynamic markings: *mf*, *pp*.

EXPLICACÕES

EXPLANATIONS

 uma oitava mais alta que o normal

one octave higher

 uma oitava mais baixa que o normal

one octave lower

 pausa breve

brief pause

 pausa brevíssima

very brief pause

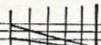
 som ou pausa prolongado brevemente

sustain briefly the sound

 executar o mais rápido possível

play it as soon as possible

 accelerando

 ritardando

DURAÇÃO Aproximada: 2'10"

Duration approx.: 2'10"

m.m. $\text{♩} = 72-76$
Larghetto moderato
P.D

Handwritten musical score for the first system, measures 27-39. It features two staves with complex notation, including slurs, accents, and dynamic markings such as *f*, *mf*, and *pp*. Pedal markings include *pedale*, *pedale a piacere*, and *ped*. Performance instructions like *a tempo giusto marcato* and *ad lib* are present. Measure numbers 27, 37, and 39 are circled.

Handwritten musical score for the second system, measures 41-51. It continues with two staves, featuring dynamic markings like *mf*, *pp*, *f*, and *ff*. Pedal markings include *ped* and *pedale a piacere*. Performance instructions include *pedace: lascia suonare*, *ritard*, and *accel*. Measure numbers 41, 47, and 51 are circled.

Handwritten musical score for the third system, measures 53-63. It features two staves with dynamic markings such as *pp* *ma audibile*, *mf*, and *f*. Pedal markings include *ped*. Performance instructions include *attaca meno mosso* and *a.t. giusto*. Measure numbers 53, 59, and 63 are circled.

Handwritten musical score for the fourth system, measures 65-75. It features two staves with dynamic markings like *mf* and *f*. Pedal markings include *ped*. Performance instructions include *meno mosso a. br. giusto* and *m.m. $\text{♩} = 82-88$ [ant. $\text{♩} = 164$]*. Measure numbers 65, 71, and 75 are circled.

(1) para "pedale" use ambas indicações encunhações: [ped] e [ped. *]

-3-

attaca subito mosso e
allegro m. H. = 138

92) *f* *ff* *f*

96) *ten* *ped*

98) *ten* *ped*

100) *ten* *ped*

104) *ten* *ped* *tempo I* *rit* *dim* *46-50* *languidamente* *(riccia suonare)*

113) *ped*

123

ped

134

ped

rall

m.m. d=138 deciso ed ostinato

ff sciolto senza pedale al 155

Ba basso

144

2a alta

poco rit

attaca art.

Ba basso

152

3a alta

mf

p

fp

Rall molto poco a poco

160

m.H. d=4650 tempo primo

sub. f

dim.

al.

rall molto

Finis Brucholo

allegriate lentamente

3ª de Triptico para piano
13. Scriabin
2ª Scriabin

"Seriôvo" para piano

Cláudio Celivira
1973

Mosso
m. M. J = 106-112 ca

poco ritardando

Handwritten musical score for the first system, measures 1-8. The treble clef staff contains a melodic line with notes, rests, and accents. The bass clef staff contains a harmonic accompaniment. Dynamic markings include *pian*, *mf*, *f*, and *f*. There are also accents and slurs throughout the passage.

Handwritten musical score for the second system, measures 9-13. It begins with a circled measure number '9' and a 'rit.' marking. The treble clef staff has a melodic line with slurs and accents. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *mf*, *f*, *sub*, and *f*.

Handwritten musical score for the third system, measures 14-18. It starts with a circled measure number '14'. The treble clef staff features a melodic line with slurs and accents. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment. Dynamic markings include *p*, *mf*, and *f*.

Handwritten musical score for the fourth system, measures 19-23. It begins with a circled measure number '19' and a 'poco rit' marking. The treble clef staff has a melodic line with slurs and accents. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *p*, *mf*, and *f*.

Handwritten musical score for the fifth system, measures 24-27. It starts with a circled measure number '24'. The treble clef staff has a melodic line with slurs and accents. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *sub*, *mf*, and *pp*.

Handwritten musical score for the sixth system, measures 28-31. It begins with a circled measure number '28'. The treble clef staff has a melodic line with slurs and accents. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *pp* and *pp*. The word 'murmurando' is written above the staff.

-2-
se

34

f *f sub.*

38

molto rall.

mf *f*

44

mf *f*

49

ff *mf*

da bassa

53

Valseando m. m. d. = 50-52 ca.
(alla breve)

mf *f* *mf* *f*

da bassa

60

pesante *levissimo*

mf *f* *p sub.*

-3-

amorosamente
(pedale ad libitum)

66

(p) mp/mf

72 poco ritard. a.t.

poco più f

79 a.t. mp/mf dolce

85 molto rall. f ff

a.t. Valerandini
mm = 96-102ca

91 p sub.

92 f ff (dim)

*molto meno mosso
e dolcissimo
m.M. d = 72-76 ca*

113

(ac) *mf* *p*

116

pedale ad libitum *p*

117

poco *p*

124

molto rall *passionato* *mf* *f*

130

pedale ad libitum *molto rall* *p*

136

molto più lento e cantato *murmurando sotto la voce* *pedale* *ritardando* *Fines Triptico* *sopra manusc. autografo*

Tríptico para piano - Primeira versão editada

Tríptico

Composta em Porto Alegre (RS), em novembro de 1973.

Revisada em novembro de 2017, em Estância Velha (RS).

PARA PIANO

Flávio Oliveira

Sobre a composição

Este TRÍPTICO, para piano, foi pensado como um todo, completo e indivisível e sua continuidade deve ser preservada:

1. SERIELO
2. SERIEALO
3. SERIEOVO

Agradecimento

Agradeço a Thiago Rocha pelo trabalho editorial de rara excelência e pela inestimável colaboração musical crítica no processo de edição desta obra. Este raro editor cria uma partitura cuja clareza vem a ser o testemunho de que a “visualidade” não é só uma questão estética, mas também funcional.

...

FLÁVIO OLIVEIRA
Estância Velha, Rio Grande do Sul; março de 2018

Serielo

primeiro do "Triptico" para piano

Flávio Oliveira

1973; revisada em 2017

Tempo non giusto, souple et expressif M.M. ♩ = 72-76

8^{va}

p

4

pp

8

mf *f*

11

f

10:8

8^{va}

8^{va}

12

mf *p* *mf* *pp*

(8^{va})

14

f *pp*

8^{vb}

8^{va}

16

12:8

f *f*

18

ff *mf*

6 6

8^{va}

20

ff f

8vb

Detailed description: This system contains measures 20 and 21. Measure 20 features a piano introduction with a forte fortissimo (ff) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays chords. Measure 21 continues with a forte (f) dynamic. A dashed line labeled '8vb' is positioned below the bass staff.

22

f p mf p

8vb

(8vb)

Detailed description: This system contains measures 22 and 23. Measure 22 starts with a forte (f) dynamic in the bass staff, followed by a piano (p) dynamic. Measure 23 features a mezzo-forte (mf) dynamic that gradually decreases to piano (p). A dashed line labeled '8vb' is positioned below the bass staff, and another labeled '(8vb)' is below the treble staff.

23

L.V. pp pp

8va

mf

Detailed description: This system contains measures 23 and 24. Measure 23 includes a first ending (L.V.) marked with piano (pp). Measure 24 continues with piano (pp) dynamics. A dashed line labeled '8va' is positioned above the treble staff. A dynamic marking of mezzo-forte (mf) is shown with a hairpin below the bass staff.

26

f sfz

6:4

8va

Detailed description: This system contains measures 26 and 27. Measure 26 features a forte (f) dynamic. Measure 27 includes a sforzando (sfz) dynamic. A 6:4 time signature is present in measure 27. A dashed line labeled '8va' is positioned above the treble staff.

Serialo

segundo do "Triptico" para piano

Flávio Oliveira

1973; revisada em 2017

Largo, tempo non giusto (souple) M.M. ♩ = 45 - 56 ca.

Piano

13

allargando
8^{va}

f *mf* *p* *pp*

f *mf*

p

*

a tempo

18

8vb

f

stringendo

23

sub. p

f

$\text{♩} = \text{♩}$ — Languidamente moderado M.M. $\text{♩} = 72 - 76$

27

f

Ped.

31 *a tempo giusto, marcato*

mf

* Ped. * Ped. *

37 *p e dolce*

p e dolce

* Ped. *

41 *a tempo giusto*

lunga, al niente

p *mf* *pp*

* Ped. * Ped. *

49 *rall.* *a t. accel.*

M.M. ♩ = 72 - 76

f *ff* *f* *f* *mf* *mp* *p*

* Ped. *

il pedale a piacere

♩ = ♩ — A tempo giusto e delicato M.M. ♩ = 106 ca.

55

pp ma audible *p* *mf*

Reo * Reo * Reo * Reo *

♩ = ♩ — Meno mosso, tempo giusto M.M. ♩ = 164 - 176

63

mf *meno* *mf*

Reo * Reo * Reo * Reo

71

f *ff* *attaca*

* Reo * Reo *

Allegremente M.M. ♩ = 138.
subito mosso

78 *f* 8va

86 8va

94 8va

102 8va

Tempo primo M.M. ♩ = 46- 56 ca.

110 *p*

Rec. * Rec. *

120

Rec. * Rec. *

130 *rall.*

Rec. * Rec. *

Deciso ed ostinato M.M. ♩ = 138

poco rit.

attaca

141 *8^{va}*

sub. *ff* sciolto
senza ped.

a tempo

149 *8^{va}*

f *mf* *mp* *p* *pp*

Tempo primo M.M. ♩ = 46- 56 ca.

160

sub. f

rall. molto

168

p audible

arp. lentamente

Seriovo

terceiro do "Triptico" para piano

Flávio Oliveira

1973; revisada em 2017

Mosso (M.M. ♩ = 106 - 112) rit.

Piano

8 *a tempo*

14

18 *poco rit.*

a tempo

21 *p* *mf* *f*

25 *mf* *p* *pp* *pp* *murmurando*

29 *p*

33 *f* *p* *f sub.* *8^{va}*

37 *(8^{va})* *molto rall. (fino alla doppia barra)* *mf*

41 *a tempo*

45 *f*

49 *ff*

53 *Valseando (alla breve) (M.M. ♩. = 50 - 52 ca.)*

53 *mf*

54 *p*

55 *mf*

56 *f*

59 *ff pesante*

60 *sub. p levíssimo*

66 *p* *amorosamente* *mp* *mf* 8^{va}

il pedale a piacere

72 *poco più f* *poco rit.* *A*

a tempo

79 *dolce* *mp* *mf*

85 *molto rall. (fino alla doppia barra)* *f* *ff*

Valseando (M.M. ♩ = 96 – 102 ca.)

91

sub. p

97

f

ff

102

mf

106

p

p

Molto meno mosso e dolcissimo (M.M. ♩ = 72 - 76 ca.)

110

il pedale a piacere

7

valsa lenta, meditando

a tempo appassionato

118

molto rall.

mf

poco più f

126

il pedale a piacere

132

molto rall.

molto lento e più lontano

deciso

138

murmurando, sotto voce

al niente...

Red.

Presto
WWW.PRESTO.MUS.BR

Tríptico para piano - Segunda versão editada

Tríptico

Composta em Porto Alegre (RS), em novembro de 1973.

Revisada em novembro de 2017, em Estância Velha (RS).

PARA PIANO

Flávio Oliveira

A composição

TRÍPTICO, para piano – composto por **SERIELO**, **SERIALO** e **SERIOVO** – foi pensado como um todo, completo e indivisível, e sua continuidade deve ser preservada (também evitando interrupções, como por exemplo, aplausos ao final de cada uma das partes).

A edição

A revisão final e o estabelecimento do texto musical do **TRÍPTICO**, para piano, foram feitos durante a pesquisa de mestrado do pianista Lucas Fontbonne Brayner (PPGMUS/UFRGS), num trabalho de colaboração entre compositor e intérprete, visando uma proposta de performance.

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Luiz Guilherme Duro Goldberg que estimulou insistentemente a publicação integral deste **TRÍPTICO** e também pelas apresentações públicas que fez de **SERIELO** cujo manuscrito autógrafo foi publicado em COMPOSITORES DO INSTITUTO DE ARTES DA UFRGS.

A Thiago Rocha pelo trabalho editorial de rara excelência e pela inestimável colaboração musical crítica no processo de edição desta obra. Este raro editor cria uma partitura cuja clareza vem a ser o testemunho de que a “visualidade” não é só uma questão estética, mas também funcional.

Serielo

primeiro do "Tríptico" para piano

Flávio Oliveira

1973; revisada em 2017

Tempo non giusto, souple et expressif M.M. ♩ = 72-76

8^{va}

p

4

pp

8

mf *f*

11

8^{va}

8^{va}

f

8^{va}

8^{va}

12

mf *p* *mf* *pp*

8^{va}

14

f *pp*

8^{vb}

8^{va}

16

f

8^{va}

18

ff *mf*

20

ff f 8vb-

This system contains measures 20 and 21. Measure 20 features a fortissimo (*ff*) piano accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. Measure 21 continues with a forte (*f*) piano accompaniment and a melodic line. An 8vb- dynamic marking is present at the bottom of the system.

22

f p 8vb- mf p (8vb)-

This system contains measures 22 and 23. Measure 22 has a forte (*f*) piano accompaniment and a melodic line. Measure 23 has a piano (*p*) piano accompaniment and a melodic line. Dynamic markings include *f*, *p*, *8vb-*, *mf*, and *p*. An 8vb- dynamic marking is also present at the bottom of the system.

23

mf pp 8va- pp

This system contains measures 23, 24, and 25. Measure 23 has a mezzo-forte (*mf*) piano accompaniment and a melodic line. Measure 24 has a pianissimo (*pp*) piano accompaniment and a melodic line. Measure 25 has a pianissimo (*pp*) piano accompaniment and a melodic line. Dynamic markings include *mf*, *pp*, and *8va-*.

26

f sfz 8va- sfz

This system contains measures 26, 27, and 28. Measure 26 has a forte (*f*) piano accompaniment and a melodic line. Measure 27 has a sforzando (*sfz*) piano accompaniment and a melodic line. Measure 28 has a sforzando (*sfz*) piano accompaniment and a melodic line. Dynamic markings include *f*, *sfz*, and *8va-*.

Serialo

segundo do "Triptico" para piano

Flávio Oliveira

1973; revisada em 2017

Largo, tempo non giusto (souple) M.M. ♩ = 45 – 56 ca.

Piano

f *mf* *p* *pp*

Leo. * Leo. *

mf *f* *mf*

Leo.

allargando
8^{va}

p

13

*

31 *a tempo giusto, marcato*

mf

il pedale a piacere

37 *p e dolce*

p

il pedale a piacere

41 *a tempo giusto, marcato*

lunga, al niente

p *mf* *pp* *mf* *pp*

il pedale a piacere

49 *rall.* *M.M. ♩ = 72 - 76 ca.* *a t. accel.*

f *ff* *f* *f* *mf* *mp* *p*

il pedale a piacere

♩ = ♩ — A tempo giusto e delicato M.M. ♩ = 106 ca. *poco rall.*

55 *pp ma audible* *p* *mf*

Rea. * Rea. * Rea. * Rea. *

♩ = ♩ — Meno mosso, tempo giusto M.M. ♩ = 164 - 176 ca.

63 *mf* *meno* *mf*

Rea. * Rea. * Rea. * Rea.

71 *f* *ff*

* Rea. * Rea. *

Tempo primo M.M. ♩ = 46- 56 ca.

106 *p* *languidamente*

Rec. * Rec. *

116

Rec. * Rec. *

126 *rall.*

Rec. * Rec. *

Deciso ed ostinato M.M. ♩ = 138 ca.

poco rit.

137 *8va*

sub. ff *sciolto*
senza ped.

a tempo

145 *8va*

f *mf* *mp* *p* *pp*

Tempo primo M.M. ♩ = 46- 56 ca.

156

sub. f

rall. molto

164

p audible

arp. lentamente

Serivo

terceiro do "Triptico" para piano

Flávio Oliveira

1973; revisada em 2017

Mosso (M.M. ♩ = 120 - 126 ca.), *poco rit.*

Piano

8 *a tempo*

14

18 *poco rit.*

a tempo

21 *p* *mf* *f*

25 *mf* *p* *pp* *pp* *murmurando*

29 *p*

33 *f* *p* *f sub.* *8^{va}*

37 *(8^{va})* *molto rall. (fino alla doppia barra)* *mf*

41 *a tempo*

45 *f*

49 *ff*

53 *Valseando (alla breve) (M.M. ♩. = 50 - 52 ca.)*

60 *ff pesante*

61 *sub. p levissimo*

66 *p* *amorosamente* *mf* 8^{va}

il pedale a piacere

72 *poco più f* *poco rit.* *A*

a tempo

79 *mf*

M. S. dolce

molto rall. (fino alla doppia barra)

85 *f* *ff*

Valseando (M.M. ♩ = 96 – 102 ca.)

91

sub. p

97

f

ff

102

mf

106

p

p

Molto meno mosso e dolcissimo (M.M. ♩ = 72 - 76 ca.)

110 *valsa lenta, meditando*

il pedale a piacere

a tempo appassionato

118 *molto rall.*

mf *poco più f*

126 *il pedale a piacere*

132 *molto rall.* *molto lento e più lontano*

p *deciso*

138 *murmurando, sotto voce* *al niente...*

Red.

Presto
WWW.PRESTO.MUS.BR

ANEXO B - ANEXO DIGITAL

O vídeo da primeira colaboração, o áudio da segunda colaboração, as transcrições integrais dos encontros, as respostas das entrevistas estruturadas e os textos enviados por Flávio Oliveira podem ser acessados através do link:

https://drive.google.com/drive/folders/1soeBqDTP622qXz_bkubMwoVUbYZVtAjy?usp=sharing

ANEXO C - GRAVAÇÃO

A gravação do *Tríptico* para piano de Flávio Oliveira pode ser acessado através do link:

https://youtu.be/7j5K78_d9Wo