

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
MESTRADO EM ARTES - MÚSICA

Santoro:

Uma História Em

Miniaturas

Estudo analítico-interpretativo dos
Prelúdios para Piano de Cláudio Santoro

I

IRACELE A. VERA LÍVERO DE SOUZA

CAMPINAS - 2003

Cláudio Santoro

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS – UNICAMP
INSTITUTO DE ARTES
MESTRADO EM ARTES – MÚSICA**

**Santoro:
Uma História Em
Miniaturas**

**Estudo Analítico-Interpretativo dos Prelúdios para
Piano de Cláudio Santoro**

I

IRACELE A. VERA LÍVERO DE SOUZA

Este exemplar é a redação final da dissertação
defendida pelo Sra. Iracele Aparecida Vera
Lívoro de Souza e aprovada pela Comissão
Julgadora em 06/08/2003

Prof. Dr. Mauricy Matos Martin

Dissertação apresentada no Curso de Mestrado em
Artes-Música do Instituto de Artes da UNICAMP
como requisito parcial para obtenção de grau de
Mestre em Artes-Música sob a orientação e co-
orientação do Prof. Dr. MAURICY MATOS
MARTIN e Profa. Dra. MARIA LÚCIA SENNA
MACHADO PASCOAL.

CAMPINAS - 2003

2.00400782

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IA. - UNICAMP

L75s	<p>Lívoro, Iracele Vera</p> <p>Santoro: uma história em miniaturas: estudo analítico interpretativo dos prelúdios para piano de Claudio Santoro / Iracele A.Vera Lívoro de Souza . – Campinas, SP: [s.n.], 2003.</p> <p>Orientador: Mauricy Matos Martin. Co-orientador: Maria Lúcia Senna Machado Pascoal. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.</p> <p>1.Santoro, Claudio, 1919- 1989. 2. Música para piano – História – Sec. XX 3. Música para piano – Análise e apreciação – Sec. XX. 4. Música para piano – Interpretação (fraseado, dinâmica, etc..) I. Martin, Mauricy Matos. II. Pascoal, Maria Lúcia Senna Machado III. Universidade Estadual de Campinas Instituto de Artes. IV. Título.</p>
------	--

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	7/UNICAMP
	1552
V	1
EX	
TOMBO BC	56884
PROC.	16/11/2004
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	11,00
DATA	20/01/2004
Nº CPD	

CM00198909-0

bib id 308420

Ao Carlos Ivanhoé de Souza,
com amor, dedico este trabalho.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

AGRADECIMENTOS

Expresso minha gratidão aos que direta ou indiretamente ajudaram a desenvolver o presente trabalho:

À **CAPES**, pela bolsa de estudos concedida durante o ano de março/2002 à março/2003, que muito contribuiu para o desenvolvimento desta pesquisa.

À **FAEP** (Fundo de Apoio ao Ensino e à Pesquisa), pelo Auxílio-Ponte concedido, cooperando com as despesas finais deste trabalho.

Ao **Orientador Prof. Dr. Mauricy Matos Martin**, pelos seus ensinamentos com relação ao aperfeiçoamento da técnica e da interpretação pianística. Seu acompanhamento durante o estudo teórico e prático dos *Prelúdios*, bem como de outras obras, contribuiu imensamente para a melhor execução e o melhor entendimento dos mesmos, enriquecendo e incitando-me a paixão pelo piano. A solidez de seus conhecimentos, transmitidos com generosidade, dedicação e carinho, possibilitaram-me um enorme aprendizado e a conquista deste trabalho. Minha sincera gratidão.

À **Co-orientadora Profa. Dra. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal**, pelos seus ensinamentos e excelente orientação, desde a estruturação das primeiras idéias para a pesquisa, até o término de sua elaboração. A profundidade de seus conhecimentos aliados à sua generosidade, dedicação e carinho, possibilitaram-me juntamente ao desenvolvimento desta pesquisa, a aquisição de um enorme aprendizado. Minha sincera admiração.

À **minha família**, pelo carinho, apoio e compreensão quanto a minha ausência durante este trabalho.

À **Sonia Santoro**, filha do compositor Cláudio Santoro e exímia artista, pela sua capacidade, apoio e generosidade, e pela elaboração da belíssima capa do CD que acompanha este trabalho.

À **Maria Carlota Braga Santoro**, pelas suas “*memórias*”, fonte de minha inspiração, pelo seu amor e dignidade, pela recepção calorosa na entrevista, incitando-me ainda mais na performance deste trabalho.

À **Jeannette Herzog Alimonda**, sempre pronta à colaborar com os estudiosos sobre Claudio Santoro, pela sua receptividade, apoio e generosidade, fornecendo-me material de suma importância para a realização deste trabalho.

À minha amiga pianista **Rosa Tollon**, pela sua amizade e capacidade, pelo incentivo e reconhecimento deste trabalho.

Ao Professor e Compositor **Raul do Valle**, pelo valoroso auxílio prestado a este trabalho, cedendo-me entrevista gravada em fita K7 com Santoro em Heidelberg, Alemanha em 1976.

À **Salomea Gandelman**, que gentilmente me enviou partitura de um Prelúdio o qual precisava.

À **Simone de Souza Gonçalves**, minha ex-aluna e hoje uma querida amiga, pelo seu carinho e índole prestativa.

As minhas alunas: **Susan Portari**, **Carolina Ramos**, **Thaís Tamaoki**, **Izabella Feracini** e **Karen Yoshimura**, pela compreensão das minhas ausências, pelo carinho e curiosidade com que acompanharam este trabalho.

As minhas amigas, em especial **Adriana Lopes** e **Josely Bark**, companheiras de classe, pela generosidade, companheirismo e solidariedade.

Ao **Valério Fiel da Costa**, sempre prestativo quando solicitado, pela ajuda com o programa *Finale*.

Ao **Alberto Pacheco**, que com sua belíssima voz interpreta os Prelúdios com poema de Vinícius de Moraes “*Em algum lugar*” e “*Ouve o Silêncio*”, abrilhantando o dia da defesa.

Ao **Eduardo Avellar**, técnico de estúdio, pelo excelente trabalho, pela sinceridade e incentivo durante a realização do *compact disc*.

À **Lais Nogueira Fernandez**, pelas idéias e ajuda prestada quanto a arte gráfica deste trabalho.

Ao amigo e compositor **Achille Picchi** pelas suas valorosas informações, pelas sábias palavras e depoimento concedido especialmente para este trabalho.

Ao Compositor **Edino Krieger** pelo depoimento concedido especialmente para este trabalho.

Uma maravilhosa

harmonia de sons é produzida

eternamente nas esferas e,

a partir dessa Fonte todas

as coisas foram criadas.

Florence Crane

RESUMO

Este trabalho tem como principal objetivo realizar uma análise-interpretativa dos *Prelúdios para Piano de Cláudio Santoro*- peças compostas no período de 1946 a 1989. Visa o estudo, a análise e a divulgação da música contemporânea brasileira, colaborando para a bibliografia sobre o assunto. Com o estudo analítico, procura-se investigar as técnicas de composição e os procedimentos composicionais adotados, quais os elementos utilizados pelo compositor e como ele os manipula. De acordo com esse estudo analítico, estão indicadas sugestões sobre a interpretação destas obras, apontando aspectos relevantes da interpretação pianística. Para introduzir e contextualizar essa análise, realizou-se um levantamento biográfico e histórico da vida do compositor amparado por cartas, depoimentos e entrevistas. A Conclusão da dissertação reúne as informações obtidas por meio da análise, identificando o material empregado em suas respectivas fases de composição e a linguagem musical nos Prelúdios para piano. O trabalho tem como complementação, a edição dos 34 Prelúdios, realizadas em *software* de editoração de partituras musicais, cartas do compositor dirigidas a Curt Lange, obtidas no Acervo *Curt Lange* em Belo Horizonte, e a gravação em *compact disc*, executada pela autora desta pesquisa.

ABSTRACT

The principle objective of this research was an interpretive analysis of the *Preludes for Piano* of *Claudio Santoro* composed between 1946-1989. Concurrently, the analysis and dissemination of the work will contribute to the bibliography of Brazilian contemporary music. The analytical study focuses on the compositional techniques employed, as well as elements utilized by the composer and how they were manipulated. Included also are suggestions and, what the author believes, relevant aspects to interpretation. To introduce and put into perspective the analyses, the author provided a biographical and historical analysis based on letters by the composer and interviews with people associated with him. The information obtained by the analysis afforded a conclusion in respect to the musical language of the *Piano Preludes*. Included in the dissertation is an edition of the 34 Preludes and letters from Claudio Santoro addressed to Curt Lange in Belo Horizonte, as well as compact disc recording of a performance of the works by the author.

SUMÁRIO

Volume I

LISTA DE FIGURAS

ABREVIATURAS

INTRODUÇÃO

CAPÍTULO 1 – UMA HISTÓRIA EM MINIATURAS	21
1- ENSAIO BIOGRÁFICO	23
1.1. MEMÓRIAS DA INFÂNCIA.....	23
1.2. A COMPOSIÇÃO: UMA OPÇÃO.....	24
1.3. A FAMÍLIA	25
1.4. KOELLREUTTER: O MENTOR DO GRUPO MÚSICA VIVA.....	28
1.5. CURT LANGE: UM GRANDE INCENTIVADOR.....	30
1.6. PARIS: ESTUDOS E PRÊMIOS.....	32
1.6.1. ESTUDOS COM NADIA BOULANGER	32
1.6.2. PRÊMIO LILI BOULANGER	35
1.6.3. A POLÍTICA: NOVOS RUMOS.....	36
1.6.4. O RETORNO AO BRASIL:PROJETOS	37
1.7. NOVAS EXPERIÊNCIAS NO TRABALHO	38

1.9. I TOURNÉE PELA EUROPA	39
1.10. O RETORNO À UNIÃO SOVIÉTICA.....	40
1.11. ATO FINAL.....	41
1.12. LEMBRANÇAS	43
1.13. ÁLBUM DE FAMÍLIA.....	49
CAPITULO II – O COMPOSITOR E SUA OBRA.....	59
1. O COMPOSITOR E SUA OBRA	61
2. FASES DE COMPOSIÇÃO.....	62
2.1. PERÍODO DODECAFÔNICO(1939-1947).....	62
2.2. PERÍODO DE TRANSIÇÃO(1947-1950).....	64
2.3. PERÍODO NACIONALISTA (1951-1960).....	67
2.4. PERÍODO DO RETORNO AO SERIALISMO(1960-1989).....	68
3. OS PRELÚDIOS PARA PIANO DE CLAUDIO SANTORO.....	68
3.1. CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES SOBRE PRELÚDIO.....	68
3.2. PRIMEIRA E SEGUNDA SÉRIE CONFORME MANUSCRITOS.....	69
3.3. SUBDIVISÃO DOS PRELÚDIOS A PARTIR DE UMA NOVA NUMERAÇÃO	70
3.4. ALGUNS RELATOS SOBRE OS PRELÚDIOS	73
4- REFLEXÕES DO COMPOSITOR.....	74

CAPÍTULO III- ANÁLISE DA ESTRUTURA E SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO	99
1. CONSIDERAÇÕES SOBRE A ANÁLISE	101
2. PRELÚDIOS DA PRIMEIRA SÉRIE	113
2.1.PERÍODO DODECAFÔNICO – (1939-1947)	115
2.1.1. Prelúdio n.1	117
2.1.1.1. Análise da Estrutura.....	117
2.1.1.2. Sugestões para Interpretação.....	123
2.1.2. Prelúdio n.2	125
2.1.2.1. Análise da Estrutura.....	125
2.1.2.2. Sugestões para Interpretação.....	134
2.1.3. Síntese.....	136
2.2.PERÍODO DE TRANSIÇÃO – (1947-1950)	137
2.2.1. Prelúdio n.3	139
2.2.1.1. Análise da Estrutura.....	139
2.2.1.2. Sugestões para Interpretação.....	146
2.2.2. Prelúdio n.4	147
2.2.2.1. Análise da Estrutura.....	147

2.2.2.2. Sugestões para Interpretação.....	154
2.2.3. Prelúdio n.5.....	156
2.2.3.1. Análise da Estrutura.....	156
2.2.3.2. Sugestões para Interpretação.....	160
2.2.4. Síntese.....	161
3. PRELÚDIOS DA SEGUNDA SÉRIE.....	163
3.1. PERÍODO NACIONALISTA – (1951-1960).....	165
3.1.1. Prelúdios “ <i>Tes Yeux</i> ” (1957-1959).....	167
3.1.1.1. Prelúdio n.1.....	169
3.1.1.1.1. Análise da Estrutura.....	169
3.1.1.2. Prelúdio n.2.....	180
3.1.1.2.1. Análise da Estrutura.....	180
3.1.1.3. Prelúdio n.3.....	189
3.1.1.3.1. Análise da Estrutura.....	189
3.1.1.4. Prelúdio n.4.....	197
3.1.1.4.1. Análise da Estrutura.....	197
3.1.1.5. Prelúdio n.5.....	207
3.1.1.5.1. Análise da Estrutura.....	207
3.1.1.5.2. Sugestões para Interpretação.....	214

3.1.1.6. Síntese.....	216
3.1.2. Prelúdio n.6	219
3.1.2.1. Análise da Estrutura.....	219
3.1.2.2. Sugestões para Interpretação.....	229
3.1.3. Prelúdio n.7	230
3.1.3.1. Análise da Estrutura.....	230
3.1.3.2. Sugestões para Interpretação.....	236
3.1.4. Prelúdio n.8	237
3.1.4.1. Análise da Estrutura.....	237
3.1.4.2. Sugestões para Interpretação.....	244
3.1.5. Prelúdio n.9	246
3.1.5.1. Análise da Estrutura.....	246
3.1.5.2. Sugestões para Interpretação.....	252
3.1.6. Prelúdio n.10.....	254
3.1.6.1. Análise da Estrutura.....	254
3.1.6.2. Sugestões para Interpretação.....	263
3.1.7. Prelúdio n.13.....	264
3.1.7.1. Análise da Estrutura.....	264
3.1.7.2. Sugestões para Interpretação.....	273
3.1.8. Prelúdio n.14.....	274

3.1.8.1. Análise da Estrutura.....	274
3.1.8.2. Sugestões para Interpretação.....	282
3.1.9. Prelúdio n.20.....	284
3.1.9.1. Análise da Estrutura.....	284
3.1.9.2. Sugestões para Interpretação.....	293
3.1.10. Prelúdio n.25.....	294
3.1.10.1. Análise da Estrutura.....	294
3.1.10.2. Sugestões para Interpretação.....	306
3.1.11. Síntese.....	308
3.2. PRELÚDIOS DO RETORNO AO SERIALISMO (1960- 1989).....	313
3.2.1. Prelúdio n.11.....	315
3.2.1.1. Análise da Estrutura.....	315
3.2.1.2. Sugestões para Interpretação.....	323
3.2.2. Prelúdio n.12.....	324
3.2.2.1. Análise da Estrutura.....	324
3.2.2.2. Sugestões para Interpretação.....	333
3.2.3. Prelúdio n.15.....	334
3.2.3.1. Análise da Estrutura.....	334
3.2.3.2. Sugestões para Interpretação.....	343

3.2.4. Prelúdio n.16	344
3.2.4.1. Análise da Estrutura	344
3.2.4.2. Sugestões para Interpretação	352
3.2.5. Prelúdio n.17	353
3.2.5.1. Análise da Estrutura	353
3.2.5.2. Sugestões para Interpretação	361
3.2.6. Prelúdio n.18	363
3.2.6.1. Análise da Estrutura	363
3.2.6.2. Sugestões para Interpretação	370
3.2.7. Prelúdio n.19	371
3.2.7.1. Análise da Estrutura	371
3.2.7.2. Sugestões para Interpretação	383
3.2.8. Prelúdio n.21	385
3.2.8.1. Análise da Estrutura	385
3.2.8.2. Sugestões para Interpretação	396
3.2.9. Prelúdio n.22	397
3.2.9.1. Análise da Estrutura	397
3.2.9.2. Sugestões para Interpretação	402
3.2.10. Prelúdio n.23	404

3.2.10.1.	Análise da Estrutura.....	404
3.2.10.2.	Sugestões para Interpretação.....	410
3.2.11.	Prelúdio n.24.....	412
3.2.11.1.	Análise da Estrutura.....	412
3.2.11.2.	Sugestões para Interpretação.....	416
3.2.12.	Prelúdio n.26.....	418
3.2.12.1.	Análise da Estrutura.....	418
3.2.12.2.	Sugestões para Interpretação.....	432
3.2.13.	Prelúdio n.27.....	434
3.2.13.1.	Análise da Estrutura.....	434
3.2.13.2.	Sugestões para Interpretação.....	444
3.2.14.	Prelúdio n.28.....	447
3.2.14.1.	Análise da Estrutura.....	447
3.2.14.2.	Sugestões para Interpretação.....	456
3.2.15.	Prelúdio n.29.....	458
3.2.15.1.	Análise da Estrutura.....	458
3.2.15.2.	Sugestões para Interpretação.....	465
3.2.16.	Síntese.....	467

CONCLUSÃO	469
BIBLIOGRAFIA	477
ANEXOS	483
1. CARTAS DE CLAUDIO SANTORO A CURT LANGE	485
2. PARTITURA MANUSCRITA E POEMA DOS PRELÚDIOS “TES YEUX”	
N. 1 E N. 2	535

Volume II

GUIA TEMÁTICO DOS PRELÚDIOS	545
PARTITURAS DOS PRELÚDIOS EDITORADAS PELA AUTORA	549

Acompanha CD com a Gravação dos Prelúdios interpretadas pela autora.

LISTA DE FIGURAS

	P.
Figura A – Michelangelo Santoro, pai de Claudio Santoro	49
Figura B – Cecília Autran de Sá Santoro, mãe de Cláudio Santoro	49
Figura C – Segunda casa onde residiu Santoro. Manaus- AM.....	49
Figura D – Santoro e o pai, no navio em viagem ao Rio de Janeiro	51
Figura E – Claudio Santoro. Manaus, 1934.	51
Figura F- Casal Santoro e Carlota	53
Figura G – Santoro e os filhos Carlos Arlindo e Sonia	53
Figura H – Santoro e a filha Sonia. Fazenda Rio do Braço. Cruzeiro, 1945.	53
Figura I – Carlos Arlindo e Sonia Santoro, 1948.	53
Figura J – Filhos de Santoro em São Paulo, 1954.	55
Figura K – Cláudio Santoro e Heitor Alimonda.....	55
Figura L- Santoro regendo a orquestra de Bratislava, Tchecoslováquia, 1955.....	57
Figura M - Cláudio Santoro regendo a Orquestra URSS, Moscou 1957.	57
Figura N- Distribuição dos 34 Prelúdios nas fases de composição.....	70
Figura N.1- Prelúdios do Período Dodecafônico.....	71
Figura N.2- Prelúdios do Período de Transição.....	71
Figura N.3- Prelúdios do Período Nacionalista.	72
Figura N.4- Prelúdios do Período do Retorno ao Serialismo.....	73
Figura O- Quadrado Mágico.....	102
Figura P - Exemplos de <i>classes de alturas</i>	106
Figura P.1- Classificação das <i>classes de intervalos</i>	107

Figura Q- Exemplo de conjunto e seu vetor intervalar.....	108
Figura R- Estrutura do Prelúdio N. 1 (1ª série).....	117
Figura R.1- Série Original utilizada no Prelúdio N.1.....	118
Figura R.2 – Distribuição da série no Prelúdio N.1.....	118
Figura R.3 – Nove sons da série.....	119
Figura R.4- Elementos da série permutados.....	120
Figura R. 5 – Séries transpostas utilizadas no Prelúdio N. 1.....	120
Figura S - Estrutura do Prelúdio N.2.....	125
Figura S.1 – Motivo na voz superior e imitação à 5ª na voz inferior.Prelúdio N. 2.....	126
Figura S.2- Episódio.Compassos 1 a 5. Prelúdio N.2.....	126
Figura S.3- <i>Coda</i> . Compassos 22 a 29. Prelúdio N. 2.....	127
Figura S.4 – Série Original utilizada no Prelúdio. Prelúdio N. 2.....	128
Figura S.5 – Série na forma O-0 na voz superior e O-5 na voz inferior.Prelúdio N.2.....	128
Figura S.6 – Séries utilizadas no Prelúdio N. 2.....	129
Figura S.7- Motivo. Prelúdio N.2.....	130
Figura S. 8- Variações do Motivo. Prelúdio N.2.....	131
Figura S.9- Células rítmicas e suas variações.....	132
Figura T- Síntese dos elementos estruturais dos Prelúdios do Período Dodecafônico.....	136
Figura U - Estrutura do Prelúdio N. 3.....	139
Figura U.1 – Elementos estruturais da linha melódica.Prelúdio N.3.....	142
Figura U.2 – Análise dos Acordes. Prelúdio N. 3.....	143
Figura U.3 – Síncopa. Prelúdio N. 3.....	144
Figura V - Estrutura do Prelúdio n. 4 – 1ª série.....	147
Figura V.1 – Motivo básico. Prelúdio n. 4 – 1ª série.....	148

Figura V.2 – Variações do motivo básico. Prelúdio n. 4 – 1ª série	149
Figura V.3- Células rítmicas empregadas na Coda. Compassos 73 a 76. Prelúdio n. 4 – 1ª série ..	150
Figura V.4 –Coda. Compassos 73 a 76. Prelúdio n. 4 – 1ª série	150
Figura V.5- Célula Rítmica. Prelúdio n. 4 – 1ª série	150
Figura V.6 - Células rítmicas e suas variações. Prelúdio n. 4 – 1ª série	151
Figura V.7 – Análise dos Acordes. Prelúdio n. 4 – 1ª série	153
Figura X - Estrutura do Prelúdio N.5-1ª série	156
Figura X.1 – Vozes condutoras harmônicas.Prelúdio n. 5- 1ª série	158
Figura Z –Síntese dos elementos estruturais dos Prelúdios do Período de Transição.....	161
Figura 1 – Estrutura do Prelúdio “ <i>Tes Yeux</i> ” N.1.....	169
Figura 1.1 –Motivo Básico. Compasso 1. Prelúdio “ <i>Tes Yeux</i> ” N.1.....	170
Figura 1.2 – Análise do motivo básico do Prelúdio “ <i>Tes Yeux</i> ” N. 1.....	172
Figura 1.3 – Análise do motivo da <i>Coda</i> . Prelúdio “ <i>Tes Yeux</i> ” N.1.....	173
Figura 1.4 -Outros elementos da linha melódica. Modos e cromatismo	174
Figura 1.5- Elementos estruturais da Harmonia. Prelúdio “ <i>Tes Yeux</i> ” N.1.	176
Figura 1.6- Elementos estruturais do ritmo. Prelúdio “ <i>Tes Yeux</i> ” N.1.	177
Figura 2 – Estrutura do Prelúdio “ <i>Tes Yeux</i> ” N. 2	180
Figura 2.1- Motivos básicos do Prelúdio “ <i>Tes Yeux</i> ”N. 2.	181
Figura 2.2 – Motivo 1 e suas variações. Prelúdio “ <i>Tes Yeux</i> ”N.2.....	183
Figura 2.3 –Motivo 2 e suas variações. Prelúdio “ <i>Tes Yeux</i> ”N.2.....	183
Figura 2.4 – Outros elementos da linha melódica Prelúdio “ <i>Tes Yeux</i> ”N.2.	184
Figura 2.5-Elementos estruturais da Harmonia. Prelúdio “ <i>Tes Yeux</i> ”N.2.	186
Figura 2.6 – 5J entre as notas do baixo e do soprano. Prelúdio “ <i>Tes Yeux</i> ” N.2.....	186
Figura 2.7- Análise estrutural do ritmo. Prelúdio “ <i>Tes Yeux</i> ” N.2.....	187

Figura 3 – Estrutura do Prelúdio “ <i>Tes Yeux</i> ” N.3.....	189
Figura 3.1- Elementos estruturais da linha melódica. Prelúdio “ <i>Tes Yeux</i> ” N.3.....	190
Figura 3.2- Elementos estruturais da Harmonia. Prelúdio “ <i>Tes Yeux</i> ”N.3.....	193
Figura 3.3- Motivos rítmicos e suas variações. Prelúdio “ <i>Tes Yeux</i> ”N.3.....	194
Figura 4 – Estrutura do Prelúdio “ <i>Tes Yeux</i> ” N. 4.....	198
Figura 4.1 –Estrutura formal do Prelúdio“ <i>Tes Yeux</i> ” N. 4 com base nas repetições.....	199
Figura 4.2 – Elementos estruturais da melodia. Prelúdio “ <i>Tes Yeux</i> ” N. 4.....	201
Figura 4.3 – Redução harmônica dos compassos 1 a 9. Prelúdio “ <i>Tes Yeux</i> ” N. 4.....	202
Figura 4.4 – Seqüência de intervalos de 5 ^{as} . Prelúdio “ <i>Tes Yeux</i> ” N. 4.....	202
Figura 4.5– Linha melódica intermediária em cromatismo. Prelúdio “ <i>Tes Yeux</i> ” N. 4.....	203
Figura 4.6 – Acorde de dominante com “ <i>blue note</i> ”. Prelúdio “ <i>Tes Yeux</i> ” N. 4.....	203
Figura 4.7- Análise estrutural do ritmo. Prelúdio “ <i>Tes Yeux</i> ” N. 4.....	204
Figura 4.8 – Síncopas e suas variações. Prelúdio “ <i>Tes Yeux</i> ” N. 4.....	205
Figura 5 – Estrutura do Prelúdio “ <i>Tes Yeux</i> ” N. 5.....	207
Figura 5.1 – Apresentação do Motivo 1 com dois fragmentos a e b. Prelúdio “ <i>Tes Yeux</i> ” N.5	208
Figura 5.2- Análise do motivo básico. Prelúdio “ <i>Tes Yeux</i> ” N. 5.....	209
Figura 5.3- Modos e escalas da formação do material da linha melódica.....	210
Figura 5.4– Acordes de 7 ^a com as duas terças, 6 ^a e 9 ^a em blocos.Movimentos em 5 ^a	211
Figura 5.5 –Redução da linha do Baixo. Prelúdio “ <i>Tes Yeux</i> ” N. 5.....	211
Figura 5.6- Cadências. Prelúdio “ <i>Tes Yeux</i> ” N. 5.....	212
Figura 5.7 – Síntese dos elementos estruturais dos Prelúdios “ <i>Tes Yeux</i> ”.....	216
Figura 6 – Estrutura do Prelúdio N. 6.....	219
Figura 6.1- Motivos básicos da peça. Prelúdio N. 6.....	220
Figura 6.2 – Motivo 1 e suas variações. Prelúdio N. 6.....	221

Figura 6.3- Motivo 2 e suas variações. Prelúdio N. 6.....	223
Figura 6.4 – Motivo 3 e suas variações. Prelúdio N. 6.....	224
Figura 6.5- Elementos da escala cromática na voz do tenor. Prelúdio N. 6.....	224
Figura 6.6 –Intervalos de 7 ^{as} e 5 ^{as} na linha superior e inferior da peça. Prelúdio N. 6.....	225
Figura 6.7- Cadências. Prelúdio N. 6.....	227
Figura 6.8 – Células rítmicas. Compassos 14 e 20. Prelúdio N. 6.....	227
Figura 7 – Estrutura do Prelúdio N. 7.....	230
Figura 7.1 – Motivos básicos da peça. Prelúdio N. 7.....	231
Figura 7.2- Motivo 1 e suas variações. Prelúdio N. 7.....	232
Figura 7.3 – Motivo 2 e suas variações. Prelúdio N. 7.....	233
Figura 7.4 – Intervalos harmônicos em movimentos paralelos. Prelúdio N. 7.....	234
Figura 8 – Estrutura do Prelúdio n. 8.....	237
Figura 8.1 – Exemplo de Análise das vozes condutoras e da linha do baixo entre os compassos 1 e 21. Prelúdio n. 8.....	239
Figura 8.2 – Intervalos da linha melódica entre soprano e tenor. Prelúdio n. 8.....	239
Figura 8.3 – Coda- Linha melódica no tenor. Prelúdio n. 8.....	240
Figura 8.4 – Motivo de acompanhamento. Prelúdio n. 8.....	241
Figura 8.5 – Células rítmicas/melódicas. Prelúdio n. 8.....	242
Figura 8.6 – Exemplo: Brahms – Ballade op. 118.....	242
Figura 9 – Estrutura do Prelúdio N. 9.....	246
Figura 9.1 – Contraponto a duas vozes. Compassos 1-4. Prelúdio N. 9.....	247
Figura 9.2 –Motivo de Acompanhamento em contratempo com a linha melódica.....	247
Figura 9.3 – Elementos estruturais da linha melódica e do ritmo. Prelúdio N. 9.....	248
Figura 9.4- Cadências. Prelúdio N. 9.....	249

Figura 9.5- Cadência Final. Prelúdio N. 9.	250
Figura 9.6 – Alternância da linha melódica para o registro do baixo. Prelúdio N. 9.	251
Figura 9.7- Cruzamento de vozes na linha melódica. Compasso 26-28. Prelúdio N. 9.	251
Figura 10 – Estrutura do Prelúdio N. 10.	254
Figura 10.1 – Motivo básico. Prelúdio N. 10.	255
Figura 10.2 – Motivo 1 e suas variações. Prelúdio N. 10.	257
Figura 10.3 – Escalas na formação do material melódico. Prelúdio N. 10.	258
Figura 10.4 – Intervalos predominantes no motivo de acompanhamento. Prelúdio N. 10.	259
Figura 10.5 – Movimento da linha do baixo e cadências. Prelúdio N. 10.	260
Figura 10.6 – Células rítmicas. Prelúdio N. 10.	260
Figura 11 – Estrutura do Prelúdio N. 11.	315
Figura 11.1 – Conjunto 1 e suas variações. Prelúdio N. 11.	317
Figura 11.2 – Conjunto 2 e sua variação. Prelúdio N. 11.	317
Figura 11.3- Conjunto 3 e sua variação. Prelúdio N. 11.	318
Figura 11.4- Conjunto 4 e sua variação. Prelúdio N. 11.	318
Figura 11.5- Distribuição dos conjuntos e variações na peça. Prelúdio N. 11.	320
Figura 11. 6 - Ritmo em contratempo na linha melódica. Prelúdio N. 11.	321
Figura 12 – Estrutura do Prelúdio N. 12.	324
Figura 12.1 – Conjunto 1 e suas variações. Prelúdio N. 12.	327
Figura 12.2- Conjunto 2 e suas variações. Prelúdio N. 12.	328
Figura 12.3- Conjunto 3. Prelúdio N. 12.	329
Figura 12.4-Distribuição dos conjuntos na peça. Prelúdio N. 12.	330
Figura 12.5 – Variedade Rítmica e mudança de métrica (c.8-9). Prelúdio N. 12.	331
Figura 13 – Estrutura do Prelúdio N. 13.	264

Figura 13.1- Material empregado na linha melódica. Prelúdio N. 13	265
Figura 13.2 – Movimento da linha do baixo. Prelúdio N. 13.....	266
Figura 13.3- Centros. Compasso 5 , 22 e 23. Prelúdio N. 13.....	267
Figura 13.4- Intervalos de 7 ^{as} paralelas. Prelúdio N. 13.....	268
Figura 13.6 –Acordes sobre 4 ^{as} . Prelúdio N. 13.....	268
Figura 13.7 – Intervalos de 4 ^a e 5 ^a linear. Prelúdio N. 13.....	269
Figura 13.8 – Cadências. Prelúdio N. 13	270
Figura 14 – Estrutura do Prelúdio N. 14.....	274
Figura 14.1 – Motivo básico. Prelúdio N. 14.....	275
Figura 14.2 –Motivo 1 e variações. Prelúdio N. 14.....	277
Figura 14.3 – Movimento da linha do baixo. Prelúdio N. 14.....	278
Figura 14.4 – Acorde de <i>Bbm</i> ₁₃ e <i>Ebm</i> ₆ . Prelúdio N. 14.....	279
Figura 14.5 – Intervalos de 4 ^{as} e 7 ^{as} paralelas e ápice da peça sobre o acorde de <i>Ebm</i> ₉	280
Figura 14.6 – Estrutura rítmica da linha do baixo.Prelúdio N. 14.....	281
Figura 15 – Estrutura do Prelúdio N. 15.....	334
Figura 15.1 – Conjunto 1 e suas variações. Prelúdio N. 15.....	335
Figura 15.2- Conjunto 2 e suas variações. Prelúdio N. 15.....	337
Figura 15.3- Conjunto 3 e suas variações. Prelúdio N. 15.....	337
Figura 15.4 – Variações do conjunto 4. Prelúdio N. 15.....	338
Figura 15.5 – Distribuição dos conjuntos na peça. Prelúdio N. 15.....	340
Figura 16 – Estrutura do Prelúdio N. 16.....	344
Figura 16.1 – Motivo 1. Compasso 2. Prelúdio N. 16.....	345
Figura 16.2 – Motivo 2. Compasso 5-8. Prelúdio N. 16.....	346
Figura 16.3- Motivo 1 e suas variações. Prelúdio N. 16.....	346

Figura 16.4- Motivo 2 e sua variação. Prelúdio N. 16.....	347
Figura 16.5 –Motivos e Classes de Alturas. Prelúdio N. 16.....	348
Figura 16.6 – Elementos estruturais da harmonia. Prelúdio N. 16.....	350
Figura 17- Estrutura do Prelúdio N. 17.....	353
Figura 17.1 – Motivo 1a e 1b. Compasso 8- 13. Prelúdio N. 17.....	354
Figura 17.2- Motivo 1 e suas variações. Prelúdio N. 17.....	356
Figura 17.3– Elementos modais da linha melódica. Prelúdio N. 17.....	357
Figura 17.4 – Elementos estruturais da harmonia. Prelúdio N. 17.....	359
Figura 17.5 – Motivos rítmicos. Prelúdio N. 17.....	360
Figura 18 – Estrutura do Prelúdio N. 18.....	363
Figura 18.1- Conjunto 1 e suas variações. Prelúdio N. 18.....	367
Figura 18.2 – Distribuição das variações do conjunto na peça. Prelúdio N. 15.....	368
Figura 19 – Estrutura do Prelúdio N. 19.....	371
Figura 19.1- Conjunto 1 e suas variações. Prelúdio N. 19.....	373
Figura 19.2- Conjunto 2 e suas variações. Prelúdio N. 19.....	374
Figura 19.3 – Conjunto 3. Prelúdio N. 19.....	374
Figura 19.4- Conjunto 4 e suas variações. Prelúdio N. 19.....	375
Figura 19.5- Conjunto 5. Prelúdio N. 19.....	376
Figura 19.6- Conjunto 6 e suas variações. Prelúdio N. 19.....	377
Figura 19.7- Conjunto 7. Prelúdio N. 19.....	377
Figura 19.8 – Distribuição dos conjuntos e variações na peça. . Prelúdio N. 19.....	380
Figura 19.9 – Rítmica em quiálicas. Prelúdio N. 19.....	381
Figura 20- Estrutura do Prelúdio N. 20.....	284
Figura 20.1 – Conjunto 1 e suas variações. Prelúdio N. 20.....	286

Figura 20.2- Distribuição do conjunto na peça. Prelúdio N. 20.....	287
Figura 20.3 – Acordes sobre I e IV .Prelúdio N. 20.....	289
Figura 20.4 – Intervalos de 5 ^{as} em paralelismo diatônico. Prelúdio N. 20.....	290
Figura 20.5- Cadência. Compasso 21-23. Prelúdio N. 20.....	290
Figura 20.6- Células rítmicas.Prelúdio N. 20.....	291
Figura 21 – Estrutura do Prelúdio N. 21.....	385
Figura 21.1 – Motivo básico com dois fragmentos a e b. Prelúdio N. 21.....	386
Figura 21.2 – Motivo e suas variações. Prelúdio N. 21.....	387
Figura 21.3 – Motivo e Classes de Alturas. Prelúdio N. 21.....	390
Figura 21.4 –Outros elementos da linha melódica. Prelúdio N. 21.....	391
Figura 21.5 – Elementos estruturais da harmonia. Prelúdio N. 21.....	393
Figura 21.6- Célula rítmica e variações. Prelúdio N. 21.....	394
Figura 21.7 – Acordes estruturais do Prelúdio N. 21. Prelúdio N. 21.....	395
Figura 22 – Estrutura do Prelúdio N. 22.....	397
Figura 22.1- Séries de três sons no Prelúdio N. 22.....	399
Figura 22.2- Perfil melódico do Prelúdio n. 22.....	400
Figura 22.3 – Schoenberg op. 19 n. 2 (3 compassos).....	401
Figura 22.4 – Timbres: pedal e saltos na linha melódica.....	401
Figura 23 – Estrutura do Prelúdio N. 23.....	404
Figura 23.1- Série de onze sons. Prelúdio N. 23.....	405
Figura 23.2 – Distribuição da série na forma Original . Compassos 1,2 e 3.....	405
Figura 23.3 – Formas da série no Prelúdio N. 23.....	406
Figura 23.4 – Omissão da nota ré e permutação . Compassos 4-7.....	406
Figura 23.5 – Sons Verticalizados. Compassos 7-9.....	407

Figura 23.6 – Permutação e repetição dos elementos da série. Mi- novo elemento. c.17-21.....	407
Figura 23.7 – Permutação. Compassos 10-14.....	408
Figura 23.8 – Fragmentos da Série R5. Compassos 22 e 23.....	408
Figura 24 – Estrutura do Prelúdio N. 24.....	412
Figura 24.1 – Série de doze sons. Prelúdio N. 24.....	413
Figura 24.2 – Distribuição da série no Prelúdio N.24. Compassos 1, 2, 3 e 4.....	413
Figura 24.3- Forma Original com permutação e repetição. Compassos 5-7.....	414
Figura 24.4- Forma Original com omissão de <i>ré bemol e si bemol</i> . Compassos 15- 18.....	414
Figura 25 – Estrutura do Prelúdio N. 25.....	294
Figura 25.1 – Motivos. Prelúdio N. 25.....	295
Figura 25.2- Motivo 1 e suas variações. Prelúdio N. 25.....	297
Figura 25.3- Motivo 2 e suas variações. Prelúdio N. 25.....	298
Figura 25.4- Motivo 3 e suas variações. Prelúdio N. 25.....	299
Figura 25.5 – Outros elementos da linha melódica. Prelúdio N. 25.....	300
Figura 25.6 – Elementos estruturais da harmonia. Prelúdio N. 25.....	303
Figura 25.7 – Elementos da estrutura rítmica do Prelúdio N. 25.....	304
Figura 25.8 - Síntese dos elementos estruturais dos Prelúdios do Período Nacionalista.....	309
Figura 26 – Estrutura do Prelúdio N. 26.....	418
Figura 26.1 – Conjunto 1 e suas variações. Prelúdio N. 26.....	423
Figura 26.2 – Conjunto 2 e suas variações. Prelúdio N. 26.....	426
Figura 26.3 - Conjunto 3 e sua variação. Prelúdio N. 26.....	427
Figura 26.4 – Distribuição dos conjuntos na peça. Prelúdio N. 26.....	429
Figura 26.5- Elementos rítmicos. Prelúdio N. 26.....	430
Figura 27- Estrutura do Prelúdio N. 27.....	434

Figura 27.1- Clusters sobre a escala diatônica e fragmento da pentatônica. Compassos 1-3.	436
Figura 27.2 – Clusters. Compassos 15-16. Prelúdio N. 27.	436
Figura 27.3 –Clusters em progressão de 4 ^{as} na escala pentatônica. Compasso 17.	437
Figura 27.4 – Motivo 1 e suas variações. Prelúdio N. 27.	438
Figura 27.5 -Progressão do motivo sobre estrutura de 4 ^{as} .Linha do baixo:escala cromática.	439
Figura 27.6- Fragmento melódico. Compasso 6. Prelúdio N. 27.	439
Figura 27.7–Acordes com sobreposição de quartas e segundas acrescentadas. Prelúdio N. 27.	440
Figura 27.8- Pedal definindo centros. Prelúdio N. 27.	441
Figura 27.9- Pedal conduzindo os baixos. Prelúdio N. 27.	441
Figura 27.10 – Ostinato rítmico/melódico. Compasso 18. Prelúdio N. 27.	442
Figura 27.11 – Ostinato em tríades sobre a linha superior. Prelúdio N. 27.	442
Figura 27.12 – Classificação dos elementos utilizados na peça. Prelúdio N. 27.	443
Figura 28- Estrutura do Prelúdio N. 28.	447
Figura 28.1- Conjunto 1 e suas variações. Prelúdio N. 28.	448
Figura 28.2- Conjunto 2 e suas variações. Prelúdio N. 28.	451
Figura 28.3- Conjunto 3 e suas variações. Prelúdio N. 28.	452
Figura 28.4 – Distribuição dos conjuntos na peça. Prelúdio N. 28.	453
Figura 28.5 – Ritmo empregado no conjunto 1. (c.1-3). Prelúdio N. 28.	454
Figura 29- Estrutura do Prelúdio N. 29.	458
Figura 29.1- Conjunto 1 e suas variações. Prelúdio N. 29.	460
Figura 29.2- Conjunto 2 e sua variação. Prelúdio N. 29.	461
Figura 29.3-Distribuição dos conjuntos na peça. Prelúdio N. 29.	463
Figura 29.4 –Síntese dos elementos estruturais do Retorno ao Serialismo.	468

ABREVIATURAS

c. = Compasso(s)

dó m = Acorde de Dó menor, tonalidade de dó menor (aplica-se a todos os acordes e tonalidades menores)

Dó M = Acorde de Dó Maior, tonalidade de Dó Maior(aplica-se a todos os acordes e tonalidades Maiores)

Op. = opus

Op. cit. = Opus citatum (na obra citada)

p. = página

pp. = páginas

2M = 2ª Maiores (aplica-se a todos os intervalos)

2m = 2ª menor (aplica-se a todos os intervalos)

5J = 5ª Justa (aplica-se a todos os intervalos)

2 A = 2ª Aumentada(aplica-se a todos os intervalos)

2dim. = 2ª diminuta (aplica-se a todos os intervalos)

INTRODUÇÃO



INTRODUÇÃO

Às vésperas da I Guerra Mundial, a Europa assistiu à estréia de obras que marcaram as mudanças que então ocorreram na música do século XX. De um lado a *Sagração da Primavera* (1913), de Igor Stravinsky, cuja linguagem revolucionou aspectos da estrutura na música do início do século; de outro lado, o *Pierrot Lunaire* (1912), de Arnold Schoenberg, e as *Seis Bagatelas op. 9*, para quarteto de cordas (1913) de Anton von Webern, obras que segundo Paul Griffiths¹, “*promoveram rápidas e profundas mudanças jamais vistas na música ocidental*”, e que abriram caminho ao atonalismo e a novos sistemas de composição.

Considerando definitivamente superado o sistema tonal, vigente entre os séculos XVIII e XIX, desenvolveu-se uma produção musical em que sistematicamente são negados todos os pressupostos teóricos que de alguma forma se referiam às tradições tonais, cujo sistema era estruturado em acordes hierarquizados, organizados em diversos tipos de encadeamentos e que obedeciam a uma ordem organizacional. O abandono do sistema tonal caracterizará o surgimento de movimentos modernistas, resultando no enunciado de novos princípios que deverão orientar as estruturas da música moderna no século XX.

O início da música tonal, deu-se por volta do ano de 1600, marco de importante movimento das complexas estruturas polifônicas, no qual as várias vozes ou partes, conservando sua independência, permaneciam vinculadas harmonicamente umas às outras. A elaboração teórica

¹ GRIFFITHS, Paul. *A música moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p.48.

deste sistema se fez com Jean Phillippe Rameau(1683-1763), em seu *Traité de l'harmonie*(1722), no qual a estrutura sonora em tonalidades maiores-menores se tornará a base do sistema tonal. Surgem novas formas de composição instrumental como o concerto, as suítes de danças, as toccatas para instrumentos solistas e a sonata. Pode se dizer que Rameau, Scarlatti (1659-1725) foram compositores formadores do sistema, que atinge seu ponto culminante com Johann Sebastian Bach(1685-1750), no *Cravo Bem Temperado*. Este sistema, consolidado no período Barroco, constitui também a estrutura da linguagem musical do período clássico (séc. XVIII), onde as obras apresentavam como característica fundamental a determinação de uma tonalidade que seria predominante. Seguindo esta mesma linguagem, o modelo composicional característico mais importante foi a sonata clássica, cuja forma deixa em evidência os componentes acima descritos. O sistema tonal é essencialmente diatônico, formado pelas tonalidades e o relacionamento entre os acordes. Os momentos de tensão e relaxamento (eixo tônica-dominante), e suas ramificações, são a base de obras para instrumento solo e posteriormente para conjuntos de formações variadas, como entre outros, quartetos, trios e também orquestra.

Sobre base tonais sólidas, foi no período romântico (século XIX) que se deu o grande desenvolvimento e expansão da tonalidade. Formas livres, prelúdios, rapsódias, sinfonias, virtuosismo instrumental e movimentos nacionais incorporam elementos alheios à tonalidade estrita do classicismo. Frederic Chopin(1810-1849), enriquecendo o repertório para o instrumento predominante na época – o piano; Franz Liszt(1811-1886) com um novo caminho para a composição musical inaugurando o gênero poema sinfônico; Robert Schumann(1810-1856) continua este caminho, amplia as possibilidades do *lied* - já expandidas por Franz Schubert(1797-1828)- e da música pianística. Como se verifica, a tonalidade, prática comum dos

compositores até então, foi o sistema que guiou e coordenou a estrutura do pensamento musical, visando à organização do material sonoro, o que resultava numa procura de equilíbrio e linearidade do discurso musical, como descreve Henry Barraud:

“[...] Toda obra clássica tem seu eixo sobre uma tonalidade de base, solidamente estabelecida desde o começo, reafirmada tantas vezes quantas forem necessárias para dar suficiente unidade à obra; tem seu material temático intimamente ligado a esta tonalidade escolhida ou às suas vizinhanças imediatas, e o autor, uma vez que estivesse assentado nestas sólidas colunas, poderia lançar em seus intervalos a rede brilhante e maleável de seus elementos.”²

Com o desenrolar do século XIX, um crescente número de compositores sentiram que a linguagem musical estava se tornando presa em virtude da pressão exercida pela tonalidade e o rigor de suas formas, privando-os de suas necessidades formais e expressivas. E com a exploração máxima dentro deste sistema, na tentativa de se encontrar novas soluções que levassem a uma nova linguagem musical, chegara-se a processos de combinação que se distanciaram do tonalismo.

Richard Wagner (1813 –1883), cujo desejo era o de unir toda arte na mais elevada forma da ópera, foi o representante da ruína deste sistema da harmonia clássica. Permaneceu fiel a função da tonalidade, mas especialmente com *Tristan und Isolde*(1857-1859), a validade da harmonia tonal foi refutada.

² BARRAUD, Henry. *Para compreender a música de hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1983, p. 40.

“A Harmonia de Richard Wagner promoveu uma mudança na lógica e poder construtivo da harmonia. Uma das consequências foi o uso da harmonia chamada impressionística, especialmente praticada por Debussy”³.

Esta obra na qual Wagner utilizou abundantemente o cromatismo, é considerada por muitos estudiosos, a obra limite entre o tonal e o atonal no âmbito harmônico, podendo-se perceber rudimentos que mais tarde viriam a se constituir em novos sistemas. Fica assim muito bem descrito, um trecho em que Barraud se refere ao Prelúdio de *Tristan und Isolde*:

“O que é novo nele, para a sua época, é usar no estreito limite de uns trinta compassos, como material sonoro um grande número de harmonias mais ou menos diferentes, passando de uma a outra, encadeando-as magnificamente, criando assim entre elas uma espécie de unidade de segundo grau. Esta unidade, composta de elementos dispares antes dele, introduz na Música um cromatismo-orgânico. É fácil reconhecer aí o germe daquilo que se chamará, cinquenta anos mais tarde, dodecafonismo.”⁴

A música de Wagner inaugura o que Barraud denomina de “cromatismo orgânico”, sistema pelo qual se deixa de usar os elementos hierarquizantes da música tonal. Os acordes passam a distanciar-se dos elementos funcionais que são estabelecidos no sistema da tonalidade.

E com a harmonia mostrando sinais de colapso, cresce a liberdade com a soberania ilimitada do sistema tonal maior/menor. E assim, com Debussy a harmonia *“acusa uma estabilização mais pessoal e conseqüente, anuncia diretamente as inovações que tendem a dissolver a tonalidade como fator unificador [...] ao apegar-se a tonalidade conceituada como elemento básico*

³ SCHOENBERG, “*Style and Idea*”. Los Angeles, Califórnia University Press, 1984, p.216.

⁴ BARRAUD, Henry. 1983. Op.cit, p. 41

*imprescindível, apresenta-a rejuvenescida na nova concepção que é a modulação em simultaneidade[...]*⁵

Nas composições de Debussy, pode-se encontrar elementos determinantes para a base da música moderna. Destaca-se a volta aos modos antigos, o uso de escalas orientais, bem como o uso de escalas por tons inteiros. Como afirma Ralph Turek: “*Debussy era fascinado com o oriente e é evidente em seu trabalho o uso da escala pentatônica.*”⁶ O retorno ao modalismo, tinha como objetivo imprimir à música características que a tornariam estruturalmente mais flexível, pois a ausência da nota sensível, deixaria de criar uma tensão harmônica. Porém, o principal aspecto inovador de Debussy foi a inclusão da escala *hexatônica*⁷, cujas notas estavam distanciadas entre si pelo intervalo de um tom. Outras das características inovadoras de Debussy foram quanto a forma e ao colorido orquestral, nos quais segundo Paul Griffiths, “*foi um mestre na delicadeza das nuances, e um pioneiro na utilização da sistemática da instrumentação como elemento essencial da composição.*”⁸

A desagregação do sistema tonal colocou também em questão outros conceitos relativos à composição. O ritmo, princípio da organização que regula o fluxo da música e controla todo o aspecto da composição, adquire uma importância fundamental. Seus deslocamentos de acentos, deixam de ser perceptíveis enquanto pulsar simétrico, e colocam-se em evidência como materialidade. Até o surgimento das obras de Igor Stravinsky(1882-1971), esse mundo sonoro

⁵ PAZ, Juan Carlos. *Introdução à Música de Nosso Tempo*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 70.

⁶ TUREK, Ralph. *The elements of Music, Concepts and Applications*. New York: McGraw-Hill, 1996, p. 292. Escala pentatônica é o sistema de cinco alturas distintas dentro da 8ª

⁷ “trata-se de uma escala hexacordal, que divide a oitava em seis tons iguais[...]. Ao contrário da diatônica, é uma escala que não comporta nenhuma diferenciação interna, tudo nela se equivale. WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 79

⁸ GRIFFITHS, Paul. 1998. Op. cit, p. 9

era completamente desconhecido. Por mais que os músicos clássicos tenham utilizado uma estrutura rítmica variada, rica em contrastes, não se permitiam extrapolar estas simetrias e linearidades. O trecho abaixo, de Griffiths, tomando como exemplo a *Sagração da Primavera*, deixa claro a supremacia do ritmo em relação aos demais componentes:

“Na Sagração da Primavera[...] é o ritmo que conduz a música, [...]. Grande parte da Dança do Sacrifício[uma das partes da obra] é composta de “células” de uma a seis notas aproximadamente, em vez de frases à maneira convencional. Frequentemente essas células são fortemente acentuadas, e a música avança mediante a repetição, interposição e variação .”⁹

O ritmo então torna-se o elemento estrutural mais importante na obra de Stravinsky, vindo influenciar outros compositores no decorrer do século XX.

Outro elemento que passa por transformações é a melodia, às vezes encarada como uma linha infinita, outra como curto arabesco, sofre a descontinuidade, a dispersão por diversos registros, empregos de pausas e contrastes bruscos de intensidade, saltos e mudanças de colorido instrumental.

A dinâmica assume papel importante, causando mudanças abruptas no discurso musical, intensificando seu caráter com a associação do timbre e da altura.

⁹ GRIFFITHS, Paul. 1998. Op. cit. p. 39

O timbre, por sua vez assume função estrutural na música, em virtude do desenvolvimento de novos recursos dos instrumentos, e do uso de novas combinações de articulação e dinâmica. A simples mudança instrumental do timbre de sons idênticos (*Klangfarbenmelodie*)¹⁰, pode receber força melódica sem que se produza uma verdadeira melodia no sentido tradicional.

As contribuições de Richard Wagner, Claude Debussy e Igor Stravinsky, foram decisivas e imprescindíveis para o desenvolvimento da linguagem musical no Ocidente, e foram ponto de partida para a conquista de um novo modelo harmônico.

Em 1908, o *Segundo Quarteto em F#* de Arnold Schoenberg (1874 – 1951), alcançou a decisiva ruptura com o desenvolvimento harmônico: esta foi a primeira composição atonal - composição sem referência de uma tonalidade. Na atonalidade, as relações entre os graus da escala diatônica são recusados, dando autonomia a cada um deles, invalidando as cadências e suprimindo o contraste consonância-dissonância. *“A atonalidade procede do cromatismo cultivado pelos últimos românticos, mas se diferencia dele enquanto possui um valor harmônico absoluto e não é, portanto um derivado dos valores tonais.”*¹¹

Esta proposta foi considerada uma das maiores revoluções na história da música, e também representa a linha divisória entre a tradição e a modernidade. Fortemente convencido de que seus novos sons obedeciam as leis da natureza e de nossa maneira de pensar, Schoenberg trabalhou por vários anos, desenvolvendo um sistema de escrita tal qual na música tradicional e

¹⁰ *Melodia de timbres*. Termo introduzido por Schoenberg em seu *Harmonielehre* (1911) para designar uma melodia definida mais por mudanças de timbres do que de alturas. GRIFFITHS, Paul. Enciclopédia da música do século XX, p. 119.

¹¹ PAZ, Juan Carlos. 1976. Op. Cit., pp.113/114.

seu método de escrita tonal. Convicto de que, ordem, lógica, compreensibilidade e forma, não podem estar presentes sem obediência a tais leis, levou-o a percorrer um longo caminho da exploração. Ele necessitava encontrar leis, regras ou caminhos para justificar o caráter dissonante dessa harmonia e suas sucessões. O resultado foi descrito pelas próprias palavras de Schoenberg:

“Eu encontrei a base para um novo procedimento na construção musical que parece apropriada para repor estas diferenciações estruturais providas anteriormente pela harmonia tonal. Eu chamei este procedimento de “Metodo de Composição com 12 notas relacionadas exclusivamente entre si.”¹²

Este propósito de organização do material sonoro seria alcançado pela formulação do sistema *dodecafônico*, o qual oferecia condições necessárias ao estabelecimento de uma nova ordem estrutural e cujo objetivo era: *“Atingir a unidade e a firmeza formal sem se servir da tonalidade [...] empregar um outro meio de ligação formal, com força suficiente para reduzir os acontecimentos musicais ao mesmo denominador comum.”¹³*

Os compositores modernistas, partidários das mais diversas concepções técnicas-estéticas: Debussy, incorporando sonoridades de outras culturas, bem como apresentando sequência de acordes descomprometidos com a tonalidade; Bartok com seu uso radical dos modalismos pesquisados na música popular; Satie, Varèse e Milhaud com suas superposições de tonalidades; Anton Webern e Alban Berg com o serialismo, além de Scriabin, Hindemith e dos mencionados anteriormente, contribuíram notavelmente para a sonoridade inovadora da música da primeira metade do século XX.

¹² SCHOENBERG, Arnold. *“Style and Idea”*. 1984.. Op.cit, p.218.

¹³ Segundo Arnold Schoenberg apud Barraud. BARRAUD, Henri. 1983. Op. cit., p.85

No Brasil, as primeiras décadas do século XX foram marcadas por compositores com influência musical européia: Brasília Itiberê(1846-1913), Alberto Nepomuceno(1864-1920), Francisco Braga(1868- 1945), Luciano Gallet(1893-1931), entre outros, considerados por Vasco Mariz, “os precursores do nacionalismo musical”¹⁴

Durante os anos 20 e 30, os modernistas brasileiros preocupados com o ideal de atualização técnico-estética da música no Brasil, em face dos padrões europeus, passaram a defender com intensidade a criação de um programa em prol da brasilidade modernista, fundamentadas em pesquisas temáticas folclóricas e da cultura popular. Essas ligações da brasilidade modernista com o passado histórico (o folclore, e linguagens européias contemporâneas), resultaram num amplo debate sobre os conceitos de identidade nacional e pesquisas no campo folclórico, sendo utilizado a *posteriore* como temática pelo artista em suas obras. As idéias do nacionalismo fizeram com que os compositores procurassem critérios para se escrever música nacional, sem esquecer as conquistas da modernidade.

Foi na Semana da Arte Moderna (1922) - marco da arte moderna no Brasil - que os modernistas brasileiros souberam utilizar a vontade de ruptura cultural das vanguardas européias, como arma para o reconhecimento objetivo da realidade nacional, fortalecendo e enriquecendo uma nova consciência artística. Encabeçado pelo escritor e musicólogo Mário de Andrade(1893-1945), este episódio registrou a participação de todos os setores de atividade artística - Oswald de Andrade na Literatura; Heitor Villa-Lobos na Música; Emiliano Di Cavalcanti, Anita Malfati e

¹⁴ MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994, p. 115

Victor Brecheret nas Artes Plásticas, entre outros – elementos que ao longo da década de 20 formarão a força do nosso Modernismo, batalhando incansavelmente para implantar uma nova mentalidade artístico-cultural no país.

Villa-Lobos (1887-1959), inserido no nacionalismo modernista, aponta um novo rumo para a música brasileira, com a utilização de elementos folclóricos, criando diferentes sonoridades, que servem de modelo para outros compositores brasileiros. Tal fase nacionalista, de acordo com a visão histórica, concretizará a criação de uma escola de compositores envolvidos pelas premissas metodológicas desse “momento”, como Camargo Guarnieri (1907-1993), Francisco Mignone (1897-1986), Lorenzo Fernandes(1897-1948), entre outros.

Uma Segunda fase do modernismo musical vem a se instalar no Brasil. As descobertas de novas perspectivas de organização musical e a criação de novas classes de alturas, representadas pelo *atonalismo, dodecafonismo e serialismo*, servirão como referência para a produção de alguns compositores brasileiros, confrontando-se com grupos cujo ideal harmonizava-se com o anterior. Esta nova fase foi representada, na década de 40 pelo “*Grupo Música Viva*” e seu grupo de compositores, entre eles Claudio Santoro, Guerra Peixe, Eunice Katunda e Edino Krieger, liderado por Hans-Joachim Koellreutter, um músico alemão recém chegado ao Brasil. Seguidor da escola de Schoenberg, Koellreutter foi o responsável pelo ensino da técnica dodecafônica e responsável por um intenso movimento artístico em direção à modernidade, estudando e discutindo os problemas da estética e evolução da linguagem musical no Brasil, bem como os problemas relacionados à pedagogia musical.

Ao conhecer Koellreuter, Cláudio Santoro encontrou um suporte para suas idéias. Juntos encabeçam o movimento *“o qual coloca em primeiro plano a criação musical e a modernidade, que agora se beneficiam fertilmente de composições atonais nacionais, o que significa: produção experimental e renovadora.”*¹⁵ Koellreuter exerce uma forte influência nos trabalhos iniciais dos jovens compositores que como Santoro integravam o Grupo Musica Viva. Sendo o primeiro a se integrar ao grupo, Santoro tornou-se o seu maior representante no plano da criação, e seu trabalho como o mais inovador do “Música Viva”, sendo sua obras *“os melhores argumentos na defesa da criação contemporânea”*.¹⁶

O Grupo Música Viva publicou em sua revista, uma série de artigos que refletiam a preocupação com os problemas técnicos e estéticos da música contemporânea, desempenhando um *“importante papel na evolução da música brasileira contemporânea,[...] com informações sobre o movimento musical brasileiro e internacional, servindo como excelente ponto de partida para debates sobre todos estes assuntos”*.¹⁷

Em 1946, o Grupo Musica Viva lança um Manifesto:

*“Consciente da missão da arte contemporânea em face da sociedade humana, o grupo ‘Música Viva’, acompanha o presente no seu caminho de descoberta e conquista, lutando pelas idéias novas de um mundo novo, crendo na força criadora do espírito humano e na arte do futuro.”*¹⁸

¹⁵ KATER, Carlos. *Música Viva. Koellreuter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora: Através, 2001, p.55.

¹⁶ NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi. 1981, p.90.

¹⁷ idem, p. 91

¹⁸ Manifesto 1946 – Grupo Música Viva- declaração de princípios. Rio de Janeiro, 1º de novembro de 1946. KATER, Carlos. 2001. Op. cit., p.66.

Dentre a nova geração de compositores brasileiros, considerada pelo musicólogo Vasco Mariz como a “*primeira geração independente*”,¹⁹ o nome de CLAUDIO SANTORO (1919-1989), aparece em destaque. Santoro foi um compositor brasileiro que abordou diferentes técnicas e linhas de pesquisa na música contemporânea. Saiu do pensamento serial nos anos 40, para a estética socialista dos anos 50 e para a música eletroacústica dez anos depois, explorando uma linguagem pós serial e fazendo uso de procedimentos da indeterminação na sua música. Na década de 70, retoma os mesmos valores de eficiência, rigor formal e orquestração precisa que havia negado. Possui cerca de 500 obras, entre elas, Sinfonias, Duos, Trios, Quartetos, Quintetos, peças solo, Concertos, Cantatas, música eletroacústica, trilhas sonoras para filmes, entre outras. Seu idealismo político é refletido na música, consolidando uma obra ainda a ser dimensionada. Sua criação se confunde com sua própria vida no lirismo e sentimentalismo que o envolvem, sua herança genética e situação geográfica, os quais moldaram sua personalidade. As variantes de seus estados emocionais, à procura de uma nova linguagem musical, acabaram por produzir efeitos salutar e de verdadeiro rendimento artístico. Nas peças para piano solo, pode-se observar *sonatas, sonatinas e toccata*, ao lado de algumas peças curtas, revelando um compositor maduro em pleno domínio de sua arte. Atingindo os seus melhores momentos na linha de peças curtas, nos deparamos com os *Prelúdios para Piano* compostos entre 1946 à 1989. “*Adotando a forma epigramática (de caráter breve), Santoro faz de cada uma destas peças curtas um pequeno discurso, utilizando um único elemento temático em cada um*”, segundo nos declara Salomea Gandelman. E com referência aos Prelúdios da 2ª série, continua...

“São miniaturas em textura homofônica, lírica e expressiva, e uma linguagem harmônica basicamente caracterizada por acordes de 7ª e 9ª, alterados

¹⁹ MARIZ, Vasco. 1994. Op.cit. p.301.

frequentemente com atmosfera de improvisação jazzística e cromática. De modo geral, polos pouco definidos e fugazes, sensação de chegada à uma possível tônica ao final.”

20

Em sua obra para piano, Santoro demonstra interesse na descoberta das sonoridades, ilustrando o uso de passagens de oitavas em uníssonos, contrastando com intervalo de quartas e segundas, incluindo inversões de sétimas e nonas. Ele faz uso de contrastes combinando diferentes texturas e investiga timbres especiais utilizando a mesma célula em diferentes registros do piano. Diferenciando-se de um grande número de compositores, Santoro não usa o piano como instrumento de composição, mas se revela um grande entendedor das possibilidades e limitações do instrumento, apesar de não se considerar um exímio pianista. Quando abordado em uma entrevista²¹ sobre seus hábitos composicionais, incluso o uso do piano, ele responde que nunca teve dinheiro para ter seu próprio piano, que amigos brasileiros o emprestavam à ele, mas que na maioria das vezes, ele compunha sem o piano. Ele acredita que isso serviu de uma boa experiência, pois na ausência do instrumento, ele foi forçado a não depender dele para compor. De acordo com Santoro, ele se limitou ao uso do piano para ouvir as harmonias ou as linhas contrapontuais. Quando escrevia para orquestra, ele tinha uma orquestra em sua mente, muito raramente escrevia a versão no piano, pois muitas delas eram impossíveis serem transcritas para o piano, embora muitas peças para piano tenham sido transcritas para orquestra, incluso os *Prelúdios N. 1, 2, 3, 6, e 7* da 2ª série (1º caderno) e o *Prelúdio N. 3* da 1ª série.²²

Os *Prelúdios* que datam do ano de 1957 a 1963 são peças melódicas simples, em oposição à muitos tipos de composições virtuosísticas. Expõem-se em distintos estilos musicais, de

²⁰ GANDELMAN, Salomea. 36 compositores brasileiros. Rio de Janeiro: Funarte, 1997, p. 276

²¹ NEVES, José Maria. “Uma entrevista com Claudio Santoro”, 1975. Não publicado, procedente de Jeanette Alimonda.

²² ALIMONDA, Jeannette Herzog. “Catálogo das Obras”. Sem publicação.

melodias orientadas no idioma tonal à idiomas atonais e serialistas. Sobre os “*Três Prelúdios sobre uma mesma série*”, (*Prelúdios N. 22,23 e 24*), Santoro faz referência:

*“[...] quando comecei a retornar as técnicas que usei no período dodecafônico, um serialismo muito meu, escrevi alguns Prelúdios para piano, tanto que tenho 3 Prelúdios de uma série e um deles é sobre uma série de três notas somente.”*²³

Santoro compôs outros *Prelúdios* que em seus manuscritos chegam ao número 29, atingindo um total de 34 *Prelúdios*. Abrangendo toda sua vida produtiva, os *Prelúdios* são uma coleção de peças que marcam um mesmo sentimento nostálgico, dispondo de diferentes materiais e técnicas de composição. A produção de Claudio Santoro é uma das mais expressivas, e vai se firmando entre o que há de melhor na música brasileira no século XX.

*Seus Prelúdios para Piano (muitos dos quais receberam versos de Vinicius de Moraes), são singelos mas profundos, comprovando que a força expressiva da mensagem musical pode estar concentrada no que há de mais simples. Esses Prelúdios trazem em seu perfil sonoro a delicadeza da música urbana do Rio de Janeiro, onde Santoro viveu na década de 50, antecipando a estética da bossa-nova e o estilo de um Tom Jobim”*²⁴

A Linguagem musical de Claudio Santoro reflete com clareza o panorama da música contemporânea brasileira. Sendo assim, este trabalho se justifica no sentido de divulgar e colaborar com os estudos acerca da música contemporânea no Brasil, permitindo aos estudantes de música ampliarem e enriquecerem seus repertórios, propagando as obras do grande maestro e compositor Claudio Santoro.

²³ SANTORO, Claudio. “*Contando minha vida*”. Depoimento transcrito. Sem publicação, procedente de Jeannette Herzog Alimonda.

²⁴ MIRANDA, Ronaldo. Contra capa do CD Rodrigo Warken. Piano.

Esta análise dos 34 *Prelúdios* para piano de Claudio Santoro tem em vista apresentar informações que possibilitem uma possível compreensão do desenvolvimento de cada uma das técnicas e procedimentos empregados pelo compositor, investigar possíveis aspectos unificadores de cada um, e através desse recurso da análise, fundamentar o aspecto interpretativo da obra.

Como objetivos gerais, este trabalho pretende divulgar e valorizar a música contemporânea brasileira, através da difusão da obra de um notável representante do cenário musical. Ainda assim, propõe contribuir para o enriquecimento da literatura pianística atual, adicionando a esta pesquisa as partituras editoradas em *software* e a gravação em CD dos Prelúdios. Pretende-se que este trabalho beneficie a todos os interessados, visando o auxílio no ensino atual do piano.

A pesquisa se justifica pela crescente importância em se valorizar a produção nacional nos meios acadêmicos brasileiros, divulgando, desenvolvendo estudos técnicos e difundindo novos repertórios. E neste contexto se enquadra Claudio Santoro. Trata-se de um dos maiores expoentes da música brasileira, compositor, regente, professor, intérprete; sendo sua produção uma das mais significativas no cenário musical brasileiro. Estes Prelúdios, muitos deles se encontram em manuscritos, adquiridos em acervo particular, o que dificulta o acesso a estas obras, estando agora apresentados em sua íntegra no II volume deste trabalho.

A análise dos *Prelúdios para Piano* de Claudio Santoro foi desenvolvida, de maneira não ortodoxa, segundo o material e as técnicas de análise:

- Análise do contorno melódico através do estudo dos *Motivos*, pequenas unidades musicais que compõem a arquitetura musical com base na “*unidade, afinidade,*

lógica, coerência, compreensibilidade e fluência no discurso.” apoiado segundo Arnold Schoenberg em *Fundamentos da Composição Musical*.²⁵

- Teoria dos Conjuntos, apoiado segundo Joel Lester e Joseph Straus, em *Analytic approaches to Twentieth Century music* e *Introduction to post tonal theory*, respectivamente.²⁶
- Análise da estrutura através das vozes condutoras, apoiada segundo Felix Salzer em *Structural hearing: tonal coherence in music*.²⁷
- Serialismo e dodecafonismo.

As técnicas de análise foram usadas conjugadas, não havendo prioridades de uma sobre a outra, mas no intuito de haver a complementação entre as mesmas.

Este trabalho está subdividido em três capítulos. O I Capítulo – *Uma História em Miniaturas*, narra a vida do compositor, os fatos mais importantes que marcaram sua trajetória musical, os estudos, as influências políticas e seu trabalho, fundamentado em cartas dirigidas a Curt Lange adquiridas no Acervo *Curt Lange* na UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais), e que se encontram em *Anexo* neste trabalho; e também em entrevistas de familiares e amigos concedidas à autora. O II Capítulo- *O compositor e sua Obra* relata os períodos de composição do compositor e as características principais de cada fase, contextualizando os Prelúdios segundo ordem cronológica de composição. Explica também as subdivisões dos Prelúdios e as numerações adotadas pelo compositor. O III Capítulo – *Análise da Estrutura e Sugestões para*

²⁵ SHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1991.

²⁶ LESTER, Joel. *Analytic approaches to Twentieth Century music*. NY: W.W. Norton, 1989 e STRAUS, Joseph. *Introduction to post tonal theory*. 2 ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2000.

²⁷ SALZER, Felix. *Structural hearing: tonal coherence in music*. NY: Dover, 1982.

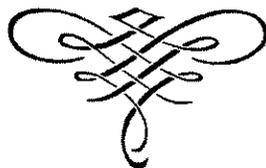
Interpretação é a análise propriamente dita seguida de sugestões sobre o aspecto interpretativo, fundamentado através dessa análise. O item 1 deste Capítulo – *Considerações sobre a Análise*, esclarece as técnicas de análise utilizadas e como foi feita esta abordagem. Neste capítulo, os *Prelúdios* foram analisados dentro de cada período em que se encontram, pela ordem cronológica de sua composição; e ao final de cada fase, se encontra uma *Síntese*, onde se procura identificar os elementos composicionais relevantes de cada período. Convém ressaltar que neste trabalho, os *Prelúdios* seguem as numerações dos manuscritos. Na *Conclusão* pretende-se chegar a um consenso sobre o material empregado em cada fase de composição, verificando-se uma possível compreensão da linguagem do compositor. O II volume consta das partituras editoradas em *software* para edição de partituras e um CD dos *Prelúdios*, efetuado pela autora deste trabalho.

CAPÍTULO I

UMA HISTÓRIA

EM

MINIATURAS



1- ENSAIO BIOGRÁFICO

1.1. MEMÓRIAS DA INFÂNCIA

Primeiro filho dos doze de Michelangelo Giotto Santoro e de Cecília Autran Franco de Sá, Claudio Franco Sá Santoro nasceu em Manaus, capital do Estado do Amazonas, em 23 de Novembro de 1919. Seu pai, militar do Exército Italiano, era natural de Nápoles, e a convite de seu irmão, mudou-se para o Brasil no começo do século XX, trabalhando de início em uma empresa construtora, companhia que construiu o Palácio do Governo do Estado do Amazonas. Manaus vivia tempos de resplendor no auge do ciclo da borracha e muitos palácios, com detalhes *art-noveau*, se erigiam pela cidade, entre eles o maior e mais importante símbolo do estado: O Teatro do Amazonas. Santoro cresceu envolvido em um ambiente artístico. Seu pai, amante da ópera, tocava piano e cantava árias operísticas todas as noites e sua mãe era formada em piano e ensinava pintura. Com dez anos de idade, ganhou um violino e um Método de Teoria e Solfejo, de seu tio Atilio, recebendo suas primeiras lições de uma tia, Iracema Franco de Sá, seguindo com o violinista chileno radicado em Manaus, Prof. Avelino Telmo. Em 1931, realiza seu primeiro recital na Leitaria Amazonas, antes porém, havia tocado nos saraus realizados em sua casa, acompanhado de sua mãe ao piano. No Clube Caxeiral e no Politeama de Manaus, realiza concertos em benefício de prof. Telmo, que sem recursos, necessitava se submeter a uma cirurgia. Substitui-o como professor, enquanto este se convalescia. Importante também no seu desenvolvimento musical foram as visitas à casa do Comandante Braz de Aguiar. Este era possuidor de uma discoteca de alto nível e a oportunidade de ouvir obras dos grandes mestres, interpretados pelos virtuosos da época, foi de suma importância para sua formação musical. *“A formação de um músico é ouvindo música, e hoje, mais do que nunca, tenho a impressão de que*

*o fato de eu ter passado horas na casa do Comandante Braz ouvindo música, foi muito mais importante para a minha formação básica musical, do que todos os professores que tive na vida.*¹

1.2. A COMPOSIÇÃO: UMA OPÇÃO

Ao ouvir o primeiro Concerto de violino de Claudio Santoro, em Manaus, o Comandante da Comissão de Limites, Braz de Aguiar, se entusiasma com o desempenho do garoto e o envia ao Rio de Janeiro para estudar, financiando sua viagem e estadia, e encaminhando-o ao renomado Professor Edgardo Guerra. Problemas de relacionamento com a família anfitriã, o leva frustrado de volta à Manaus, mas por influência de intelectuais manauenses, recebe uma subvenção e retorna ao Rio para estudar. Antes disso, realiza vários concertos, até no navio, a fim de pagar a passagem do pai que o acompanhava. No Rio, preparado pelo Professor Guerra, ingressa no 7º ano do Conservatório de Música. Estuda harmonia com Lorenzo Fernandez e mais tarde com Nadile Barros. Realiza seu primeiro Recital no Rio de Janeiro, acompanhado pelo pianista Arnaldo Estrella e, enquanto aluno no Rio de Janeiro, retorna duas vezes à Manaus para concertos. Em 1937, gradua-se em violino com *Honor* e no ano seguinte é aceito como professor de violino e de harmonia no mesmo Conservatório, permanecendo aí até 1941. Suas primeiras manifestações como compositor manifestaram-se aos 17 anos de idade, quando ainda era estudante. Claudio Santoro compõe algumas obras e resolve apresentá-las ao professor Guerra que, sendo um compositor com estudos no Conservatório de Paris, incentivou-o a compor. Daí em diante, o desejo de criação e o ímpeto em compor se tornam incontrolláveis, e Santoro faz a opção pela composição, desistindo das aulas de violino e da carreira como intérprete. Conta

¹ SANTORO, Cláudio. *Contando minha vida*. Depoimento transcrito. Acervo Jeannette Alimonda.

Carlota em seu livro *Resgatando Memórias de Claudio Santoro*², que “o professor Guerra teve uma grande decepção com Santoro pelo seu abandono da carreira de concertista. [...]É compreensível, pois investiu nele durante anos e lecionou gratuitamente, uma vez que o aluno não tinha meios para remunerar as aulas.”

1.3. A FAMÍLIA

Em 1941, na Igreja da Glória, no Largo do Machado, Santoro se casa com Maria Carlota Braga, sua ex-colega de classe no Conservatório de Música do Distrito Federal (Rio de Janeiro). Em entrevista concedida à autora³, Carlota relata o fascínio que Claudio exercera sobre ela, “*sua facilidade e sua memória musical eram admiráveis.*” Foram tempos felizes de namoro, noivado e de vida conjugal, apesar dos contratempos da vida. Tiveram três filhos: Carlos Arlindo (1942), Sonia (1944) e Leticia (1951). Em carta endereçada a Curt Lange⁴, Santoro relata o nascimento de seu primeiro filho:

“Rio de Janeiro, 5 de janeiro de 1943.

[...]Temos o imenso prazer de participar do nascimento do nosso opus 1, que se chama Carlos Arlindo. Nascido em 25 de dezembro do ano passado. Felizmente tudo foi mais ou menos bem, estando agora para nossa felicidade correndo normalmente. O garoto já gosta de música e tem umas mãos que prometem.”

² SANTORO, Maria Carlota Braga. Rio de Janeiro:Barroso Produções editoriais. 2002,p.49.

³ Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, setembro de 2002.

⁴ Carta de Santoro a Curt Lange.Rio de Janeiro, 5 de fevereiro de 1943. Estas cartas se encontram em Anexo deste trabalho.

A segunda filha veio em meio a grandes dificuldades financeiras, o salário ganho, no momento na Orquestra Sinfônica Brasileira, era insuficiente para enfrentar as despesas, tendo que se submeter a trabalhar na orquestra do Cassino da Praia Vermelha, situação que o deixava muito frustrado, pois os músicos tinham que usar um smoking vermelho, com garotas dançando ao redor, ao som da música. Em 1951, ano de nascimento de Leticia, a situação financeira estava melhor, com novas oportunidades e experiências. Em carta a Curt Lange, Santoro descreve o seu entusiasmo e sua harmonia na família:

Rio de Janeiro, julho de 1952.

“Somente hoje foi possível responder sua estimada carta de 3 de abril. Mas creia-me, sempre estou lembrando, embora não me sobre com frequência tempo para escrever aos amigos. Carlota e os 3 garotos vão bem, a última Leticia é a mais levada dos 3, parece que também dará para a música. Carlos já está no piano, estudando com Heitor Alimonda e ele tem me falado que tudo que dá para o garoto, ele imediatamente vai lendo, e que não encontra dificuldades, tem um ótimo ouvido e bom ritmo. Vamos ver se ainda dará para alguma coisa. A Sonia começou o ballet mas devido ao horário do colégio não pode continuar, no próximo ano penso colocá-la no violino.”

Santoro gostava da vida em família, como ele mesmo relata: *“No fundo, eu sou um homem do lar, um homem que gosta do lar, de ter seus filhos, sua mulher, a tranquilidade do lar que*

*aprendi na minha casa com meus pais e meus irmãos; isso marca muito na vida das pessoas.”*⁵

Em seu *resgatando memórias de Claudio Santoro*, Carlota descreve: *“Se fosse possível recomeçar eu recomeçaria, porque o meu sentimento pairava acima de tudo, sem ser atingido pelas circunstâncias contrárias que a vida criou.”*⁶ Santoro permaneceu casado com Carlota durante 15 anos. Foram anos de companheirismo, de entendimento absoluto, de lutas e confidências.

Em 1963, Santoro se casa com a bailarina Gisèle Louise Serzedelo Correia e fixa residência em Brasília. O casal teve três filhos: Giselle, Alessandro e Raffaello. Em 1970, assume o posto de professor da Escola Superior de Música e de diretor dos cursos de regência e formação de orquestra em Heidelberg-Mannheim, na Alemanha Ocidental, e se muda com a família, primeiramente para Viernheim e depois para Sachriesheim, permanecendo lá até 1978. Estes anos na Alemanha foram essenciais para a vida musical e familiar de Santoro. Foi muito importante para Claudio poder ter tempo para cuidar da família e a ela pertencer de verdade. Seus filhos tiveram muito proveito sob o ponto de vista cultural, Gisèle possuía duas academias de ballet e dava espetáculos em várias cidades da Alemanha, com muito sucesso. Foi uma ótima experiência para todos, um período muito fértil, com tempo e tranquilidade para trabalhar. Heitor Alimonda, escreve em um artigo, *“que quando foram visitá-los em Sachriesheim, encontraram um italiano rindo de felicidade ao lado de sua família; com problemas do dia-a dia, mas positiva, definida. Isto era inato em Santoro.”*⁷

⁵ SANTORO, Cláudio. *Contando minha vida*.

⁶ SANTORO, Carlota. 2002. *Op. cit.*, p. 31.

⁷ ALIMONDA, Heitor. *Brasileira. Lembranças importantes de uma amizade muito importante*. n.2, maio/1999, p.36. Heitor Alimonda foi um pianista, grande amigo e intérprete das obras de Santoro.

1.4. KOELLREUTTER: O MENTOR DO GRUPO MÚSICA VIVA

Cláudio Santoro já havia iniciado sua 1ª Sinfonia para duas orquestras de cordas, quando começou a estudar composição com Hans-Joachim Koellreutter, levado pelo interesse de trabalhar obras contemporâneas. Foram um ano e meio de aulas intensivas diárias, que proporcionaram o aprendizado da técnica dodecafônica, desconhecida para ele, apesar de sua inclinação inconsciente para música atonal. Koellreutter, ao desembarcar no Brasil, trazia na bagagem experiências e a ânsia de propagar o que havia aprendido com seu mestre⁸. Em depoimento, Koellreutter⁹ relata este acontecimento:

“[...] Dei aulas a ele em francês, provavelmente, língua que nem ele nem eu falávamos bem. Nós nos comunicávamos através de um gaguejo, penso eu. [...] Lembro dos 1^{os} trabalhos que fez comigo: a 1ª Sinfonia para 2 orquestras de cordas e da Sonata para violino solo, e outra para piano e violino.[...] sei que ele se afeiçãoou à música dodecafônica, eu mesmo não fazia música dodecafônica naquela época. Cláudio Santoro foi a força motriz que me levou a abraçar o dodecafonismo, o contrário como todo mundo pensa.[...] Ele que me levou a aprofundar na técnica dos doze sons para transmiti-los aos outros. Era a técnica mais moderna e tinha que ser desenvolvida, pois interessava aos jovens. ”

⁸ Koellreuter havia sido discípulo de Scherchen, cuja proposta era divulgar e melhor compreender a música nova, [...]cabendo a ele realizar as primeiras audições de obras fundamentais, propagar a música de maneira pedagógica. KATER, Carlos. Música Viva. Koellreuter.movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa / Atravez, 2001, p.45-46

⁹Entrevista com Koellreutter. Material não publicado. Acervo particular de Jeanette Alimonda. Rio de Janeiro.

Fundador do *Grupo Musica Viva*¹⁰, Koellreuter com este projeto, “*inaugura um movimento pioneiro de renovação musical, concebido em três frentes de ação – formação, criação e divulgação, que integradas, terão intensidades proporcionais ao longo de sua existência*”¹¹. Mantve ativo por mais de uma década, entrando em declínio no final de 1950. O movimento *Música Viva* manifesta-se em várias fases de evolução: a primeira etapa é marcada “*pela coexistência interna de tendências estéticas e ideológicas bastante dessemelhantes, tal como se manifestam na constituição original do grupo. Seus integrantes eram personalidades atuantes e já conhecidas no ambiente musical carioca, diferentemente das fases seguintes nas quais os participantes mais ativos serão jovens alunos ou ex-alunos de Koellreuter.*”¹¹

Claudio Santoro tem participação ativa no grupo e, ao lado de Guerra Peixe, assume, um modelo estético definido, representando a nova escola de composição brasileira, o atonalismo serial-dodecafônico. Carlota, se referindo ao Grupo Música Viva em seu *Resgatando memórias*, conta:

“ *Era um grupo formado por músico de vanguarda que ardentemente buscavam seu caminho. Koellreuter [...] com seu espírito batalhador, era ativo, escrevia artigos, discutia. As idéias dos que compunham o Música Viva eram taxadas de socialistas, senão comunistas mesmo. Aqueles jovens inquietos e idealistas tinham convicções políticas avançadas e por esta*

¹⁰ O primeiro grupo de participantes é formado pelos músicos e intelectuais freqüentadores da loja de música *Pingüim*, na Rua do Ouvidor em 1938. KATER, Carlos. 2002, Op. cit. pp.45-46.

¹¹ “*Cultivar, proteger, promover a música contemporânea e aquela de todas as épocas e estilos, é a contrapartida da meta que visa também a criar espaço próprio para uma jovem música a ser produzida no Brasil*” Finalidades do grupo Música Viva. KATER, Carlos. 2001. Op. cit. p. 50.

razão eram considerados com desconfiança pelos compositores nacionalistas e porque não dizer pelos críticos de então, salvo algumas exceções."¹²

Em carta a Curt Lange¹³, Santoro confirma a atividade no Música Viva: *"Hoje, o Música Viva ofereceu um coquetel para imprensa e os compositores brasileiros. Foi uma coisa que deu bom resultado porque ficaram conhecendo de perto o nosso trabalho. Uma das pessoas mais entusiasmadas é o Renato de Almeida, está mesmo entusiasmadíssimo com nosso movimento, considerando como de maior relevância no meio musical."*

Apesar da atividade do Grupo Música Viva persistir por uma década (por volta de 1950), Claudio Santoro, entre outros integrantes, deixa o movimento pela divergência com a linha de trabalho que se desenvolvia no grupo. Kater refere-se a Santoro da seguinte maneira: *"Engajado de forma mais direta e radical com a orientação política das premissas do realismo socialista, Santoro rejeita de maneira intransigente o conceito de arte pela arte e o 'movimento abstracionista'."*¹⁴

1.5. CURT LANGE: UM GRANDE INCENTIVADOR

Em meio à oposição do público e de alguns críticos quanto à sua maneira de compor, Santoro conheceu Francisco Curt Lange, um musicólogo uruguaio, diretor do Instituto Interamericano de Musicologia. Santoro relata: *"Nos anos 40 conheci uma personalidade do meio musical latino-americano[...] foi a primeira pessoa a me apoiar internacionalmente. Ele editou a minha primeira obra para violino solo pela Editora Cooperativa de Compositores do Instituto*

¹² SANTORO, Carlota. 2002. Opus cit., p. 36.

¹³ Carta endereçada a Curt Lange datada em 3 de abril de 1947.

¹⁴ KATER, Carlos. Op. Cit. , p. 93.

*Interamericano de Musicologia de Montevideo. [...].*¹⁵ Durante toda a vida, Santoro manteve correspondência com ele.¹⁶ Foi ainda por incentivo seu, que participou do *Concurso Internacional da Chamber Music Guild*, em Wahington, recebendo Menção Honrosa, com seu *1º Quarteto para Cordas*. Em carta dirigida a Lange, relata:

Rio de Janeiro 27 de novembro de 1944.

Agora uma notícia que lhe vai agradar bastante. Fui contemplado com uma menção de honra no concurso dos Estados Unidos com o Quarteto. Foi a única menção de honra que recebeu o Brasil, os jornais tem comentado bastante.[...]Recebi no dia seguinte após publicação nos jornais, dois telegramas [...]Não imagina o que tem acontecido aqui no Rio depois disso[...]. Recebi a proposta para entrar SBAT, Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.”

Em 1946, Lange, entre outras personalidades, dentre eles Villa-Lobos, manifestaram apoio ao pedido da bolsa *Guggenheim Foundation* feita por Santoro, para estudar composição nos Estados Unidos. Apesar da bolsa concedia, e com o visto de entrada nos EUA negado por problemas políticos, Cláudio Santoro não pode usufruir da bolsa. Conta no depoimento:

“Em 1946 recebi a bolsa da Guggenheim Foundation e o Consulado Americano me negou o visto por eu ser membro do partido. O partido era legal e eu, como sempre fui uma pessoa

¹⁵SANTORO, Cláudio. *Contando minha vida*. Depoimento transcrito. Acervo Jeanette Alimonda.

¹⁶ As cartas em anexo provam esse contato. São datadas de 1942 a 1989.

de dizer a verdade, quando me perguntaram se eu era do partido eu confirmei e por isso eu não estava credenciado a entrar nos EUA. Aliás, isso me causou um problema muito grande porque eu já estava de malas prontas para viajar e nunca esperava que fossem fazer o que fizeram.”¹⁷

Provavelmente, este tenha sido a última carta de Santoro a Lange: um cartão com data de 1 de janeiro de 1989.

“Estou de novo, como todos os anos na Alemanha, na casa de minha filha[...]Como sabe nossa família gosta muito da Alemanha e aqui temos nossos melhores amigos. Estou enviando para ser publica a carta a você, como singela contribuição aos seus 85 anos.[...] Um grande abraço e muitas felicidades para 1989 de seu velho amigo. Claudio.

1.6. PARIS: ESTUDOS E PRÊMIOS

1.6.1. ESTUDOS COM NADIA BOULANGER

Negado o visto de entrada nos EUA e não podendo usufruir de sua conquista, Santoro fica em situação complicada, pois havia se desfeito de seus bens e até reservado apartamento em NY. Resolve então se candidatar a uma bolsa do governo francês.

¹⁷ SANTORO, Cláudio. *Contando minha vida*.

“[...] a grande novidade é que embora não sendo oficial sei por ter sido chamado na embaixada da França que tirei a bolsa para Paris. Estou muito contente porque fui um dos primeiros colocados e escolhidos por pessoas francesas, que se guiaram pelo dossiê, agora começam as complicações que espero resolvê-las.”¹⁸

Em outra oportunidade relata:

“Rio de Janeiro, 30 de julho de 1947.

Caro amigo

Recebi oficialmente o convite do governo francês para gozar uma bolsa de estudos em Paris. Naturalmente a bolsa é muito reduzida e pedi um auxílio da orquestra, o que me garantiu o Siqueira que será concedida. Com isso eu terei o suficiente para viver com Carlota os 10 primeiros meses que permanecerei na França. Como bem sabe, tudo farei para ficar alguns anos em Paris, caso consiga arranjar alguma coisa para viver nem que seja tocando em um cabaré ou coisa privada. Enfim, farei o que puder. Quero que me ajude nessa tarefa, nesta aventura que eu pretendo realizar. Peço o favor no que melhor puder fazer com recomendações, etc.

¹⁸ Carta a Curt Lange em anexo neste trabalho.

*Ficarei muito grato, além disso desejo seus conselhos sobre este projeto, no que se refere aos estudos que devo fazer lá e no que poderei conseguir para viver, como acha melhor no que deverei fazer.*¹⁹

Em 1947, ao lado de outros bolsistas brasileiros, embarca com sua esposa Carlota para Paris, no navio francês Croix. Chegando em Paris, Santoro toma as primeiras providências para iniciar seus estudos com Nadia Boulanger, que após ver alguns de seus trabalhos, o aceita como aluno. A partir de então, passou a receber aulas particulares semanalmente, sempre acompanhadas de sua esposa para auxiliá-lo com o idioma francês. Conta Carlota que a mestra se referia a Santoro dizendo que ele era *“um vulcão, mas que era preciso saber escolher as idéias para não tumultuar.”*²⁰ Em carta endereçada a Curt Lange, datada de 5 de janeiro de 1948, Santoro conta essa experiência:

“[...] enfim tomo conselhos com Nadia Boulanger uma vez por semana onde de lá ela atualiza minhas obras, dá conselhos muitos úteis e discute bastante comigo. É uma mulher admirável, que cultura, que simplicidade, suas aulas são um manancial de tudo, estética musical com exemplos que ela dá ao piano desde Bach até Stravinsky, etc. Além disso ela fala de filósofos, citando escritores, pintores, etc, enfim tenho aprendido muitas coisas e seus conselhos são muito úteis, principalmente quanto a “forma”, que ela é rigorosa. Quanto a expressão ela me deixa a

¹⁹ Carta a Curt Lange em Anexo deste trabalho.

²⁰ Em entrevista cedida à autora. Rio de Janeiro, setembro/2002.

vontade, gostou muito da Sinfonia n. 2 e de muitas coisas. Trata-me com muita distinção dizendo que de fato sou um compositor e artista, que não tem dívida. Apresenta-me a muita gente importante, não como seu aluno: 'ele já é um compositor, um artista, está apenas tendo umas discussões comigo.'”²¹

Com o incentivo e indicação da mestra, Santoro pode estudar regência no Conservatório de Paris, com Eugène Bigot. Foram dias difíceis, pois a bolsa do governo francês era pequena e insuficiente para custear as despesas diárias, porém um período extremamente proveitoso para Claudio Santoro.

1.6.2. PRÊMIO LILI BOULANGER ²²

Claudio Santoro participou deste evento internacional como candidato de Nádía Boulanger, e cujo júri, além dela, fora composto por Igor Stravinsky, Serge Koussevitzki, Aaron Copland e Walter Piston. Santoro descreve a Curt Lange sua emoção ao receber este prêmio:

“Paris, 19 de Março de 1948.

Escrevo-lhe para contar as novidades.[...] Recebi o prêmio em

1948 que todos os anos é dado para um compositor jovem. [...]

Foi uma grande emoção porque ignorava tudo e constituiu

uma verdadeira surpresa”²³

²¹ Cartas a Curt Lange em Anexo deste trabalho.

²² O prêmio Lili Boulanger era concedido anualmente e foi criado em homenagem à irmã de Nádía, que era compositora.

²³ Carta a Curt Lange.

1.6.3. A POLÍTICA: NOVOS RUMOS

Santoro começou a se interessar por política por volta de 1937/38, passando a pertencer ao Partido Comunista, a exemplo de alguns artistas e intelectuais brasileiros, que tinham esperança do partido assumir o poder no Brasil. Todos queriam ser militantes do partido, porque acreditavam que, devido aos avanços das ideologias na União Soviética, iriam vencer as eleições. Mesmo com ideais políticos profundamente assumidos quando da sua ida à Europa, será com a participação no 2º Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais de Praga²⁴, que Santoro assumirá uma posição explícita em favor de um *nacionalismo progressista*. Em Praga, seriam discutidos os problemas da música progressista, o *realismo socialista*, assuntos que estavam em evidência, principalmente por uma linha estética-política da União Soviética. Kater relata em seu livro que: “*O congresso apela para os compositores de todo o mundo para que eles criem uma música que saiba unir uma grande qualidade artística e uma forte originalidade, com um perfeito espírito popular.*”²⁵ A importância dada por Santoro a este evento está registrada na carta a Curt Lange:

“Paris, 8 de maio de 1948.

[...] Quanto às atividades artísticas, cursei o curso de direção de orquestra no Conservatório, mas não pude fazer exame porque fui convidado para o Congresso de Compositores de Praga e como sabe, é mais importante pra mim do que um simples diploma, mesmo que seja do Conservatório de Paris.

²⁴ Ocorrido no período de 20 a 29 de maio de 1948.

²⁵ KATER, Carlos. 2001. Op. cit., p. 88.

*Além disso devo fazer uma conferência durante o congresso[...]*²⁶

Na ocasião, fora divulgado um documento de autoria de Zdanov, um teórico da União Soviética, que exercia grande força dentro do Partido Comunista. No informe, condenava a música dodecafônica, serial e atonal e apregoava a música realista-socialista, no intuito de oferecer ao povo obras capazes de serem compreendidas. Carlota, companheira de Claudio Santoro também no Congresso de Praga, relata que: *“A atuação de Claudio nesse Congresso foi bastante ativa, participando de uma reunião importante sobre o assunto e expressando suas idéias. Estava inteiramente de acordo com o Informe. Sua conferência foi enviada ao Brasil provocando extensos comentários e críticas sobre sua nova posição estética”*.²⁷

1.7. O RETORNO AO BRASIL: PROJETOS

Em carta a Lange, Santoro fala de sua volta ao Brasil:

“Paris, 13 de setembro de 1948.

[...]Escrevo-lhe esta às pressas porque estou quase de partida para o Brasil, sim para o Brasil, enfim meu lugar é lá e não pela Europa.”

E fala dos seus projetos:

²⁶ Cartas dirigidas a Curt Lange.

²⁷ SANTORO, Carlota. 2002. Op. cit, p.91.

“[...] um deles é ver se fico uns dois anos no norte, isto é Recife, por exemplo, a fim de estudar seriamente o nosso folclore e formar uma série de estudos profundos sobre a origem modal de nossa música, quais as leis que inconscientemente a regem, colher tudo que puder para ver se organizo um livro sobre as bases de construção da nossa música, como formação melódica e daí partir para um possível livro sobre contraponto e harmonia.”

Sem perspectivas de trabalho, e com uma *“campanha de silêncio contra mim”*, como o próprio Santoro afirma, passa a residir na fazenda do sogro em Cruzeiro-SP, ficando até 1950, quando retorna ao Rio para trabalhar na Rádio Tupi.

1.8. NOVAS EXPERIÊNCIAS NO TRABALHO

Santoro retornou ao Rio, trabalhando na Orquestra da Rádio Tupi como violinista. Na oportunidade, foi convidado a compor músicas para filmes de temas infantís, que seriam radioteatralizadas e musicar corais mixtos. O trabalho era intenso e o sucesso foi enorme, para surpresa do próprio compositor, que nunca havia escrito no gênero. Porém, mais uma vez os ideais políticos de Santoro foram motivos suficientes para que este seu trabalho fosse interrompido. Obtendo um contrato com uma nova companhia cinematográfica, Santoro se muda com a família para São Paulo. Suas experiências como compositor de trilhas sonoras para filmes, o levaram a receber vários prêmios. Durante sua permanência em Paris, Santoro havia feito um curso de cinema na Sorbonne. Com outra empresa, a Carroussel, obteve um contrato de

gravação para compor trilhas sonoras para as histórias infantis, escritas por Silvia Autuori. Esta experiência com crianças eram de seu agrado, *“seu lado infantil se expandia à vontade ao criar música com seus temas próprios e às vezes calcados no folclore.”*²⁸

1.9. I TOURNÉE PELA EUROPA

Em janeiro de 1955, inicia uma tournée de 7 meses (uma iniciativa do Partido), pelos países socialistas (União Soviética, Tchecoslováquia, Romênia, Hungria e Polônia), onde Santoro teria a oportunidade de reger suas obras e a de outros brasileiros. Em carta a Curt Lange, Santoro descreve:

“São Paulo 5 de agosto de 1955.

“[...]Regi vários concertos na Tchecoslováquia, Polônia, Romênia, União Soviética, regi as principais orquestras desses países e também em pequenas cidades. Deveria reger em Berlim, Leipzig, Dresden e Budapest, mas como precisava estar de volta neste mês passado no Brasil cancelei estes concertos e transferi para a próxima temporada onde já tenho contratos para Genève, festival de Straburgo, Budapest e várias cidades da Alemanha democrática. Será estreada um ballet de minha autoria no grande teatro de Moscou, meu sucesso em Moscou e na Armênia, na Geórgia foram imenso, regi entre outras obras de repertório clássico de Brahms, Bach, Haendel, Prokofieff, etc, minha Sinfonia com Coros. Em Moscou gravei para disco minha

²⁸ SANTORO, Carlota. Op. cit., p. 112.

Sinfonia com Coros e quase todas as minhas obras estão sendo editadas. A primeira será a Sinfonia n. 4²⁹ com coros, as críticas foram muito boas e todos os grandes compositores se expressaram de maneira elogiosa em favor de minhas obras.”³⁰

Em 1956, sem trabalho em São Paulo, retorna ao Rio, como maestro substituto da OSB, cujo titular era Eleazar de Carvalho e como diretor musical da Rádio MEC. Organiza para o Itamaraty uma série de gravações LP de música brasileira, trabalho voluntário “*para mostrar que é possível se fazer coisa séria e honesta neste país.*”³¹

1.10. O RETORNO À UNIÃO SOVIÉTICA

A II tournée³² pela União Soviética foi *fantástica* nas próprias palavras do compositor. Regeu várias orquestras, entre elas a primeira Orquestra de Leningrado, obtendo sucessos com a interpretação de suas obras e de outros compositores. Decidido a não retornar ao Brasil, passa uma temporada em Sofia, e em Viena colabora para a organização do Festival da Juventude. De Viena parte para Paris e Londres, na casa dos amigos Alimonda, onde tem um período fértil para suas composições. Santoro pretendia organizar sua vida em Londres, pois havia convites de trabalhos e na seqüência, realizar pesquisas eletroacústicas na Alemanha. Entretanto, por problemas de saúde e em virtude da situação política e social da Alemanha, apesar das generosas ofertas de trabalho, resolve ir para Genève. De lá retorna ao Brasil, em 1962, a convite de Darci

²⁹ Esta Sinfonia n. 4 é intitulada Sinfonia da Paz. Foi iniciada em viagem, em 1953, durante um vôo da delegação brasileira, de Moscou para Tachkent, capital do Uzbequistão.

³⁰ Carta dirigida a Curt Lange.

³¹ Carta a Curt Lange, 20 de novembro de 1956.

³² Iniciada em março de 1957 a convite do XX Congresso de Compositores em Moscou. Neste período de tournée, resolve não voltar mais ao Brasil, e pede divórcio a Carlota.

Ribeiro, para organizar o setor de música da Universidade de Brasília, que já estava funcionando no prédio do Ministério da Educação. Em seus relatos, Santoro declara:

“Pela primeira vez, depois de tantos anos, tive um trabalho permanente. Eu era sempre rechaçado devido ao problema político, era sempre acusado de agitador, etc. Comecei a trabalhar, a organizar o programa de Departamento de Música que me tomou tempo. Li muito as minhas anotações que fiz durante as minhas visitas, principalmente pelos países socialistas.[...] Foi assim que organizei o Departamento de Música.”³³

A situação política do Brasil pós 1964 não permitiu dar seqüência a este trabalho.

1.11. ATO FINAL

O período que permaneceu na Alemanha (1970 –1978), como professor da Escola Superior de Música e diretor dos cursos de regência e formação da Orquestra, repercutiram em grande prestígio para Santoro. Em carta a Curt Lange, relata:

*“Alemanha, 27 de setembro de 1971.
[...]Estou na Alemanha hoje estabelecido com uma boa posição.
Sou professor de regência dirigente e de matérias teóricas. Estou*

³³ SANTORO, Cláudio. *Contando minha*.

*muito conceituado e prestigiado, além disso assinei um importante contrato com Tonos editora da Damstadt que está interessada em toda minha obra, não somente nas obras de vanguarda, mas também da produção do período dodecafonista 1940-47 e do nacionalista.*³⁴

Neste período, Santoro esteve bastante afastado do Brasil, comunicando-se pouco com brasileiros, mas nem por isso deixou de tornar o Brasil presente em seu lar. E foi em 1978, a convite de Ney Braga, ministro da Educação e Cultura, e do reitor da Universidade de Brasília, José Carlos de Azevedo, que Santoro regressa com a família ao Brasil, como chefe do Departamento de Artes. Organizou a Orquestra Sinfônica do Teatro e ministrou aulas de composição e regência. Recebe várias condecorações pelos governos da Polônia e Bulgária, e homenagens na Alemanha por seus trabalhos prestados em Heidelberg-Mannheim. Realiza tournée pelo Brasil como regente e escreve inúmeras obras. Em 27 de março de 1989, em pleno ensaio da Orquestra do Teatro Nacional em Brasília, é vítima de um enfarte fulminante. Claudio Santoro falece em pleno trabalho, fazendo aquilo que mais amou na vida... a música.

³⁴ Carta a Curt Lange.

1.12. LEMBRANÇAS³⁵

“Conheci o Claudio em 1943, quando recém-chegado ao Rio, com 15 anos, vindo de uma pequena cidade do interior de Santa Catarina. Encontrei o Professor Koellreutter no corredor do Conservatório Brasileiro de Música e lhe pedi para ser seu aluno no curso livre de composição, no Conservatório. Ele me aceitou e me apresentou a outros alunos seus, entre eles o Cláudio Santoro e o Guerra-Peixe. Os dois, já com bastante experiência e tendo conquistado reconhecimento no Brasil e até no exterior, passaram a ser meus modelos e parâmetros, e logo também se tornaram meus amigos e conselheiros. Através deles- e também de Koellreutter, é claro- fui tomando conhecimento da produção musical contemporânea e começando a fazer minhas próprias incursões nos domínios das linguagens e técnicas mais avançadas. Pouco depois eu era admitido oficialmente n Grupo Música Viva. Santoro teve uma grande influência também sobre a minha formação política e ideológica. Lembro de um episódio que ilustra isso muito bem. Recém-chegado do sul, com 15 anos, sem qualquer idéia sobre política, um dia apareci com um escudo da UDN na lapela, que um colega de pensão tinha me oferecido (estávamos em plena campanha eleitoral para Presidente, e a figura do Brigadeiro me parecia simpática). Quando meu viu com o escudo na lapela, o Santoro me convidou para tomar um café num bar que existia na Lapa, na esquina da Escola de Música, e me fez um sermão sobre política- ele que era um esquerdista militante- e me convenceu que um jovem com eu tinha que aderir às idéias socialistas. Me emprestou alguns livros sobre economia política, socialismo, marxismo, etc., e a partir daí comecei realmente a ter uma nova visão do mundo. Mantivemos uma amizade muito forte ao longo dos anos, mesmo quando separados por distâncias geográficas – ele passou anos na Europa, exilado – e depois de retornar ao Brasil me ligava

³⁵ Depoimentos prestados à autora exclusivamente para este trabalho. Junho/2003.

freqüentemente de Brasília para falar dos problemas que tinha como regente da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional, que hoje leva o seu nome. Na véspera de sua morte, deixou duas mensagens aflitas em minha secretária eletrônica, pedindo que lhe telefonasse com urgência. Quando cheguei de viagem – era época da Semana Santa – ele já havia partido.” Edino Krieger.

“Minha vivência com Cláudio Santoro foi intensa, de fato. Ele sempre como uma figura paterna musicalmente, composicionalmente e mesmo pessoalmente. Era sentimental, muito italiano nas opiniões de família, um pouco anarquista quanto a governança (anarquista no sentido político ideológico da palavra, bem entendido). A primeira vez (e tem sempre uma primeira vez...) foi num Festival de Inverno em Teresópolis, que já não existe mais. Estava eu, todo orgulhoso, executando publicamente, do alto de meus pouco mais de vinte anos, uma sonata pra piano que acabar de compor, quando, após o concerto, Santoro vem, me cumprimenta e elogia o futuro composicional, pelo que ouviu. Foi um susto e um frisson! Meu contato com ele naquele festival se fez bem próximo e foi o anúncio dos anos vindouros, quando o tinha sempre em mente e, quando podia, ia vê-lo.

Toquei muito sua obra, estreei alguma coisa, toquei a premiere de uma obra sobre temas e idéias de Mozart, sob sua regência e, por fim, fui convidado a prestar concurso na Sinfônica de Brasília, da qual ele era o titular, para ficar, como ele me assegurou, “no meu lugar”, pois confiava na minha competência. Tanto que fez um exame duríssimo, dos mais difíceis que já tive de enfrentar. Na primeira vez o exame foi impugnado por alguns pianistas que concorreram, porque a prova de primeira vista era através de manuscrito – e eles alegaram que não constava do regulamento que isso assim devesse ser. Foi então feita nova examinação, desta vez com a

prova de primeira vista “impressa”, com uma banca, e tudo o mais. Muito bem, passei em primeiro lugar. Mas Marlos Nobre, na época presidente da Fundação, de algum modo segurava a aprovação e, assim, minha admissão. Pressionado, voltei. E logo alguns dias depois que cheguei, me deparei nos jornais com a morte do meu mestre. O resto da história não interessa aqui, fica pra outro lugar...

A Cecília Guida, violinista excepcional, hoje tocando comigo no Trio Images, conviveu muito com ele na Alemanha. Na casa dele, em Brasília, eu e ela tocamos, pela primeira vez, a quinta sonata para violino e piano – que depois tocamos em diversas ocasiões, no Brasil, na Geórgia, na Armênia, em Moscou, etc-, para ele. Me lembro que ele fez algumas observações quanto à escrita difícil demais da parte de violino (e ele era violinista!), consultando a Cecília. Assim como me consultou (imagine!) sobre a parte de piano, e não deixei barato: dei minha opinião e, hoje, me orgulho de ver que ele a acatou nos trechos em que falei.

De outra feita, fiz a primeira redução para piano de parte de sua ópera Alma (que ficou inédita até bem depois de sua morte, estreando no Teatro Amazonas só em 1998, acho, não estou certo), lendo direto na partitura da orquestra. O que me recordo dessa vez, tão especial, é que Santoro ria satisfeito, e não sei até hoje bem de que, se porque ouvia boa parte da música que imaginara ou se de minha leitura...

Durante o tempo em que esperávamos a aprovação daquele malfadado concurso, Santoro sentava-se comigo na sua sala e, com uma garrafa de uísque à frente, começava a me contar histórias de seus contatos e vivências na Rússia, de como falara com Prokofieff sobre a obra daquele russo(e dizia que o compositor o ouvia com atenção), de cartas que teria trocado com

Shostakovitch (que não sei se é verdade ou era efeito do álcool...), opiniões sobre o conservatório, Kabalevsky (que ele odiava), Khatchaturian que achava interessante e, principalmente, sobre Tchaikovsky que, apesar de sua orientação realista-socialista, na época e mesmo depois, amava com muito coração. Tanto que morreu regendo aquela que era sua predileta sinfonia do compositor romântico russo, a quarta – que diga-se de passagem, embora não fosse grande regente, sendo o músico genial que era, sabia tirar dessa sinfonia maravilhas insuspeitadas para quem a ouvisse pela primeira vez ou pela milésima... A preparação da peça, que presenciei muitas vezes, era algo fantástico, suas idéias, suas táticas de ensaio de naipe com as cordas, sua concepção de som que sabia traduzir tão bem que os músicos realizavam sem maiores problemas.

Santoro era um homem baixo, atarracado, com muitas pintas na pele, uns olhos mais ou menos pequenos, vivos e irrequietos, um manipanço, como diz o dicionário. Sua cabeça, relativamente grande para o conjunto corporal, dominava o espaço de quem com ele travava contato – e dali saía toda sua energia, inteligência e aguda observação das coisas e das pessoas. Nada escapava ao Claudio. Me lembro que observava suas mãos, que pareciam as do meu avô paterno, meu padrinho e pessoa muito influente na minha vida adolescente: gordas, com dedos grossos e recurvos, com aquelas pintas de todos os tipos, tamanhos e formas. Assim como seu nariz, adunco e recortado no espaço, a haurir tudo e todos, minha impressão que por ali fluía a vitalidade que ele tanto emanava.

Afora poesia, que sempre me foi aderente e não seria, nessa recordação rápida, de outra forma, é isso o que queria lhe escrever sobre o mestre, a saudade imensa que sempre sinto dele, essas

saudades misturadas pessoais e musicais que sinto dos mestres que tive mais apreço.” Achille Picchi.

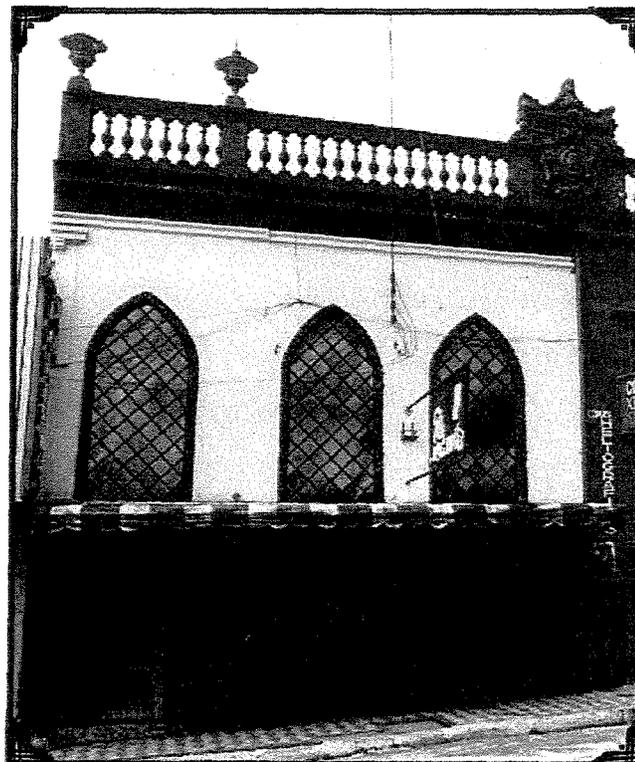
1.13. ÁLBUM DE FAMÍLIA



**Figura A - Michelangelo Giotto Santoro,
pai de Claudio Santoro.**



**Figura B - Cecilia Autran Franco de Sá Santoro,
mãe de Claudio Santoro.**



**Figura C - Segunda casa onde residiu Santoro.
Manaus - AM**



**Figura D - No navio, acompanhado de seu pai,
em viagem ao Rio de Janeiro.**

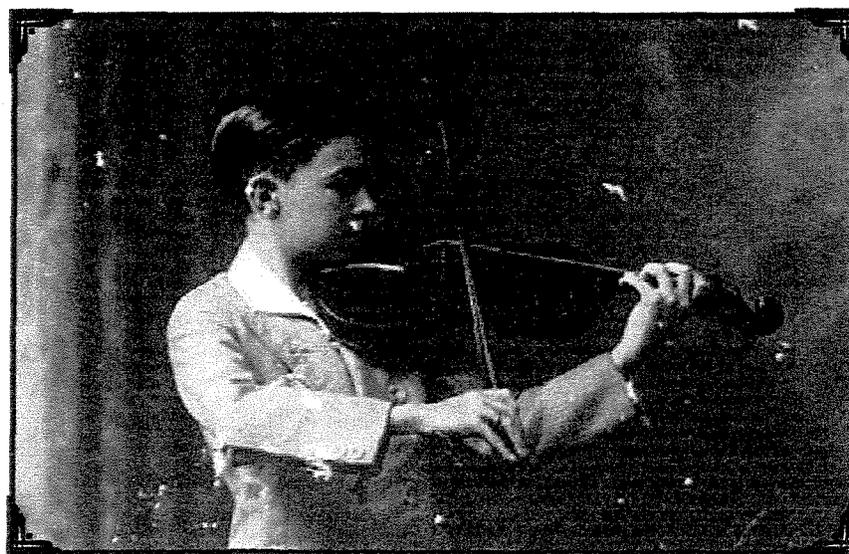


Figura E - Claudio Santoro. Manaus, 1934.



Figura F - Casal Claudio Santoro e Carlota.

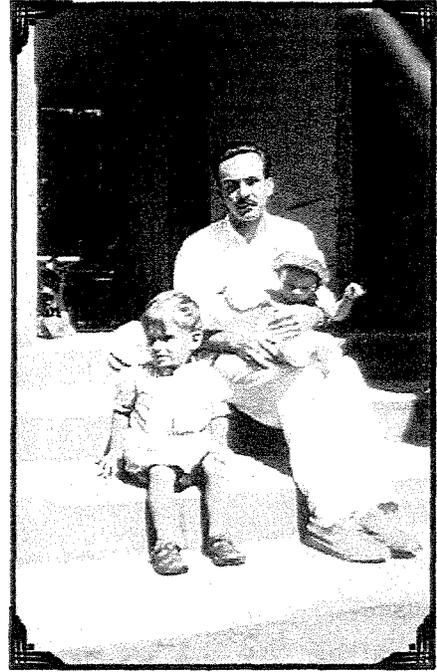


Figura G - Santoro e os filhos Carlos Arlindo e Sônia, 1945.



**Figura H - Santoro e a filha Sônia.
Fazenda Rio do Braço, Cruzeiro - SP.**



Figura I - Carlos Arlindo e Sônia Santoro, 1948.



Figura J - Os filhos de Santoro em São Paulo, 1954.

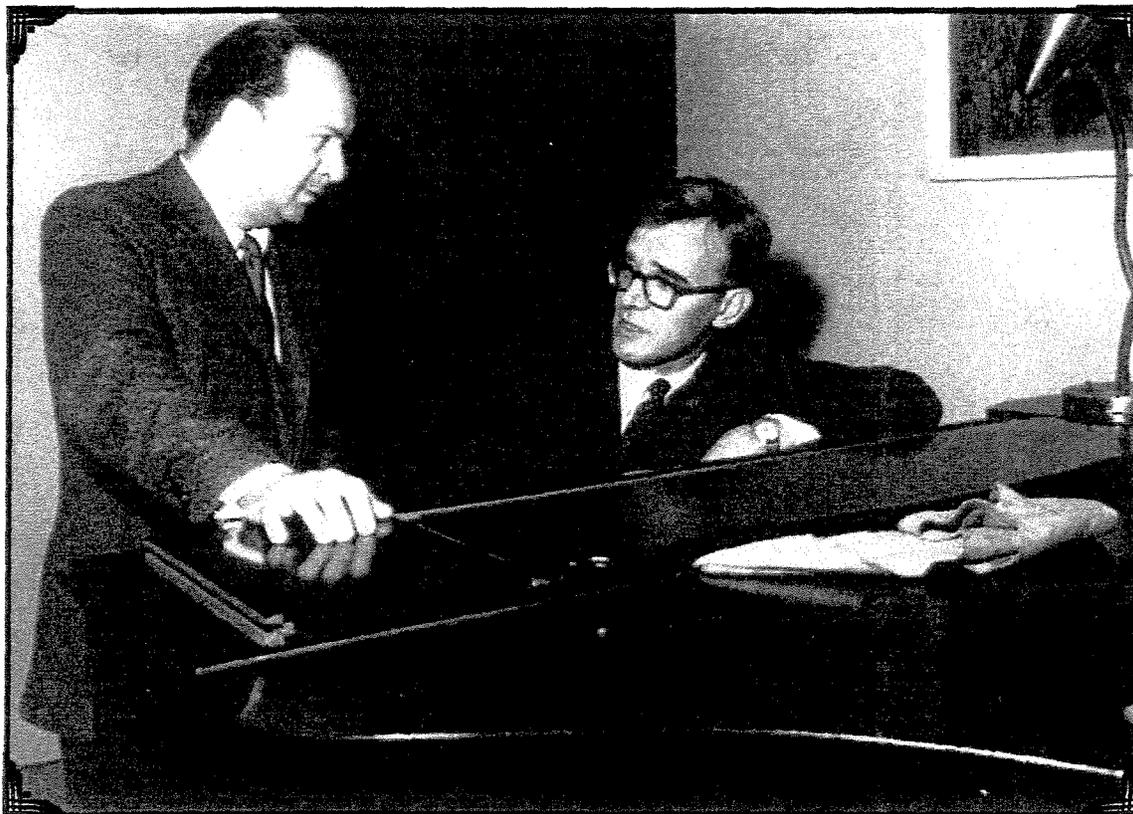


Figura K - Claudio Santoro e Heitor Alimonda.



Figura L - Claudio Santoro regendo a Orquestra de Bratislava na Tchechoslováquia, 1955.



Figura M - Claudio Santoro regendo a Orquestra Estatal da U. R. S. S., na sala Tchaikovski. Moscou, 1957.

CAPÍTULO II

O COMPOSITOR

E SUA

OBRA



1- O COMPOSITOR E SUA OBRA

Aprofundar, descobrir, analisar a extensa obra de Claudio Santoro não é trabalho fácil, seja qual for o aspecto a explorar. Santoro foi um músico sob o ponto de vista estético e estilístico muito eclético, provavelmente o compositor cuja carreira musical foi a mais diversificada dentre todos os compositores contemporâneos brasileiros. Sua obra é imensa e variada, cerca de 500 títulos, entre instrumentos solos, Concertos, música da câmara para Duos, Trios, Quartetos, Quintetos e outros, bailados, canto e piano, trilhas para filmes, música eletroacústica; e foi sem dúvida nenhuma o maior Sinfonista brasileiro. A linguagem musical de Santoro é “*música*” na mais pura acepção da palavra. Desde cedo demonstrou um excepcional domínio dos timbres e um conhecimento profundo da instrumentação. Regina Porto em seu artigo sobre Santoro relata: “*Claudio Santoro conjugou como ninguém as atividades de compositor, maestro, professor e militante político. Na arte e no caráter, era regido por princípios firmes, daí as privações, as dificuldades e os sacrifícios que enfrentaria*”¹. Santoro divide sua evolução como compositor em quatro fases distintas: 1) um período com obras atonais seguido da escrita dodecafônica(1939-1947); 2) um período de transição(1947-1950); 3) período nacionalista²(1951-1960) e 4) um último período depois de 1960 quando retorna ao serialismo. Em “*Uma estranha evolução*”³, Santoro confirma:

“Assim as primeiras tentativas atonais foram uma sonata para violino e uma Sinfonia para 2 Orquestras de cordas,[...] Com Koellreutter conheci as formas de escrever uma série de 12 sons com suas 4 possibilidades. Nada havia sido escrito ou se havia

¹ PORTO, Regina. “*A Herança utópica*”. *BRAVO*. Ano 2 nº 18. São Paulo: março de 1999, p.72.

² Em entrevista concedida a Raul do Valle(material deste Capítulo (item 4), Santoro afirma não gostar do termo *nacionalista*, mas que permite por não encontrar outro apropriado.

³ Depoimento de Claudio Santoro em gravação transcrita. Acervo Jeanette Alimonda.

no Brasil em plena guerra 1939/40. No período pouco antes de ir à Paris, estabeleceu-se uma crise ideológica comigo: contradição entre minhas idéias filosóficas e minha reação.[...] Por causa da saudade da terra é que comecei a pensar seriamente a voltar ao Brasil e estudar o Folclore e começar a fazer uma revisão da técnica. [...] Anos de Reflexão e pouca música escrita. Naturalmente houve um período de Transição entre o dodecafonismo, passando por um certo construtivismo. Todo ano de 49/50 pouca música foi escrita. As primeiras obras mais importantes já do novo período (nacionalista), são as Sonatas 4 para violino e piano(1951) e posteriormente em 1952, o Concerto para Paz, com coro.”

Suas obras foram interpretadas em vários países do mundo, e muitas delas foram premiadas em diversos Concursos no Brasil e no exterior. Cláudio Santoro foi o 1º ocupante da cadeira N. 21 da *Academia Brasileira de Música*.

2. FASES DE COMPOSIÇÃO

2.1. PERÍODO DODECAFÔNICO (1939-1947)

Quando Santoro, ainda jovem se muda para o Rio de Janeiro, seu objetivo eram os estudos de violino, e provavelmente seguir a carreira de concertista. Mas, por volta de 1938, estimulado pelos excelentes professores⁴ que o orientavam na época, decide-se dedicar à composição,

⁴ Lorenzo Fernandez foi um dos professores de Santoro.

passando a se preparar seriamente para isso. Sua primeira obra importante foi a *1ª Sinfonia* para duas orquestras de cordas. Nesta peça, o primeiro movimento caracteriza-se por uma linguagem atonal livre, estruturado sobre base polifônica, enquanto o segundo movimento está organizado dentro da técnica dodecafônica, na ocasião influenciado pelas aulas de Koellreutter. Desde suas primeiras obras nota-se uma tendência à música atonal, embora nada conhecesse a respeito. Com Koellreutter, conhece e desenvolve por si próprio a *técnica dos doze sons* para adaptá-la aos seus sentimentos estéticos e satisfazer sua expressão musical. A produção de Santoro neste período é notável, tendo como características comuns o rigor lógico da construção, linguagem experimental, fuga da exteriorização sentimental, e recusa de qualquer ligação direta com a temática da música folclórica brasileira. Curt Lange escreve:

“A sensibilidade musical de Santoro tem permitido evoluir rapidamente no campo de expressões que ele escolheu como afinidade ao seu temperamento. Não satisfazendo o atonalismo severo, ele criou para cada obra uma série geradora de sons que ele maneja com muita liberdade e que responde a sua rítmica nervosa e sua fina percepção de timbres.”⁵

Sobre o emprego da técnica dodecafônica nesta época, Santoro declara que:

“[...] a técnica dodecafônica foi um meio que encontrei que pudesse transcrever um pouco mais aquilo que eu sentia. Fui naturalmente entrando num certo rigor musical, fui me

⁵ LANGE, Curt. Dados Biográficos. Acervo Curt Lange UFMG- Belo Horizonte. MG. 7 de abril de 1945,

adaptando à técnica para expressar o meu pensamento,[...] não havia nada no início quando comecei a escrever com os 12 sons. Antes dos 12 sons eu procurava fazer peças mais atonais, eu sempre criava a temática ou o complexo temático, harmonia e daí eu tirava a série, muitas vezes ela era completa e muitas vezes eu tinha que completá-la com mais duas ou três notas. Eu compunha sempre de maneira muito livre, nunca de uma maneira ultra rigorosa. Criei a minha maneira de fazer, de usar o dodecafonismo porque até então não havia nada pré estabelecido para organizar esta nova técnica.”⁶

Deste período destacam-se as seguintes obras: *Sonata para violino solo*(1940), *1ª Sonata para violino e piano*(1940), *Peças para piano solo*(1943), *1º Quarteto cordas*(1943), *Epigramas para flauta solo*(1942), *Sonata 1942*, *Impressões sobre uma Usina de Aço*(1942/43), *Sonata N.1-piano*(1945), *Música para Cordas 1946* entre inúmeras outras obras: solo, balés, canções, duos, trios e orquestras.

2.2. PERÍODO DE TRANSIÇÃO (1947-1950)

Santoro começa a assumir um compromisso entre técnica dodecafônica e o espírito de nacionalismo, na ânsia de tornar sua obra em conformidade com seu posicionamento ideológico. Este questionamento estético se reafirma com a ida do compositor à Paris, e posteriormente ao Congresso dos Compositores e Críticos Musicais em Praga, de onde saíram as novas normas do *realismo socialista*. De Paris, em janeiro de 1948, escreve a Curt Lange:

⁶ SANTORO, Claudio. *Contando minha vida*. Material transcrito. Acervo Jeannette Alimonda.

“A Técnica dos doze sons me resta como complemento de um todo, não posso porém ficar amarrado. Creio mais na imaginação livre estruturada pelo intelecto cultivado[...]. A música apesar de tudo ainda é uma arte, ‘que não dispensa a ciência’ e não uma ciência que dispensa a ‘emoção controlada’, enfim a arte. Ela deve partir de uma chamada interior, não de uma vontade exterior, a arte para ser real é preciso que ela diga alguma coisa, pois o contrário será estéril e fictícia, sem o pé na realidade”⁷.

Mais tarde, em carta datada de 8 de maio de 1948, dias antes do evento em Praga, Santoro escreve:

“Tenho abandonado a técnica dos doze sons depois que cheguei em Paris pra tentar uma nova expressão, embora não queira dizer com isso que abandonei a técnica dos doze sons definitivamente, aqui há um grupo bem grande de dodecafonistas, [...] tenho tido discussões bem interessantes[...].”

Cláudio Santoro declara que antes mesmo de partir para Paris já tinha algumas dúvidas quanto à sua maneira de criar, e que em Paris começou a mudar, evoluindo a cada obra. Mas foi no Congresso de Praga que sentiu repulsa pelas suas idéias até então professadas. Em regresso ao Brasil encontra divergências com os ideais do Grupo Música Viva, que se tornara “Seção Brasileira da Federação Internacional dos Compositores e Musicólogos Progressistas”. No

⁷ Carta de Santoro a Curt Lange.

entanto, segundo Neves, “*esta conversão ao progressismo não significava o abandono dos preceitos estéticos que o Grupo sempre defendeu, nem abandono da técnica dodecafônica*” [...]. *A posição de Santoro foi clara: a solução de compromisso defendida pelo ‘Grupo Música Viva’ não lhe basta. A partir de então ele começará a buscar seu próprio caminho, abandonando completamente o grupo e mostrando sua coerência.*”⁸ A busca da simplicidade na linguagem e utilização de certas constâncias do folclore nacional, com a finalidade de conseguir maior aproximação com o público, já se encontram evidentes na sua obra *A Fábrica* (Ballet), em 1947. Foi a primeira tentativa em escrever dentro da nova linha. Em justificativa às soluções de composição adotadas, Santoro afirma que usou uma espécie de *Toada*, mas sem usar o folclore diretamente.⁹ Neste período Santoro compõe pouco. Seu interesse maior era estudar a música folclórica brasileira, que nunca havia merecido grande atenção sua. Marca esta fase: *Batucada*, para piano solo (1949) e *Na Serra da Mantiqueira*, para violino e piano (1950). O impasse de Santoro quanto ao desenvolvimento de uma nova linguagem, em acordo com as diretrizes do *realismo socialista*, estava na complexidade de encontrar um conteúdo musical que não fosse só baseado na música folclórica, mas que também fosse *progressista*, capaz de expor simbolicamente a luta da classe proletária. Em relatos explicando sobre seu teatro de marionete intitulado *Zé Brasil*, de cunho puramente social, explica que “*a criação temática sempre tem que ser própria e apenas o caráter deve ser popular, como se fosse um compositor popular mas que intelectualize a obra.*[...] *A obra deve ser funcional, porque do contrário não estaríamos atingindo nossos objetivos, uma obra de sentido verdadeiramente realista.*”¹⁰ Baseado nisso, Santoro procura um novo meio que possa melhor servir à nova proposta.

⁸ NEVES, José Maria. 1981. Op. cit. P. 119,120.

⁹ KATER, Carlos. 2001. Op. cit. p. 84.

¹⁰ Carta a Curt Lange. Fazenda 20 de outubro de 1949.

2.3. PERÍODO NACIONALISTA (1951-1960)

O *Canto de Amor e Paz* para orquestra de cordas é marco de uma nova fase composicional de Santoro. Vasco Mariz considera: *“Foi a primeira obra importante da fase que deixava o dodecafonismo, embora conservasse um contraponto seriado ao lado de longas frases líricas nos solos de violino.”*¹¹ Esta peça recebe Medalha de Ouro pelo Movimento Mundial da Paz em Viena, em 1953. Realiza pesquisas relacionadas com o desenvolvimento formal e a busca de maior comunicabilidade, empregando conteúdos progressistas, de estilo simples e direto. A partir da *Sinfonia N. 5* (1955), Santoro afirma que inaugura uma nova fase, *“onde os elementos nacionais deixam de ser internacionais para passar a uma transfiguração não somente pessoal como também de plano superior, e que se possa dizer: isto é uma sonata que pode ser colocada no plano internacional da criação contemporânea, mas deve ser de autor brasileiro.”*¹² Afirma também que é necessário para o criador passar pela fase de pesquisa para que as características do povo possam se cristalizar como cultura própria, para entrar nos planos das idéias e do pensamento criador mais profundo¹³. Para Santoro, a temática folclórica nunca foi o elemento central da obra, sendo mais evocada que citada. Algumas obras deste período são: *Sonata 3* (1955), *Sonata 4*(1957), *Sinfonia 6*(1957/58), *Concerto 2 para violino e Orquestra*(1958), *Concerto 2 para piano e orquestra*(1958/59), *Quarteto 4*(1955), *Quarteto 5*(1957), inúmeras canções entre outros.

¹¹ MARIZ, Vasco. Cláudio Santoro. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1994, p.30.

¹² Carta a Curt Lange. Rio de Janeiro, 20 de novembro de 1956.

¹³ Com estes ideais, Santoro se aproxima da terceira tese de Mário de Andrade sobre a *inconsciência nacional*. ANDRADE, Mario. Ensaio sobre a Música Brasileira. São Paulo: Martins, 1972, p.43.

2.4. PERÍODO DO RETORNO AO SERIALISMO (1960-1989)

A partir de 1960, inicia-se uma tendência a voltar às velhas idéias musicais. Sua experiência e maturidade permitiram fazer uma revisão ideológica e filosófica, alcançando as mais avançadas experiências musicais, mais intensa em profundidade e reflexão. O nacionalismo direto e realista não correspondia às necessidades do compositor, que a ele aderira apenas por coerência ideológica. Santoro retoma o serialismo, “*mas sempre à minha maneira*”, como afirma, realiza também experiências com a música aleatória e eletroacústica. “*Hoje eu procuro uma música que tenha bastante humanismo, que diga muito alguma coisa, e que não tenha preconceitos*”, declara.¹⁴ São obras deste período: *Quarteto 6 para cordas*(1963), *Sonatina 2 para piano*(1964), *Diagramas cíclicos piano e percussão*(1966) *Aleatórios I,II e III peças audivisuais/fita magnética* (1966/67), *Intermitências(aleatória) piano*(1967), *Intermitências II piano e orquestra*(1967), *Interações Assintóticas para orquestra*(1969), *Ópera Alma*(1984), além de Canções, Duos, Trios, Concertos, Solo, entre outras.

3. OS PRELÚDIOS PARA PIANO DE CLAUDIO SANTORO

3.1. CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES SOBRE PRELÚDIO

O nome *Prelúdio* origina-se do latim *praeludium*, significando um ato ou exercício prévio; aquilo que antecede o principal, ou ainda tem parentesco com a palavra *praefatio* que, traduzindo, significa “*preâmbulo, prólogo, prêmio, preliminar, introdução, prefácio*” entre outros.¹⁵ Do ponto de vista musical, o Prelúdio é uma composição instrumental que antecede outras. Maria Lúcia Senna Pascoal descreve que os Prelúdios “*teve sua origem nos alaudistas que*

¹⁴ SANTORO, Cláudio. Contando minha vida. Acervo particular Jeanette Alimonda.

¹⁵ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. 2ª edição. São Paulo: Nova Fronteira, 1986, p. 1381 e 1385.

improvisavam testando a afinação de seus instrumentos, nos sons de cravos e órgãos, preparando os tons dos modos em que as peças iam ser executadas. Manteve sempre esse caráter livre e improvisado, sem nenhuma estrutura formal."¹⁶ No Barroco, os Prelúdios tiveram seu auge com Jonhann Sebastian Bach (1685-1750), em seus *Prelúdios para órgão*, *Prelúdios Corais* e os Prelúdios que antecedem às 48 Fugas do *Cravo Bem Temperado*. Rameau (1683-1764) em 1706, abre com um Prelúdio livre a sua suíte em lá menor. Porém é no Romantismo que a independência desta forma se manifesta, tornando-se uma peça isolada. Chopin(1810-1849) compôs uma série de 24 Prelúdios para piano, e os de Scriabin (1872-1915) são mais de 90. Debussy(1862-1918), escreveu 24 Prelúdios, um dos marcos da literatura pianística do século XX. Rachmaninoff (1873-1943) libera, dando uma conotação ampla, expressiva e virtuosística aos seus Prelúdios, assim como Shostakovich (1906-1975) e Messiaen (1908-1992) inspiram-se nos Prelúdios de Chopin e de Debussy. No Brasil, Francisco Mignone(1897-1986) compôs Prelúdios dentro de uma temática nacionalista e Camargo Guarnieri(1907-1993) intitulou *Ponteios*, uma designação mais brasileira, às cinqüenta peças que seriam os seus Prelúdios.

3.2. PRIMEIRA E SEGUNDA SÉRIE CONFORME MANUSCRITOS

Cláudio Santoro compôs no decorrer da sua vida 34 Prelúdios para Piano, abrangendo os anos de 1946 a 1989. O compositor classifica estes Prelúdios em duas séries, fazendo parte da Primeira apenas cinco Prelúdios compostos nos anos de 1946 a 1950 - N. 1, 2, 3, 4 e 5. Da Segunda série fazem parte 29 peças: os Prelúdios "*Tes Yeux*" (N.1,2,3,4,5) que trazem a dedicatória "*Pour Lia*" e que foram compostos entre 1957 e 1958, e os Prelúdios N.6 a N. 29, conforme constam nos

¹⁶ PASCOAL, Maria Lúcia Senna. Tese de Doutorado "*Prelúdios de Debussy: Reflexo e Projeção*", Campinas, 1989, p. 14.

manuscritos e que foram compostos até 1989. Observando as datas de composição de cada peça e seguindo as numerações dos manuscritos originais, os Prelúdios para Piano de Cláudio Santoro estão assim distribuídos nas 4 Fases de Composição:

PRELÚDIOS 1ª SÉRIE		PRELÚDIOS 2ª SÉRIE	
Período Dodecafônico (1939-1947)	Período de Transição (1947-1950)	Período Nacionalista (1951-1960)	Retorno ao Serialismo (1960-1989)
Prelúdios N.1 e 2	Prelúdios N. 3 4 e 5	Prelúdios “ <i>Tes Yeux</i> ” N.1 a 5 e Prelúdios N.6,7,8,9,10,13,14, 20 e 25	Prelúdios N.11,12,15,16,17,18, 19,21,22,23,24,26,27, 28 e 29

Figura N - Distribuição dos 34 Prelúdios nas fases de composição.

3.3. SUBDIVISÃO DOS PRELÚDIOS A PARTIR DE UMA NOVA NUMERAÇÃO

Vinte e um Prelúdios da Segunda série foram selecionados pelo próprio compositor para publicação¹⁷, subdivididos em 1º caderno e 2º caderno, atribuindo-lhes outras numerações, que não conferem com o manuscrito original. Para maior clareza, nas tabelas abaixo estão demonstrados os 34 Prelúdios em suas fases detalhadas de composição, bem como os respectivos números atribuídos pelo compositor para a edição dos dois cadernos¹⁸.

¹⁷ Todos os direitos reservados destas publicações a Editora Savart.

¹⁸ Os Prelúdios selecionados foram somente da Segunda Série, não havendo edição da Primeira Série.

PERÍODO DODECAFÔNICO (1939-1947)			
Prelúdios	Ano	Local	Duração
<i>N.1- Allegro-Lento-Allegro- Lento</i>	1946	Rio de Janeiro	2'30
<i>N.2- Allegro molto (Invenção à 2 vozes)</i>	1947	Rio de Janeiro	1'30

Figura N.1- Prelúdios do Período Dodecafônico.

PERÍODO DE TRANSIÇÃO (1947-1950)			
Prelúdios	Ano	Local	Duração
<i>N.3-Entoando Tristemente</i>	1948	Lausanne	3'00
<i>N.4-Dança Rústica</i>	1948		3'00
<i>N. 5- Adágio</i>	1950	Rio de Janeiro	1'30

Figura N.2- Prelúdios do Período de Transição.

PERÍODO NACIONALISTA – (1951 – 1960)				
Prelúdios	Ano/Local	seleção*	Duração	Dedicatória
<i>“Tes Yeux”</i>				
N.1- <i>Lento expressivo</i>	1957/Leningrado	N.1	1’30	<i>Pour Lia</i>
N.2- <i>Andante(Cantabile)</i>	1957/Leningrado	N.2	1’00	<i>Pour Lia</i>
N.3- <i>Lento</i>	1958/Leningrado	*		<i>Pour Lia</i>
N.4- <i>Andante(Toada)</i>	1958/Leningrado	*		<i>Pour Lia</i>
N.5- <i>Lento expressivo (Adieux)</i>	1958/Moscou	N.3	2’30	<i>Pour Lia</i>
N.6- <i>Lento</i>	1958	N.4	2’00	Nora e Alik
N.7- <i>Andante</i>	1958	N.5	1’00	
N.8- <i>Andante(molto appassionato)</i>	1958/Milão	N.6	3’00	Jeanette Alimonda
<i>Homenagem a Brahms</i>				
N.9- <i>Lento</i>	1959	*	2’00	Eliana Cardoso
N.10- <i>Lento(dolce terno)</i>	1959/Viena	N.7	2’00	
N.13- <i>Moderato</i>	1959	N.8	2’00	
N.14- <i>Lento</i>	1959	N.9	1’00	
N.20- <i>Andante(Berceuse)</i>	1959	N.11	1’30	
N.25- <i>Lento molto expressivo</i>	1959	N.10	2’30	

Figura N.3- Prelúdios do Período Nacionalista.

* As obras com este símbolo não fazem parte da seleção feita pelo compositor para edição do 1º e 2º cadernos.

RETORNO AO SERIALISMO(1960-1989)				
Prelúdio	Ano/Local	seleção	Duração	Dedicatória
N.11- <i>Adágio Molto</i>	1963/RJ	N.14	1'00	à Gisèle Santoro
N.12- <i>Andante com moto</i>	1963/RJ	N.15	1'30	
N.15- <i>Lento</i>	1963/RJ	N.16	1'30	
N.16- <i>Andante</i>	1963/RJ	N.13	1'00	
N.17- <i>Lento</i>	1963/RJ	*	2'00	
N.18- <i>Lento</i>	1963/RJ	N.17	1'30	
N.19- <i>Allegro grottesco bárbaro</i>	1963/RJ	N.18	1'00	
N.21- <i>Andante expressivo</i>	1962/Brasília	N.12	1'30	
N.22- <i>Andante</i>	1963/Genebra	N.19	1'00	
N.23- <i>Allegro moderato</i>	1963/Genebra	N.20	1'00	
N.24- <i>Lento</i>	1963/Genebra	N.21	1'00	
N.26- <i>Lento</i>	1983	*	2'00	Siegfried Gerth
N.27- <i>Andante</i>	1984/Alemanha	*	3'00	Anna Stella Schic
N.28- <i>Moderato</i>	1984/Brasília	*	3'00	Anna Stella Schic
N.29- <i>Lento suave intimista</i>	1989/RJ	*		

Figura N.4- Prelúdios do Período do Retorno ao Serialismo.

3.3. ALGUNS RELATOS SOBRE OS PRELÚDIOS

Os Prelúdios “*Tes Yeux*” fazem parte da coleção da Segunda Série dos Prelúdios de Cláudio Santoro. Foram escritas em Leningrado e Moscou em 1957/58 e dedicados à Lia, sua intérprete em Moscou naquele momento. Nesta tournée pela União Soviética, Santoro apaixonou-se e com o propósito de casar-se com Lia e permanecer na União Soviética, resolve pedir a separação de

sua esposa Carlota, que ficara no Brasil. Assim que souberam da ligação entre os dois, Santoro foi obrigada a deixar a União Soviética de repente, o que o deixou muito abalado. Em virtude deste acontecimento, houve uma ruptura do compositor com os países socialistas. Em Paris nesta mesma data, encontra-se com Vinícius de Moraes, e o poeta escreve letra a dois destes Prelúdios, que passam a integrar as *Canções de Amor*.

Em carta a Curt Lange, datada do dia 26 de janeiro de 1946¹⁹, Santoro escreve que acabara de compor um Prelúdio para Piano, dedicado ao pianista mexicano Fausto Garcia de Medeles. Posteriormente, escreve que recebeu carta de Medeles e que este executou o *Prelúdio N. 1* para piano no seu concerto em Havana. Esta dedicatória não consta escrita na partitura original.

Em 1949, da Fazenda, Santoro escreve a Curt Lange, dizendo que “*em Londres cantaram na BBC uma das minhas canções e alguns dos meus Prelúdios para Piano*”(pela data, deduz-se que Santoro se refere aos Prelúdios *N.1, 2, 3 e 4* da primeira série).

4- REFLEXÕES DO COMPOSITOR²⁰

TEORIA E TÉCNICA DE COMPOSIÇÃO

“É muito difícil separar a teoria da técnica. A técnica pra mim já é o resultado de um trabalho experimental, naturalmente baseado em determinados parâmetros. Agora, falar genericamente sobre a teoria e técnica da composição musical é um negócio impossível, porque é muito vasto, você tem que se localizar no tempo.”

¹⁹ Carta em Anexo.

²⁰ Entrevista de Santoro concedida ao Professor e compositor a Raul do Valle, Heidelberg, Alemanha, 1976. Material gravado em fita K7 e transcrito pela autora deste trabalho.

MÚSICA CONTEMPORÂNEA NOS ÚLTIMOS 50 ANOS

“O dodecafonismo, que foi uma das primeiras revoluções, vamos dizer assim, do nosso século (pra mim não foi propriamente uma revolução mas uma evolução), é uma consequência de toda a evolução da técnica do passado, principalmente da técnica contrapontística. A maior parte da técnica dodecafônica está baseada na técnica tradicional do contraponto. E acontece que os primeiros compositores que usaram a técnica dodecafônica, experimentaram; quer dizer, foi uma técnica de experimento, e quando ela começou a se cristalizar, se acabou. Porque na minha opinião, ela é o clímax, é o final de todo um período que podemos dizer, vem desde o início, quando as técnicas da polifonia vocal se cristalizaram; e esta evolução toda, passando pelo barroco, classicismo, etc, até chegar ao dodecafonismo. Isso é o clímax. Então aí acabou, quer dizer ficou um beco sem saída, apesar deles saírem pra técnica serial, chamada serialismo dos anos 50, que é o desenvolvimento do pós Webern, naturalmente um pouco menos musical e mais técnica, vamos dizer assim, do que música; mais experiência do que realização. Tanto que você começa a pensar: qual é grande obra deste período. Tem uma ou outra coisa feita pelo Stockhausen e pelo Boulez, são coisas que estão tão serializadas do ponto de vista mais matemático do que propriamente musical (vou explicar depois o que quero dizer sobre musical), e o resultado é que hoje em dia isso ficou ultrapassado e ninguém mais toca isso.”

SOBRE SERIALISMO

“O serialismo dos anos 50 aos 60, o serialismo que fez o Boulez por exemplo, Berio e Stockhausen, o qual teve várias fases, aquela fase pontilhista, acho uma fase completamente estéril, seca. Ela influenciou por exemplo o início das pesquisas eletroacústicas, assim como também as primeiras pesquisas eletroacústicas influenciaram posteriormente o desenvolvimento da música instrumental, da música pós-serial. Eu tive uma conversa com Maderna, creio que foi

em 1957/58 em Milão²¹, e ele me levou na RAI (trabalhava na RAI nessa época), para ouvir as primeiras pesquisas em música chamada eletrônica, e ele mesmo confirmou isso. Houve interinfluências de certos aspectos da música eletrônica na música contemporânea, como também houve essas pesquisas, principalmente pontilhismo, no início principalmente, que também influenciaram a música de pesquisa eletroacústica. Depois elas se dividiram naturalmente, cada uma tomou um rumo diferente, se dividiram e passaram a ter uma independência muito grande, porque os meios são diferentes. Naturalmente, até hoje elas se influenciam. Você vê, certos efeitos que se procuram fazer hoje na orquestra são efeitos que tem uma grande influência da música eletroacústica. Esse problema do cluster, o problema timbrístico, a procura timbrística, que existe hoje, é uma influência.”

“Agora é preciso localizar o seguinte, dois aspectos que eu acho fundamentais: um aspecto é o serialismo que foi feito na Europa, por este grupo aqui, que repercutiu no resto do mundo por causa da velha tradição européia de se considerar a dona da cultura; e do resto do mundo se considerar colônia da cultura européia, abaixar a cabeça e não ter nem a coragem de enfrentar e dizer: - ‘Não, isso que vocês estão fazendo é uma maneira de fazer as coisas, nós temos outra maneira de fazer as coisas!’ Como aconteceu em outras épocas também. Você pega Bach que viu Vivaldi; Vivaldi não fazia a música que fazia Bach, nem Bach fazia música como fazia Vivaldi. Nem Haendel fazia música como a de Bach. Era diferente, mesmo sob o ponto de vista técnico, já não digo sob o ponto de vista estético. Então o serialismo, na minha opinião, foi um negócio que durou muito pouco, e a consequência lógica foi uma reação direta, um beco sem saída. Não tinha saída, não tinha desenvolvimento, acabou. Ela terminou. No fundo foi o fim de

²¹ Estúdio de Fonologia Musical de Milão.

uma fase relativamente curta em comparação com as outras artes, do desenvolvimento da técnica do contraponto e da harmonia tradicional. No fundo é isso.”

SOBRE A TEORIA

“Eu acho que a Teoria vem em geral depois da obra. Acho que em geral foi sempre assim. A teoria em geral, na maioria das vezes, não foi inventada pelos compositores, foi mais pelos teóricos. Às vezes acontecia, como no caso do Rameau, ser compositor e teórico. Como aconteceu também no serialismo, que foram compositores que também criaram o serialismo. Criaram o serialismo como última consequência do desenvolvimento da música dodecafônica. Porque a música dodecafônica também é serial, mas sem uma serialização absoluta.”

OPINIÕES SOBRE ALGUMAS OBRAS SERIAIS

O pessoal do Boulez é ultraserialista porque fez aquela serialização nas sonatas deles e nas outras obras, os quartetos, etc. O Stockhausen também fez uma série de Klavierstücke. Um dos Klavierstücke, não sei se você conhece, consiste em cada dedo da mão ser uma pauta, em que a serialização é tamanha, que cada dedo tem uma intensidade diferente. Este negócio é um absurdo, um negócio irrealizável, um negócio que é puramente para o papel. Se tivesse sido feito na América Latina, todo mundo iria rir, mas como foi feito na Alemanha, saiu lindo, todo mundo editou e foi divulgado em toda parte, e tudo mais. O pessoal tentou tocar, porque ninguém podia tocar, ao mesmo tempo um dedo com sforzatto, outro com mezzo piano, outro piano, o outro pianíssimo, isso é impossível. Tecnicamente, é impossível você dar um acorde com 10 dedos dessa maneira. Foram exageros. Mas você viu que esta música afastou completamente o público da música contemporânea, completamente. Porque eles não estavam preocupados em dizer alguma coisa pra alguém, transmitir alguma coisa. Eles estavam

preocupados talvez numa pesquisa, talvez seriamente, talvez não, não sei, isso eu não posso afirmar; porque eu não mantinha contato com esse pessoal nessa época, eu estava completamente afastado deles. Stockhausen nem existia quando estive na Europa, estudando. Ele foi estudar com Messiaen depois que eu sai de Paris. Era um trabalho muito intelectualizado. Acho que falhou.”

O SERIALISMO DO PONTO DE VISTA DA ARTE

“Naturalmente a arte é intelectualizada, lógico. Mas um intelecto a serviço de uma comunicação através de meio expressivo, e não o contrário, que foi na minha opinião o que eles fizeram, daí a falta inteira de comunicação. É muito bom quando era analisado, todo mundo ficava encantado, depois de ouvir era um negócio chato, isso que é a palavra, é um negócio chato, você não agüenta assistir um concerto inteiro. Eu freqüentava concertos em Viena, apesar de ser contra, eu freqüentava, ia e ouvia e não agüentava. Saia de lá mais convicto de que era uma experiência sem finalidade. Tanto é verdade isso, que eles partiram para um pós-serialismo, quer dizer, um abandono total dessa serialização, pra cair numa nova técnica, vamos dizer técnica e não teoria, em que procuraram, já influenciados em parte pela música eletroacústica. Também surgida pelos anos 49/50, aliás um pouquinho antes, diga-se de passagem e justiça histórica, com um grupo americano na Universidade de Columbia e outros indivíduos nos EUA, o próprio Cage. E que o pessoal aqui na Europa quer ignorar, procura ignorar. Mas que nós, que não temos esse preconceito, somos pessoas mais bem informadas que eles aqui na Europa, como uma vez um europeu me disse: - ‘Nós não conhecemos o que você fizeram!’ E eu disse: - ‘Porque vocês são muitos ignorantes, você são sujeitos muito mal informados, não só mal informados, como não se interessam pela informação do que os outros fazem, se interessam só por aquilo que vocês fazem.’ Nós não temos a coragem de reagir, e eu não tenho mais paciência, quando

estou com esse pessoal, eu ataco também. Digo logo na cara: - 'Vocês não são os donos da verdade, nem são também os únicos a terem criado, nem sequer os pioneiros.' Porque na América Latina, uma série de compositores, como por exemplo o Carlos Paz, você pode achá-lo um compositor meio árido, mas em 36/37 já fazia o dodecafonismo, o serialismo."

SOBRE SUA COMPOSIÇÃO

"Eu não sabia que já fazia música dodecafônica nessa época, eu comecei a compor música no Brasil em 39/40, música atonal e depois em 1940, fazendo música com serialismo, dodecafonismo, com uma certa serialização, à minha maneira também, porque não havia nada codificado sobre isso, não existia teoria nem nada. Foi muito posteriormente que surgiu o primeiro livro de contraponto dodecafonismo. Quer dizer, nessa época, quando apareceu esse livro no Brasil, eu já tinha seis anos de música escrita dodecafônica, serial. Quando vi o livro pela primeira vez, o que eu fazia não tinha a ver com o que ele compunha, eu fazia outra coisa. Porque ali eu usava a técnica dodecafônica, mais como elemento de unidade pra minha obra, do que como uma camisa de força. Porque eu sempre fui a favor da liberdade sobre todos os aspectos, e eu acho que a arte, uma das funções mais importantes que ela tem hoje em dia, é a de transmitir uma mensagem de liberação do homem. Porque o homem hoje está praticamente submerso pela propaganda de todas espécies, comercial, política, enfim todos os meios, pela massa mídia que existe hoje no mundo inteiro e que está alienando completamente a personalidade humana. O homem hoje é um cordeiro que se veste como todo mundo, come como todo mundo, beija como manda o cinema, ou como a televisão diz que tem que beijar, etc,etc. Quer dizer, a personalidade humana está hoje cada vez mais alienada. Então, acho que a arte hoje em dia tem uma função importantíssima social, inclusive de equilíbrio humano dentro da sociedade humana. A sociedade de consumo e produção, essa sociedade super industrializada,

essa sociedade super tecnicista, em que a máquina está substituindo o homem, em que a máquina passa a ser mais importante que o homem, mais verdadeira, o que não é verdade. A máquina é um instrumento para servir o homem, mas da maneira como estão criando a sociedade, vai acabar a máquina ser mais importante que o homem. Hoje em dia você tem certos aspectos. Por exemplo: o computador que anda fazendo tudo, você não tem coragem, o homem comum não tem coragem de desmentir o computador. Se o computador disse, está certo. Quer dizer, está pouco a pouco substituindo Deus da sociedade do passado. Não vai faltar muito em que vão construir igrejas onde está o computador e o pessoal vai rezar pro computador, porque ele que é o Deus, ele que diz a verdade absoluta.”

RECURSOS TÉCNICOS A SERVIÇO DO COMPOSITOR.

“Hoje ,na minha opinião os mais importantes são os recursos eletroacústicos. E as pesquisas que privadamente, em toda a parte estão sendo realizadas por pessoas que, às vezes não aparecem nos cabeçalhos dos jornais de música, nem nas grandes rádios, televisões, etc, mas muito mais importantes do que aqueles que andam aparecendo. Aliás, modéstia à parte, um musicólogo americano da universidade de Illinois fez uma análise de várias obras minhas há uns dois anos, em que ele explica, que nós agora estamos na quarta parte do nosso século e que muita coisa vai ser revista. Ele é contra a opinião da maioria dos críticos americanos, que no dia em que morreu Stravinsky, disse que a música do século XX tinha morrido com ele, tinha acabado ali. Eu também acho que é uma burrice dizer um negócio desse, porque muita coisa se fez sem o Stravinsky. E ele então dizia: vai ser feito uma revisão grande. Ele acredita nisso. E vários nomes que até hoje foram consagrados passarão a ser esquecidos, e muitos que não tiveram ainda a posição que merecem, vão passar a ter essa posição. Então ele achava, modéstia à parte, que duas pessoas certamente assumiriam uma dessas posições: eu e o

Lutoslavski. Quer dizer, tudo isso ele dizia pela análise da obra, pela coerência e independência, inclusive, fora da moda, embora certas coisas eu tenha empregado, mas não de uma maneira puramente esquemática. Aliás, foi sempre uma norma na minha vida, aproveitar as coisas à minha maneira, e não fazer as coisas à maneira do que está se fazendo. Não seguir a moda; e naturalmente, nós latino-americanos principalmente, sofremos. Temos um back ground desfavorável, pelo fato de termos já o voto de sermos compositores latino-americanos, porque os europeus, principalmente, não acreditam em nós e na nossa cultura. Eles não acreditam que nós somos capazes de obras à altura deles, somos capazes de inventar coisas antes deles, isso é um pouco da pretensão que em geral há no meio cultural europeu e que eu reajo de uma maneira muito violenta, não somente por mim, mas pelos outros compositores latino-americanos. Eu acho hoje em dia, que se há uma inquietação grande em matéria de criação, é muito maior na América Latina do que na Europa. A Europa está se repetindo, a gente sente.”

QUAL É A GRANDE OBRA QUE FOI FEITA ULTIMAMENTE NA EUROPA?

“Eu não conheço. O que está fazendo Stockhausen, os grandes nomes, os chamados papas, o que tenho visto, na minha opinião são coisas completamente sem valor, coisas completamente ultrapassadas e que se são gravadas e editadas, é porque eles estão aqui. Se estivessem do outro lado do Atlântico, ninguém tomava conhecimento, e eram pichadíssimos. Mesmo o Juan Carlos Paz, apesar de ter nascido na Argentina, hoje ele é mais alemão do que argentino, é considerado pelos alemães mais como compositor alemão. As experiências dele, aí eu repito, estou com Ginastera nesse ponto de vista, que o que ele faz é outra coisa, talvez uma outra arte, não é propriamente música. Pode ser que ele faça uma outra arte, uma outra coisa, pode ser que não seja muito genial, muito boa, mas não tem que ver nada com os cânones que nós estamos habituados a dizer que é musica.”

SOBRE FORMA - ESTRUTURA

“Um dos grandes problemas da música contemporânea é a Forma, sempre foi; inclusive já na música dodecafônica. Tanto é assim que os papas da música dodecafônica usaram as formas do passado, como Alban Berg e Schoenberg. Em parte o próprio Webern, no fundo você pode analisar, são determinados parâmetros das muitas formas do passado. Agora, na música pós-serial e na música super serialista, também houve o problema da Forma, embora eles quisessem sair da coisa, mas no fundo estavam presos.”

ORGANIZAÇÃO DA FORMA

“A forma é resultado de um conceito influenciado por toda uma sociedade, por todo um ambiente de uma época. Por exemplo: porque a forma Sonata é uma forma acabada, com cadência no seu final, etc? Porque ela surgiu numa época em que o mundo se considerava mais ou menos acabado, direitinho, quer dizer, havia conceitos filosóficos a respeito da sociedade, tudo isso influenciou esse conceito de acabamento, de equilíbrio, etc. Também a própria ciência, tinha determinados conceitos, que estabeleciam e influenciavam esse parâmetro. Tudo isso está interligado, não existe nada que sai fora da sociedade. Então, nós temos que nos localizar hoje, para podermos dar uma explicação sob o ponto de vista do que é a Forma hoje; há vários tipos, a forma aberta por exemplo. Na minha opinião, uma das coisas muito importantes é o desenvolvimento da ciência, que estabeleceu parâmetros completamente novos, no sentido de espaço, distância e tempo. A relação de tempo-espaço mudou completamente hoje em dia, as proporções do universo. Antigamente achávamos que o mundo girava em torno da nossa Terra, acabou isso. Como é que nós podemos então, querer dar na arte uma forma acabada? Na minha opinião, uma das coisas importantes é estruturar de maneira lógica os parâmetros que se pretende organizar, para dar maior equilíbrio compreensível, e atingir os objetivos a que se

propõe, acústicos, emocionais e estéticos, mas sem a preocupação daquela problemática da forma acabada.

Então, voltando ao problema da Forma (eles chamam de forma aberta), se você me perguntasse qual é a Forma pelo qual me baseei nas Interações Assintóticas: existe um plano estrutural de parâmetros que se seguem e que caminham, mas não existe uma forma no sentido da Forma bitemática ou da Forma sonata, porque justamente eu procuro uma outra coisa diferente, aliás eu procurei isso já por volta de 1940/43 no meu quarteto, procurei isso na minha música pra piano e orquestra.”

MÚSICA ATONAL

“Na minha opinião, a obra de arte hoje não é acabada, não pode ser acabada, ela não pode ter um princípio e um fim. Ela que tem que ter elementos de dinâmica, daí justamente um dos grandes erros, um dos grandes problemas da música atonal, que não conseguiu ultrapassar uma das coisas muito importantes que a música tonal fez, que é a dinâmica das chamadas dissonância e consonância. Essa dinâmica, do ponto de vista dialético, esse contraste que dava o movimento na música, que estabelece justamente esse parâmetro da dissonância e consonância, a cadência enfim, que é um elemento importantíssimo na música tonal, não conseguiu ser substituído na música atonal. Daí um dos grandes problemas dessa música, ser monótona, porque um dos elementos que não dá essa monotonia, que quebra essa monotonia, que dá um sentido dinâmico, de desenvolvimento é o contraste estabelecido pela dissonância-consonância. Tentou-se estabelecer a dinâmica como elemento, quer dizer intensidades diferentes ou cores diferentes. Mas isso não foi suficiente. Na música chamada pós-serial, foram introduzidos novos conceitos de som, pesquisas do som não como um elemento isolado, mas como um elemento

timbrístico. Então, ele não é mais resultado apenas de uma série harmônica ou de uma construção, de um complexo que foi estabelecido até o fim do serialismo, mas sim uma complexidade de junção de sons. Não tem mais sentido a classificação desses sons separadamente, mas a classificação da resultante desses conjuntos de sons.”

EXPERIÊNCIAS

“Estou fazendo certos estudos, principalmente com eletroacústica, que são mais fáceis de você fazer, mesmo no piano. Coisas que eu fiz em 1941, o quarteto n.1 por exemplo, já tem cluster, em que lá era uma coisa mais espontânea do que hoje que tenho a experiência e uso isso com um conhecimento da coisa em si, um métier”. Cheguei a essa conclusão: Quando você usa um acorde baseado em terças ou em quartas, você pode ser muito mais dissonante do que quando você usa um acorde ou um conjunto de sons, onde os sons de combinação, se alteram e se eliminam entre si. Cheguei a essa conclusão. As ondas sonoras, as vibrações sonoras de um conjunto de sons mais perto, como por exemplo as segundas menores, no fundo vão soar mais consonantemente do que se você fizer um acorde. Soa mais consonante. Eu faço sempre experiências com os alunos: fazemos um cluster e comparamos com um acorde depois. O cluster soa muito mais consonante. Então eu mando cada um cantar - do, do#, re, re#, mi e fa. Parece um absurdo, mas você pega cada um cantando, os sons de combinação se eliminam e dão um outro timbre harmônico que parece um som só. Ele passa a não ser mais um acorde, mas sim um som novo, muito mais consonante do que se você fizer um acorde- do, mi b, sol b, si, re e mi - que não é um cluster, é um acorde. Soa muito mais dissonante, muito mais agressivo do que se você fizer este cluster, porque eu cheguei à conclusão de uma eliminação acústica dos sons de combinação. Não pude ainda provar isso acusticamente, quer dizer por meios eletroacústicos poderia provar isso, mas eu tenho quase certeza que isso se dá, porque eu ouço isso. E sabe, a teoria em geral,

vem a se confirmar depois de uma experiência. Você cria um determinado elemento e depois você dá uma explicação. O mesmo na física, eu convivo muito com físicos. Se deu um fato muito engraçado, conversando sobre esse assunto com meu irmão; eu queria que ele testasse isso pra mim, através do computador, ou através de aparelhos ou como se pudesse testar isso, se realmente essas ondas eram eliminados ou não. E através dessa minha idéia, ele descobriu um negócio novo na física: eliminação das ondas. Telefonou pra mim e disse sobre as ondas que são eliminadas, dizendo que na física há um programa que ele tinha a impressão de que também acontecia isso. Então, fez os cálculos e acabou provando que o negócio é assim mesmo. Outras pessoas devem ter pensado nisso e ter falado sobre esse assunto, eu não sei, mas eu nunca vi. São novas densidades, não timbres, mas densidades sonoras, que criam outros critérios na utilização dos sons. Não sei se você reparou naquela minha peça Interações Assintóticas, aqueles acordes finais, soam dissonantes? Não soam, soam quase como tonais, são clusters. Se você examinar as notas que estão escritas parecem uma barbaridade, eles deveriam soar como uma dissonância incrível, e não acontece isso. Se tivesse alargado um pouco mais os sons, iriam soar muito mais agressivos do que como eles estão escritos. Eu a compus 7 anos atrás (1969), e já naquela época eu achava isso, aliás antes disso. Na minha Cantata, também ficou confirmado isso. O coro não soa agressivo, é difícil buscar o que estão cantando, mas pra quem está ouvindo não soa agressivo, soa muito consonante. Mais consonante do que uma obra minha, como por exemplo a Oitava Sinfonia.”

O MODISMO NA ARTE:

“O Berio está fazendo peças pra piano à maneira de Schubert. Estão fazendo coisas desse tipo, a melodia do Stockhausen, eu vi aqui, ele usou uma melodia popular da Índia. Quer dizer, isso é um esgotamento, ele vai buscar lá porque não tem nada bom mais, então ele vai buscar na

música popular. Agora, se um compositor brasileiro fizer isso, é música folclórica, não tem importância, mas se o Stockhausen se dá ao luxo de usar uma melodia da Índia popular e folclórica, é outra coisa, porque é o refinamento. O que se viu naquela época na minha fase chamada Nacionalismo - acho horrível esse nome mas, como não tem outro a gente vai dizendo - fazia escalas populares e tudo mais, e agora estão fazendo isso. Eu comparo sempre com o que aconteceu com a pintura soviética, que o mundo ocidental dizia que era ruim, não formalista; 'É folhinha', como se diz no Brasil. E agora, de repente, todo mundo faz! - 'Ah! mas agora eles tem um nome e uma filosofia com o assunto'. Todo mundo fazendo iguazinho, os americanos, os europeus aqui, fazendo tudo a mesma coisa, tudo direitinho. Eles dizem que como a fotografia ficou abstrata, então eles agora ficaram realistas. Você sabe que subiu incrivelmente o mercado de obras soviéticas no mundo ocidental? Naquelas alturas que eles chamavam de formalismo, há 20 anos atrás. Quer dizer, convenhamos, não é critério, é um negócio na base da moda mesmo, pra vender quadro. O problema é que o marchand está cheio de quadros que investiu no passado e então tem que vender. Então, como eles têm a máquina na mão, a crítica na mão, inventam um novo negócio e dizem que isto que é o negócio."

PLANOS NO TRABALHO

"Em geral, eu faço planos interiormente. Penso sobre a obra. Então, o meu plano é interior e não exterior. Esquematização - eu raramente fiz isso na minha vida. Penso sobre a obra, depois vou escrevendo. A obra é elaborada interiormente e não exteriormente. Raramente, elaboro uma obra exteriormente, aliás não é nenhuma novidade, porque na história da música você vê compositores, como por exemplo Mozart, que foi um compositor que nunca fez planos, compunha de cabo a rabo, porque elaborava interiormente. Já Beethoven levava meses e meses elaborando, tomando notas de temas, planejando e escrevendo planos. Diferentes, mas isso não

altera em nada, a maneira como se faz não é importante, é o resultado que é importante, mais que tudo. Em arte é isso, e os serialistas fizeram o contrário: o importante não era o resultado, mas sim a maneira como o sujeito fez e a maneira como é explicado. Um rapaz que conheci por volta de 1950 aqui na Europa, que tinha feito uma peça. A peça foi rejeitada, dizendo que não servia e tudo mais. Daí ele pegou a mesma peça e escreveu cada grupo instrumental da orquestra em tintas diferentes. A obra foi aceita e foi tocada. Quer dizer, isso mostra o critério dos musicólogos em geral. Não há mais critério, porque antigamente existiam parâmetros pré-estabelecidos. Então quando você olhava e julgava uma obra, você dizia: a forma está ruim porque está desequilibrada, tem isso, aquilo, mas hoje que há uma liberdade total, você pode apenas criticar a feitura da obra, dizer que ela não está soando bem, porque está mal feita sob o ponto de vista acústico. Ela não tem um segmento dinâmico, não tem um contraste. Eu acho que o importante, o que dá forma a uma obra, o que estrutura uma obra é o contraste. É muito importante, seja lá que tipo de contraste se faça. Então, a riqueza que o compositor tem hoje em dia pra trabalhar é muito grande, porque ele tem os elementos de contrastes muito maiores do que no passado.”

PROBLEMAS DA MÚSICA CONTEMPORÂNEA

“Porque eu acho que um dos grandes problemas da música contemporânea, é como é feita a educação musical nos conservatórios. O que acontece: você estuda música hoje exatamente como há 200 anos atrás, a não ser a técnica no piano que melhorou. Então o que acontece, toda a formação da juventude musical dos conservatórios do mundo inteiro, de uma certa forma, é falsa. Eu acho que o sujeito deve conhecer Bach, e tudo mais, mas não só Bach; quando muito chegam a Debussy, Ravel e agora um pouquinho de Schoenberg ou de Webern e acabou. A música que nós fizemos nos últimos 10 anos não tem nenhuma vez, não é tocada, ninguém sabe,

ninguém faz porque os professores são pessoas antigas, que tiveram formação antiga. Uma formação feita de 200 anos atrás, e transmitem aos alunos e desmoralizam inclusive, porque não querem ter o trabalho de penetrar a coisa. Porque isso dá trabalho, são poucas as pessoas no mundo inteiro, por isso é que eu tenho uma grande admiração pelo Arnaldo Estrela no Brasil, por exemplo, como intérprete. Eu acho uma coisa fantástica um homem na idade do Arnaldo, chegar a compreender, se interessar, tocar e fazer um esforço, de ter o maior interesse em divulgar, tocar e entender a música feita hoje. Eu que conheço o Arnaldo desde a década de 40, posso dizer que ele é um elemento formado por essa coisa do passado, mas no entanto, é tão inteligente, tão musical, que ele soube se atualizar sempre. Esse é um dos poucos camaradas. Na nova geração, não querem nem saber, nem ouvir, estão gravando Mozart, Chopin, Beethoven, porque já conhecem, porque o empresário manda, porque ele tem que ganhar o dinheiro dele. Por isso é de se tirar o chapéu para o Arnaldo, porque realmente com a posição que ele tem está ajudando, ele faz alunos tocarem música contemporânea. Você conta nos dedos quem faz um negócio desse.”

LIBERDADE E ASSIMETRIA

“Eu não posso falar em nome dos outros, posso falar em nome de mim mesmo, do meu trabalho. Eu acho que em todo trabalho meu, seja lá o que for, eletrônicas e instrumentais, da harmonia que eu faço hoje, uma das linhas sempre fundamentais comigo, é o problema de você dizer alguma coisa sob o ponto de vista expressivo. Musicalmente. Não sair dos parâmetros da música, mesmo que você quiser ser agressivo, mas não sair dessa coisa. O equilíbrio para mim é a emoção, eu sou um cara principalmente emocional. Parto da emoção para a construção e não da construção para a emoção. A construção é para ajudar a arquitetar aqueles elementos que

eu me proponho a dar. Se eu atinjo o meu objetivo ou não, isto é outro problema, mas procuro fazer dentro desse sentido.”

MÚSICA ALEATÓRIA:

“Eu fiz 10 programas na Rádio francesa: ‘Da improvisação ao aleatório’, onde eu mostrava e provava com exemplos musicais que a improvisação e o aleatório sempre existiram na música, foi uma constante na música. O que é a interpretação, senão uma parte aleatória do intérprete dentro da música? Então eu provei isso, pus três gravações de um Prelúdio de Chopin, que um intérprete toca em um minuto, um em três e meio, e outro em dois minutos e meio. E o tempo na música tem uma importância muito grande. Quer dizer, foi uma interpretação que mudou o sentido da coisa. Por exemplo, o que era o Baixo Cifrado antigamente, senão a possibilidade do intérprete improvisar sobre um determinado plano? Existe até uma sonata de um compositor italiano, que eu não me lembro o nome agora, pra dois violinos e baixo cifrado, em que os dois violinos não estão escritos, só está escrito o baixo cifrado, e os dois violinos improvisam o tempo todo em cima do baixo cifrado. Quero dizer então, que isso não é novo na música, isso é uma coisa que esteve sempre ligada à música. Por isso eu acho, que quando começou a teorização da música, provocado em grande parte pelos teóricos e musicólogos, quer dizer o sujeito que não pode fazer música, a música perdeu uma grande parte da sua razão, e impediu em grande parte o seu desenvolvimento expressivo.”

FUNÇÃO DO INTÉRPRETE

“Eu sempre fui assim, eu nunca fui um compositor que escreveu um negócio pra ser tocado exatamente como ele achava que devia ser. Sempre deixei o intérprete recriar a obra e dar alguma coisa dele. Sempre achei isso. E vou dizer porque, porque eu fui as duas coisas,

intérprete e compositor. Um exemplo: na primeira tournée que fiz pela Europa, levei uma obra minha que se chamava 4ª Sinfonia, com coros e orquestra, chamada Sinfonia da Paz. Saí por vários países tocando, o primeiro na Tchecoslováquia, em Praga, e gravei lá. Pedi que depois mandassem a gravação para Viena, onde seria o fim da tournée, que só iria acabar depois de 6 meses. Fiz mais ou menos uns 60 concertos, toquei em outros lugares, uma porção de vezes. Depois de 6 meses, cheguei em Viena e fui ouvir a gravação de que eu mesmo compus e interpretei, tomei um susto. Como é que eu tinha interpretado a minha Sinfonia daquela maneira, com aqueles tempos? O que prova, que mesmo compositor e intérprete, a obra só se cristaliza depois de várias execuções e que assume um tempo. Outro exemplo, eu tinha feito essa Interações Assintóticas e calculei mais ou menos 2 segundos por compasso, deve dar mais ou menos 9 minutos. A obra dura quinze, na realidade eu fiz agora e vi que não podia fazer de outra maneira, pode ser que uma outra vez que eu ou outro intérprete faça, seja um pouco menos ou um pouco mais. Bom, mas isso é uma obra aleatória. Mas a outra, a minha 4ª Sinfonia, está tudo escrito, tempo escrito direitinho, tudo como manda o figurino, como se diz, inclusive formalmente, forma bitemática. Então, o problema não está na utilização do aleatório, mas na própria essência da interpretação musical. Quem nos diz que Bach queria que interpretasse a 1ª invenção a duas vozes nas diversas maneiras ouvidas pelos intérpretes? Não está marcado o tempo, não havia metrônomo. Então, existe uma certa lógica naturalmente no tempo, a chamada tradição, mas também é falso. Eu te dou um exemplo. Existem duas tradições de interpretar a primeira sinfonia de Beethoven: tem um Adágio inicial, introdução e entra o Allegro, e termina numa cadência. É muito engraçado, ele faz um acorde de dominante com fá bequadro e faz uma escala nas cordas na tonalidade de sol maior (canta o trecho). Tem gente que interpreta, achando que esta parte tem o caráter do Adágio. Discutimos o seguinte: Beethoven era um bom compositor, fazia as coisas com uma certa lógica. Se ele quisesse fazer isso (canta o trecho)

porque razão depois de oito compassos, repete essa mesma frase escrito o tempo já em Allegro (canta o trecho)? Ele podia em vez de semicolcheias, ter escrito em colcheias. É a lógica! Você pode analisar mais o intérprete quando você é compositor e conhece a estrutura da música. Agora, um sujeito que em geral não estudou composição, e diz que a tradição é assim, ou porque é do gosto e não analisa as coisas mais estruturalmente e mais profundamente, fala essas besteiras.”

OPINIÃO SOBRE O ALEATÓRIO

“Muita gente está usando o aleatório de uma maneira sem objetivo. Porque cheguei à conclusão de usar Aleatório? Porque sempre me preocupei com o problema da interpretação, como eu fui intérprete também, toquei em Orquestras, fiz muita música de câmara, fui solista, sempre tive uma preocupação sobre o problema da interpretação, também. Achava um absurdo, que certas coisas que eu mesmo escrevi, difíceis na execução, com o Aleatório teria praticamente o mesmo resultado e sem tanta dificuldade técnica pra fazer. Então, é por isso que eu uso o Aleatório – como um elemento de facilitar e que meu pensamento musical tenha melhor resultado na interpretação, na realização. Em geral, faço um aleatório controlado, eu não deixo fazer o que quiser. Por exemplo, coloco várias notas, e digo: sobre essas notas improvisar ritmos diferentes com intensidades diferentes. Mas os outros instrumentos que estão também fazendo isso, terão aquele mesmo número de notas, que eu imagino que aleatoriamente tocando, pelo processo aleatório, vão certamente dar um complexo sonoro x. Quando uso, por exemplo na percussão, eu deixo o movimento, mas digo quais os instrumentos que quero que use, e em qual proporção. Escrevo o espaço em relação ao tempo. Não é um negócio assim, completamente caótico. Tem camaradas que escrevem: aqui fazer o que quiser, ou tocar o que está na sua cabeça. Não sei se é válido ou não, mas é uma experiência, que o Cage em geral fez.

Mas o aleatório existe na natureza. Existem partículas elementares que são aleatórias, só podem ser explicadas pelos processos aleatórios, quer dizer o processo de probabilidade, elas podem estar aqui como estar aí. Só são explicadas por esse processo. Na própria natureza existe este processo. No fundo, há uma influência direta ou indireta, consciente ou inconsciente, que é o melhor termo dentro do compositor. E o compositor, na minha opinião, só consegue atingir a compreensão quando consegue transmitir um complexo musical expressivo, de que a grande massa sente e gostaria de ouvir, mas não é capaz de fazer. Então, ele atinge e está no seu tempo. É uma coisa importante. A pessoa não precisa cantarolar a peça, mas ela precisa sentir, sentir uma emoção, um impacto, mesmo que não saiba porque está recebendo este impacto. Mas está vibrando, recebendo um impacto emocional.”

LINGUAGEM MUSICAL COMO EXPRESSÃO

“Eu não acredito que a linguagem musical seja capaz de exprimir objetivamente alguma coisa, como é a linguagem falada. Não pode. Ela pode quando muito, atingir certos objetivos dinamogênicos, isso sim, principalmente no sentido de atingir elementos primitivos que estão dentro do homem. Eu explico: a música que é feita hoje em dia no mundo europeu, é de uma pobreza à toda prova, melódica, rítmica e harmônica. Ela se baseia em geral num ritmo muito primitivo, num complexo harmônico extremamente primitivo, e atinge as massas de uma maneira incrível, porque atinge a grande massa através desse primitivismo. É o mesmo caso do Xangô ou do Candomblé no Brasil, que através daquela repetição rítmica intensa, aquela repetição do movimento, vai dando naturezas um pouco mais primitivas e vai fazê-las entrar em transe. E são capazes até de provocar fenômenos que dizem, sobrenaturais.”

MÚSICA, ELABORAÇÃO, CONSUMO E OUTROS

“Ocorrem duas espécies de música: música feita pela massa ou feita por indivíduos ligados à massa e que fazem uma música com uma linguagem ainda tradicional, e os que procuram apenas usar elementos mais superficiais da música e atingir os objetivos, que são dinamogênicos de um lado, quer dizer do ritmo para ser dançado, e a outra parte de uma emoção mais direta, menos refinada. Sempre deve ter havido estas duas coisas. Como sempre houve o homem erudito, e o homem que não se educou, que não chegou a ter uma erudição. Desde que o mundo começou a ter essas diferenças de classes: os gregos puderam ter aqueles filósofos, aqueles adiantamentos filosóficos, literários, etc, por causa da escravidão. Eles tinham uma grande massa que trabalhava pra que essa gente pudesse então só se dedicar a isso. E no fundo, foi o problema de classe. É por isso que mal interpretado, hoje principalmente, o pessoal da esquerda quer popularizar a cultura, eles estão rebaixando o nível cultural pra chegar ao nível das massas, ao invés de fazer o contrário: elevar as massas ao nível do pessoal que tem cultura. Isso em muitos países socialistas foi feito erradamente, na minha opinião, porque popularizar a cultura não é rebaixar o nível da cultura e sim divulgar mais, a ponto de que maior número de pessoas cheguem a ter esse nível, a ponto de usufruir dessa maravilha que é a cultura. Agora, na minha opinião, assim como existem milhões de facetas, ou milhões de formas de folhas dentro de uma árvore, assim também vão existir sempre, a não ser que o homem consiga dominar geneticamente a espécie humana de tal maneira, e injetar em todo o homem o mesmo tipo de inteligência. Eu não sou contra a evolução da humanidade, mas no momento, enquanto não se fez isso, ainda haverá sempre a diferença entre aqueles que são mais capazes e pessoas menos capazes. Isso não quer dizer que as mais capazes devem oprimir as menos capazes. As menos capazes devem ter as mesmas condições de vida do que a outra, mas haverá sempre um grupo menor que se dedica a uma coisa mais refinada, como naturalmente uma grande, que não chega

lá por incapacidade, por preguiça, por não ter tempo ou porque não se interessa por essas coisas. Agora, qualquer um, normalmente, pode chegar a atingir essas coisas. Acho o seguinte: já que estamos com problemas, a diferença que há hoje em dia, muito grande, entre a música feita pelos compositores chamados eruditos e aquela composta por uma parte dos compositores chamados populares. Uma parte, porque uma parte da música popular está muito refinada, também. Se lembra do jazz? Que chegou a fazer coisas tão incompreensíveis quanto a música erudita, muita gente não gostava. Eles partiram de um negócio mais primitivo, que vem do negro americano e foram elaborando, até chegar a um ponto que depois retrocedeu de novo, porque não tinha fim comercial, vendia menos. Porque essa sociedade de consumo é contra a própria cultura, porque interessa a eles as coisas que podem vender mais rapidamente. Os fins são outros, não são fins culturais, são fins lucrativos, e muitos governos, no afã de ficarem populares, dão apoio muito mais a esse tipo de coisa do que a outra, porque mais facilmente eles podem divulgar os seus pontos ideológicos. Isso aconteceu em muitos países pseudosocialistas, dar apoio a um rebaixamento da linguagem musical, literária, atingir o maior número através duma transmissão e divulgar um melhor ponto de vista ideológico, que é completamente, no meu ver, falso. Eu acho que arte pode ser panfletária se ela quiser, mas na minha opinião, não deve ser.”

EXPERIMENTAÇÃO E PESQUISA

“Acho que todo compositor, em geral, tem uma inquietação, principalmente se ele tem uma criatividade muito grande. Ele nunca se contenta com o que já fez, quer sempre mudar, pesquisar e fazer outras coisas. Quase todos os compositores foram assim, você vê no passado, naturalmente houve compositores que se repetiram muito, mas numa certa época em que a consumação da música exigia esse tipo de coisa, este tipo de repetição. É claro, não há

compositor que possa escrever 400 sinfonias, todas elas diferentes como hoje se exige, então não existe mais compositor hoje que se escreva 10 nem 12 sinfonias, a não ser Schostakovsky, que também ficou mais ou menos se repetindo. Hoje em dia, quase todo compositor procura em cada obra fazer uma coisa diferente, ou pelos menos aperfeiçoar aquilo que fez numa obra, que também tem essa coisa. Quase todo compositor tem obras experimentais, obras em que está experimentado coisas, e depois a obra que ele faz definitiva, que é o resultado dessas experiências. Quando se pega uma série de obras que Beethoven fez, como por exemplo aquele Concerto para Piano e Coro, se vê coisas que ele experimentou para a Nona Sinfonia. É uma típica obra que não tem importância na obra do Beethoven, porque foi uma obra que fez pra experimentar certas coisas que ele queria fazer mais tarde, na grande obra que é Nona. Em muitas outras obras a gente sente isso. Muitos compositores foram assim, experimentaram certas coisas em outras obras para depois chegarem à obra definitiva. Cristaliza uma determinada experiência, principalmente quando realmente quer se renovar, não se contenta em repetir aquilo que já fez. Por isso, eu também, no meu ponto de vista, sou um sujeito até muito atacado, porque procuro me renovar, fazer coisas novas, e em determinadas fases, críticos no Brasil disseram, dizendo que nunca sabiam o que eu faço, o que eu sou, que quero ser, o que quero fazer. Isso é besteira dos caras. O importante pra mim é o que estou fazendo no momento, o que estou procurando pesquisar e me renovar. Naturalmente, tem determinadas épocas em que obras se parecem, são obras de experimentos. Lembra Interações que eu fiz em 69, uma série de coisas que eu experimentei na obra, usei também na Cantata. Tive a sorte de ouvir primeiro a cantata do que as Interações.”

MÚSICA COMO LINGUAGEM

“A música é linguagem, mas está longe de ser uma linguagem universal e não podia ser uma linguagem universal, assim como a linguagem falada não é universal, embora tenha certas coisas que se pareçam. Mas longe de ser universal, porque os povos estavam completamente divididos, cresceram e se desenvolveram isoladamente. Se o homem tivesse surgido hoje, com a massa mídia, talvez a linguagem fosse mais universal, e a própria linguagem musical também. Mas não foi assim, eu acho que isso é uma grande riqueza que a humanidade tem, cultural; essa diversificação da linguagem musical, uma riqueza que não deve abandonar e que lastimavelmente, certamente com os meios de comunicação hoje cada vez mais intensos e que aproximam muito mais os povos, tem o sentido benéfico de fazer os homens mais próximos, mais conhecidos.”

RECURSO ELETROACÚSTICO

“Não creio que este recurso pode atrapalhar a escuta interior do compositor. Porque o que é a escuta interior? O que é um compositor? O compositor não é mais do que uma espécie de computador, em que recebe dados e mistura esses dados e devolve-os de uma forma pessoal ou impessoal, depende naturalmente da capacidade maior ou menor da imaginação dele, da capacidade maior ou menor dos seus conhecimentos e da apreensão das exigências dele. É isso, nada mais do que isso. Precisa-se beber primeiro essas novas coisas, passar por dentro de você mesmo, fazer com que essas coisas sejam parte do seu subconsciente, que elas sejam elaboradas interiormente, ou seja, modificadas, até que voltem ao seu consciente de uma forma diferente. Daí então, com esses elementos se elabora uma obra de arte, ou não. É por isso que há uma grande diferença entre compor música através de processos eletroacústicos e certos engenheiros de sons que juntam esses sons porque acham interessantes, mas que não foram uma

necessidade interior. Quer dizer que aqueles sons não foram criados, vividos interiormente e depois colocados a serviço de uma estrutura, de um meio expressivo. É apenas uma colagem de elementos, que ele considera novo, porque não foram ouvidos antes, porque não havia instrumento que fazia isso. Então, se é uma novidade, pensa que o fato de usá-la é suficiente pra fazer uma obra de arte. Essa que é a diferença. E muitos compositores entraram na música eletrônica sem terem uma preparação musical anteriormente, você sente isso, a falta de estrutura da coisa, a falta de um conceito musical. Eu vi muita coisa eletrônica, muitos laboratórios durante as minhas viagens e sempre ficava decepcionado, embora acreditando na coisa. Decepcionado pela maneira como eram utilizados. Mas eu estou certo, porque eram utilizados dessa maneira, e continuam sendo.”

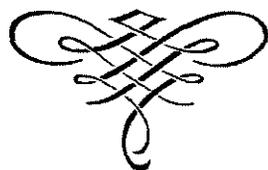
CAPÍTULO III

ANÁLISE DA ESTRUTURA

E

SUGESTÕES PARA

INTERPRETAÇÃO



1- CONSIDERAÇÕES SOBRE A ANÁLISE

Analisar é compreender uma obra musical e seu processo composicional. Carlos Kater afirma que “[...] a análise musical é um processo que antes implica em compreender o organismo, seu contexto e funcionamento.”¹ Uma análise deve ter como proposta sintetizar a idéia musicalmente expressa. Não deve ser definitiva, sendo passível de inúmeras interpretações, todas importantes e admissíveis. Sobre a análise da música do século XX, Dahlhaus conclui que “a característica da análise é a ambição de se descobrir um sistema de relacionamentos escondidos sob o invólucro acústico de uma obra musical.”²

SERIALISMO E TÉCNICA DOS DOZE SONS

A diversidade de tendências, praticada pelos compositores das primeiras décadas do século XX, trouxe também uma diversidade na classificação da composição, pois são muitos os termos usados, tais como atonal, tonal livre, pós-tonal, tonalidade aberta e outros mais. Cada um destes termos procura entender o processo de composição que se desenvolveu, tratando principalmente como material: as novas escalas; as formações de acordes independentes de relacionamento; os acordes formados por intervalos diversificados e as diferentes organizações rítmico-melódicas. Uma das formas de organização do material musical, foi o processo hoje conhecido por *serialismo*, isto é, combinações de poucas alturas que se desenvolviam em movimentos horizontais, verticais e transposições.³

¹ KATER, Carlos. *Cadernos de Estudo: Análise Musical*, n.3 e 5. São Paulo: Atravez, 1990/92, p IV e VI

² DAHLAUS, Carl. *Analysis and value judgment*. New York: Pendragon Press, 1982, p.9-10.

³ SIMMS, Brian. *Music of the twentieth century*. 2v. New York: Schirmer Books, 1986, p.68.

O compositor Arnold Schoenberg relata que, depois de tentativas durante um período aproximado de doze anos, conseguiu chegar à sistematização do que ficou conhecido como *Técnica de Doze Sons ou Dodecafonismo*, o que chamou de “*Método de compor com doze sons relacionados apenas um ao outro*”.⁴

O processo consiste no uso constante e exclusivo de uma série de doze sons diferentes. Usa os sons da escala cromática, porém formando uma série criada especialmente para cada composição. Segundo Schoenberg, são ilimitadas as possibilidades de tratamento dos elementos musicais como melodias, temas, frases, motivos, figuras e acordes, através do uso da série⁵ em todas as suas formas. Este processo das formas básicas da série lembra o quadrado-mágico⁶ cuja leitura se dá em quatro sentidos.

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

Figura O – Quadrado Mágico.

Na aplicação musical, também valem os quatro sentidos, que passam a obter as seguintes nomenclaturas:

⁴ SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*. Los Angeles. University of California Press, 1982.p.218.

⁵ Idem, *ibidem*.1984.p.226.

⁶ Inscrição de grafite encontrada em Pompéia, no século I. Significa basicamente, “o semeador mantém a obra/a obra mantém o semeador”. CAMPOS, Augusto de. *Música de Invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998. p.109.

O- Série Dodecafônica Original

R- Série Retrógrada produzida pela leitura da forma Original da direita para esquerda

I- Série Invertida produzida pelo reverso da direção dos intervalos da forma original

RI-Série Retrógrada da forma Invertida

Ocorre ainda a transposição da série Original nos doze semitons da escala cromática, simbolizados pelas letras indicadas acima e o número do semitom correspondente. Como por exemplo a série **O4** indica que a série original foi transposta de 4 semitons; **R6** – retrógrado transposto em seis semitons; **I0-** inversão do Original e assim por diante.⁷

ANÁLISE DO CONTORNO MELÓDICO

O item *Considerações sobre Melodia* empregada neste trabalho sugere uma definição mais abrangente, além do sentido tradicional do termo, consolidado na música tonal. O termo melodia será analisado sob o aspecto da organização das alturas, dos motivos empregados, das células e de todo o elemento relacionado à *Dimensão Horizontal*⁸ da peça. No livro *Fundamentos da Composição Musical*, Arnold Schoenberg baseia a compreensão da forma musical na percepção das pequenas unidades musicais, formadoras das unidades maiores, as quais irão compor a grande arquitetura musical, tendo como base a *lógica e a coerência*. Schoenberg considera o motivo básico como:

⁷ “Comunicação” Cláudio Santoro – três Prelúdios sobre uma série: um estudo de análise e interpretação, apresentada no II SNPPM- Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical, Universidade Federal de Goiás, pela autora com a Profa. Dra. Maria Lúcia Senna Pascoal. Novembro 2002.

⁸ KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*. Upper Saddle River: Prentice - Hall, 1999. p. 75.

“[...] o ‘germe’ da idéia [...] pode ser considerado como mínimo múltiplo comum ao incluir elementos de todas as figuras musicais subseqüentes e o ‘máximo divisor comum’ ao estar presente em todas as figuras subseqüentes. [...] O motivo deve produzir unidade, afinidade, coerência, lógica e fluência de discurso, ao ser usado de maneira consciente.”⁹

Analisar a estrutura musical através do emprego do motivo, consiste em recorrer ao uso das variações, *“[...] o qual baseia-se na repetição, onde alguns elementos são mudados e o restante é preservado.”¹⁰*

Joel Lester, no livro *Analytic Approaches to Twentieth Century Music*, sugere a ampliação do conceito de *motivo* sistematizado por Schoenberg à análise da música pós-tonal: *“[...] Na música pós-tonal, os motivos são essenciais na determinação das alturas da peça, porque não há nenhuma linguagem de alturas comum a todas as peças.”¹¹*

ANÁLISE DAS VOZES CONDUTORAS

No livro *Structural Hearing*,¹² Felix Salzer interpreta a técnica elaborada por Heinrich Schenker: análise a partir de sínteses contrapontísticas, consideradas as elaborações da harmonia básica. Esta técnica revela a direção do discurso musical e estabelece distinção entre estrutura e prolongamento. Os acordes originam o movimento das vozes condutoras. É estabelecida uma hierarquia entre as alturas do contorno da peça, os quais são apresentadas em gráficos. Salzer

⁹ SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição Musical*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo:Edusp,1996. p.35-37.

¹⁰ Idem, *Ibidem*.

¹¹ LESTER, Joel *Analytic approaches to Twentieth Century music*. NY:Norton, 1989, p. 4.

¹² SALZER, Felix. *Structural Hearing*. New York:Dover,1982

afirma que este procedimento tem “o propósito de explicar a coerência na unidade musical de uma maneira sistemática.”¹³

TEORIA DOS CONJUNTOS

Nos livros *Analytic Approaches to Twentieth Century Music e Introduction to Post Tonal Theory*¹⁴, Joel Lester e Joseph Straus respectivamente, interpretam a técnica de análise desenvolvida por Allen Forte.¹⁵

A técnica de análise de *conjuntos* faz uso de uma terminologia própria com a finalidade de apresentar uma nova interpretação para uma nova técnica de composição. Lester comenta sobre a estrutura pós-tonal:

*“A música tonal é baseada em princípios tonais e analisada segundo estes mesmo princípios. A música pós-tonal[...] é analisada de acordo com sua estrutura motivica, [...] que constitui a base de todas as melodias, de todas as harmonias e das vozes condutoras”.*¹⁶

O termo *classe de alturas* é utilizado em referência ao “agrupamento de todas as alturas de um mesmo tipo”¹⁷. Para a análise das alturas, serão considerados os conceitos de equivalência de oitavas e equivalência enarmônica.¹⁸ Os sons são numerados de 0 a 11, observe-se o exemplo:

¹³ SALZER, Felix. 1982. Op. cit., pp. 10-14.

¹⁴ LESTER, Joel. 1989. Op. Cit. e STRAUS, Joseph. *Introduction to post tonal theory*. 2ed. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2000.

¹⁵ FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.

¹⁶ LESTER, Joel, 1989, op. cit. pp. 11 e 169.

¹⁷ Altura se referindo a apenas uma das notas em um único registro.

¹⁸ Serão consideradas equivalentes, as alturas separadas por uma ou mais oitavas, e enarmônica as notas que são enarmonicamente equivalentes.

Classes de Alturas

Classificação com zero fixo:

$C = 0$



0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Classificação com zero móvel:

$G = 0$



0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Figura P - Exemplos de *classes de alturas*.

Os números de 0 a 11 referem-se às 12 classes de alturas diferentes, em semitons ascendentes.

Segundo Joel Lester:

*Existem duas maneiras diferentes de determinar o zero de uma classe de alturas. Algumas vezes é vantajoso designar como zero, o ponto focal (centro) da peça ou da passagem que está sendo analisada. [...] Esta é a 'notação com zero móvel' [...] em outras, é conveniente se designar a classe de alturas 'dó' como zero. [...] Esta é a 'notação com zero fixo.'*¹⁹

O termo *classe de intervalos* é empregado para associar um “*agrupamento que contém todos os intervalos de um mesmo tipo.*”²⁰ Cada classe de intervalo inclui um *complemento do intervalo*, ou

¹⁹ LESTER, Joel. 1989, Op. cit., p. 67.

²⁰ Idem, p.72.

seja, a inversão da maneira como ocorre na música tonal.²¹ Existem 6 tipos diferentes de classes de intervalos:

Classe de intervalos	1,11	2,10	3,9	4,8	5,7	6
Associação com os intervalos do sistema tonal.	2m 7M 9m	2M 7m 3dim. 6 A	3m 6M 2 A 7dim.	3M 6m 4dim. 5 A	4J 5J 3 A 6dim.	4 A 5dim.

Figura P.1- Classificação das *classes de intervalos*.

O termo *conjunto* é empregado para associar agrupamentos de *classes de alturas*. Um conjunto pode:

- 1- Aparecer articulado melódica e/ou harmonicamente;
- 2- Ser transposto e/ou invertido;²²
- 3- Apresentar-se em *Subconjuntos*;
- 4- Se relacionar com um subconjunto através de seu conteúdo intervalar, se todos os intervalos do conjunto estiverem presentes.²³
- 5- Usar as terminologias *triacorde*, *tetracorde*, *pentacorde*, *hexacorde*, *heptacorde* e *octacorde* em sua classificação.²⁴

²¹ Idem, Ibidem.

²² Em inversão reflexiva. Ao se inverter *do-mi-fa*, obtém-se *do-lab-sol*. KOSTKA, Stefan, 1999, Op. cit., p. 178-179.

²³ LESTER, Joel 1989. Op. cit., pp. 114-115.

Os *conjuntos* podem-se relacionar pelo número de classes de alturas que contém, ou pelo seu conteúdo intervalar. Estes dados podem ser observados através do *vetores intervalares*, que segundo Straus, “[...] nos fornecem uma maneira conveniente de resumir a sonoridade básica da peça, uma vez que na música pós-tonal, estamos diante de uma variedade imensa de idéias musicais.”²⁵

Prelúdio N. 15

Conjunto 1 - pentacorde

[0, 1, 5, 7, 9]

Vetor intervalar do conjunto: <1,2,1,3,2,1>

Maior ocorrência sobre a classe de intervalo 4,8.

Figura Q- Exemplo de conjunto e seu vetor intervalar.

O resultado de uma análise segundo a *teoria dos conjuntos* depende do material selecionado na peça. Escolha, localização e relacionamentos entre os conjuntos dependem do critério do analista, que deve ser capaz de justificar a sua escolha. Lester conclui:

²⁴ KOSTKA, Stefan. 1999. Op. Cit., p.185.

²⁵ STRAUS, Joseph. 2000. Op. cit., p.12.

“O propósito da análise segundo a teoria dos conjuntos não é efetuar uma análise da música como um todo, mas suplementar a escuta da passagem. [...] Os conjuntos serão um subsídio para a escuta e o entendimento da peça.”²⁶

A linguagem desenvolvida por Cláudio Santoro nos 34 Prelúdios para piano, apresenta liberdade na escolha e no uso do material, bem como nas técnicas de composição. Em função disso, as análises apresentadas neste trabalho, usarão as técnicas de análise acima citadas, de maneira não ortodoxa. A análise do contorno melódico associa a técnica de análise dos motivos, desenvolvida por Schoenberg, à teoria dos conjuntos, apoiada na afirmação de Joel Lester, segundo a qual: *“o termo conjunto substitui o termo ‘motivo’ e refere-se ‘aos tipos de motivos estruturais que sustentam a música pós-tonal.’²⁷*

OUTRAS CONSIDERAÇÕES

Na *Poética Musical*, Stravinsky considera que a *métrica* resolve a questão de em quantas partes iguais será dividida a unidade musical, ou seja, do compasso:

“ as leis que regulam o movimento dos sons exigem a presença de um valor mensurável e constante: a ‘métrica’ elemento puramente material, através do qual o ritmo, elemento puramente formal, se realiza.[...] a métrica resolve a questão de em quantas partes iguais será dividida a unidade musical que denominamos compasso.”²⁸

Com base nesta reflexão, este trabalho adotará a palavra *métrica* para designar os valores dos compassos.

²⁶ LESTER, Joel. 1989. Op. cit., p. 89.

²⁷ Idem, p.11.

²⁸ STRAVINSKY, Igor. 1996. *Poética Musical* (em 6 lições). Jorge.Zahar:Rio de Janeiro,1996,p.35.

O termo “*acorde*” será muitas vezes empregado neste trabalho para designar combinações de classes de alturas, sem número determinado de integrantes e sem apresentar relações harmônicas tradicionais.

Em *Considerações sobre Ritmo* serão abordados os elementos que constituem cada compasso, resolvendo a questão de como a *métrica* utilizada os agrupa em um determinado compasso.

Em *Considerações sobre Textura e Timbre* serão abordados os dois aspectos da música aos quais os compositores do século XX dedicaram uma atenção especial, com maior experimentação e exploração. O piano tem sido um instrumento bastante utilizado pelos compositores interessados em experimentar novos sons. A textura é definida como relação entre as dimensões verticais e horizontais. Em geral, a textura se desenvolve nas seguintes categorias: *Melodia e acompanhamento*, que consiste em uma melodia com acompanhamento em acordes; *Homofônica*, onde as partes são idênticas e simultâneas quanto ao ritmo; *Polifônica*, consistindo na combinação de duas ou mais linhas melódicas que soam simultâneas e geram sua própria harmonia; *Monofônica*, uma linha melódica sem acompanhamento.

Em *Sugestões para Interpretação* será apresentada uma proposta para interpretação de cada peça, com base nos conhecimentos adquiridos e reforçados durante o trabalho. Pode-se pensar que a idéia do compositor está explícita e facilmente discernível, a partir do que está escrito na partitura. No entanto, por mais que se permaneça fiel à uma peça musical quanto à: utilização de andamentos, dinâmicas, fraseados, acentuações, entre outros, ela sempre conterà elementos ocultos que escapam à uma definição precisa, pois a dialética verbal é impotente para definir a

dialética musical na sua totalidade. A realização desses elementos será uma questão de experiência e intuição, do talento do intérprete.²⁹

²⁹ Idem, p.112.

2. Prelúdios

da

Primeira Série



2.1 - **P**eríodo **D**odecafônico

(1939-1947)

"O meu princípio era (...) usar de maneira livre a técnica, como elemento estrutural interno da obra."

Santoro



2.1.1. PRELÚDIO N. 1

Allegro

2.1.1.1. ANÁLISE DA ESTRUTURA

Este Prelúdio faz parte da coleção da 1ª série e foi composto no ano de 1946. A Figura abaixo permite mostrar sua estrutura:

Seção	Métrica ³⁰	Textura/Timbre	Dinâmica	Andamento	Técnica
1ª(c. 1-11)	2 e 3	Monofonia e Polifonia	<i>mf, pp, mp, p, mf</i> rit., cresc, acentos	<i>Allegro</i>	Dodecafônica
2ª(c. 12-31)	3 e 2	Verticalizada ³¹ , homofonia, pedal	<i>f, p, mf, fff, pp, cresc</i> <i>dim.</i> , expressivo, acentos	<i>Lento</i>	
3ª(c. 32-43)	2,3 e 1	Homofonia, Polifonia	<i>mf, f, pp, cresc,</i> acentos	<i>Allegro</i>	
4ª(c. 44-61)	3 e 2	Verticalizada, homofonia, pedal	<i>f, p, fff, ff, cresc.,</i> <i>dim.</i> , acentos	<i>Lento</i>	

Figura R- Estrutura do Prelúdio N. 1.

Este Prelúdio se subdivide em quatro seções, articuladas por mudanças de andamentos, apresentando referências entre a primeira e terceira; segunda e quarta, respectivamente. Através da análise preliminar observa-se que este Prelúdio faz uso do *dodecafonismo*.

³⁰ Ver item 1, p. 97.

³¹ Kostka emprega o termo *Dimensão Vertical* para designar acordes que não apresentam relações harmônicas tradicionais entre si, ou seja são independentes harmonicamente. KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*. Upper Saddle River: Prentice - Hall, 1999. p. 47.

ANÁLISE DA SÉRIE DODECAFÔNICA

A peça é construída sobre uma *série* de 12 sons:

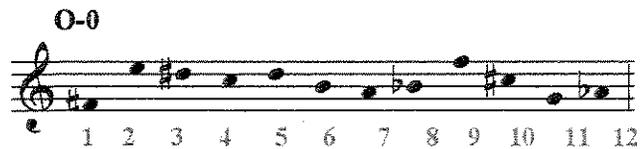


Figura R.1- Série Original utilizada no Prelúdio N. 1.

Esta série se apresenta na sua íntegra pela primeira vez, nos compassos 4 e 5, nas linhas superior e inferior da peça, demonstradas na figura abaixo:

Figura R.2 – Distribuição da série no Prelúdio n.1. Compassos 4 a 6.

TRECHOS COM PARTES DA SÉRIE

Nos três primeiros compassos a série aparece incompleta, com apenas 9 sons da série original e com repetição dos sons:

Série Original	F#	E	D#	C	D	B	A	Bb	F	C#	G	Ab
-----------------------	-----------	----------	-----------	----------	----------	----------	----------	-----------	----------	-----------	----------	-----------

9 sons da Série	F#	E	D#	C	D	B	A	C#	Ab
------------------------	-----------	----------	-----------	----------	----------	----------	----------	-----------	-----------

Figura R.3 – Nove sons da série. Compassos 1 a 3.

Nos compassos 12 a 15 da 2ª seção a série também aparece incompleta sendo utilizada apenas 6 sons da série original exposta algumas vezes na forma verticalizada e associadas a uma nova *textura*.

Série Original	F#	E	D#	C	D	B	A	Bb	F	C#	G	Ab
-----------------------	-----------	----------	-----------	----------	----------	----------	----------	-----------	----------	-----------	----------	-----------

6 sons da Série	F#	E	D#	C	B	F
------------------------	-----------	----------	-----------	----------	----------	----------

TRECHOS COM ELEMENTOS DA SÉRIE PERMUTADOS

A permutação e repetição dos sons da série ocorrem com pouca frequência, apenas nos compassos 7 a 11. Observe o exemplo abaixo:

Figura R.4- Elementos da série permutados. Compassos 7 a 10.

A *série original* na sua íntegra é reexposta pela última vez, com *mudança rítmica*, nos compassos 19 e 20.

SÉRIES TRANSPOSTAS

A partir do compasso 21, as séries se apresentam transpostas da série Original, com permutações e repetições dos sons, e são exploradas na forma linear e verticalizadas. Estas séries transpostas empregadas são:

O0	F#	E	D#	C	D	B	A	Bb	F	C#	G	Ab
O1	G	F	E	C#	D#	C	Bb	B	F#	D	G#	A
O6	C	Bb	A	Gb	Ab	F	Eb	E	B	G	Db	D
O8	D	C	B	Ab	Bb	G	F	Gb	Db	A	Eb	E
O9	Eb	Db	C	A	B	Ab	Gb	G	D	Bb	E	F
O10	E	D	C#	Bb	C	A	G	G#	Eb	B	F	Gb
O11	F	Eb	D	B	C#	Bb	Ab	A	E	C	F#	G

Figura R. 5 – Séries transpostas utilizadas no Prelúdio n. 1. Compassos 21 a 61.

CONSIDERAÇÕES SOBRE MELODIA

A série original é a base da organização melódica desta peça. A idéia inicial apresentada nos três primeiros compassos, se caracteriza por uma frase em progressão melódica ascendente que, ao ser apresentada apenas com 9 elementos da série, produz uma imagem de interrupção. A frase que completa esta idéia aparece a partir do compasso 4, onde a série original completa gera uma linha melódica que se caracteriza por um contorno ascendente e descendente. A segunda idéia melódica surge a partir de fragmentos da série, na 2ª seção da peça (c.12-13), sobrepostas aqui sobre pedal, e que se desenvolve em uma linha expressiva na região grave do instrumento (compassos 16-18). Na 3ª e 4ª seção (c.32-43 e 44-61 respectivamente), os mesmos elementos se repetem.

CONSIDERAÇÕES SOBRE RITMO

O contorno rítmico é explorado em variados andamentos articulados em duas seções distintas, expostos primeiramente em um gesto rítmico continuado na 1ª seção, e pela presença de ligaduras de expressão, staccatos, sinais de articulação e acentos na 2ª seção que, agregados a novas figurações rítmicas, colaboram com o contraste entre as partes. Também explora a *dimensão vertical* na 2ª seção. Por exemplo, observar os compassos 10 e 11, 19 e 20, 50 e 51, entre outros. Convém salientar as freqüentes mudanças da *métrica*: 2/4, 3/4 e 4/4 tempos, bem como o emprego de alguns menos convencionais como 1 ½ e 1/4. A regularidade dos movimentos rítmicos com deslocamentos de acentos métricos dos compassos prevalece por toda a peça.

CONSIDERAÇÕES SOBRE TEXTURA E TIMBRE

Basicamente, a textura é homofônica, com algumas intervenções polifônicas e também um trecho em uníssono. O *timbre* é explorado através dos sinais de *dinâmica*, que oscilam subitamente do *f* para o *p*, e das articulações dos sons, *ligaduras de expressão*, *staccatos*, *acentos*, mudança de registro no instrumento, bem como através de *pedal*. A dinâmica além de contribuir para ressaltar o contraste, sugere a condução da linha melódica. Estes elementos, associados à mudança de *andamento*, contribuem com o aspecto textura/timbre, articulam as seções e auxiliam na estruturação formal da peça.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta peça demonstra uma organização das idéias musicais quanto ao material empregado. Sua estrutura bem definida, sugere uma forma binária A- B (A'- B'), articuladas pelo andamento e alternâncias da textura. Quanto aos procedimentos composicionais adotados, pode-se observar que o compositor adotou a série dodecafônica apenas na sua *forma original*, e na maioria das vezes na sua *seqüência original*. A série forma a base da composição. Todos os sons da série são apresentados sucessivos ou simultâneos, utilizando a série completa ou apenas fragmentos. Isto nos permite observar que no tratamento quanto à *série*, utiliza os seguintes recursos:

- Uso da série incompleta.
- Permutações dos elementos da série ou *permutação cíclica*³² - caminho utilizado para expandir o número de formas de uma série.

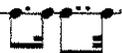
³² Procedimento que consiste na troca das notas da série, permutando-as de lugar. SIMMS, Bryan, Op. Cit., p.75.

- Repetições de elementos da série
- Omissão de alguns elementos da série.
- Transposições da forma original e na seqüência.
- Exploração melódica e verticalizada das séries.

2.1.1.2. SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

Para o intérprete é essencial conhecer o material e a técnica de composição da peça, para compreender como estes se estruturam e constituem o todo da obra, sobretudo em um idioma no qual seja inexperiente. Este deve ser o primeiro passo a ser seguido. A partir dessa proposta, é possível tomar algumas decisões com respeito à performance:

- Projetar as articulações de forma clara, através dos vários tipos de toques tais como: *legatos*, *acentos* e *staccatos* freqüentes na peça, salientando seu caráter rítmico e melódico.
- Uso do pedal de forma criteriosa apenas sustentando-o quando indicado pelo compositor ou quando houver a necessidade de sustentar notas longas.
- Dar ênfase à respiração escrita pelo compositor após o *re b* do compasso 11 e *si* no 43, uma vez que este tipo de indicação não é freqüente na obra.
- As fermatas propostas nas 2ª e 4ª seções devem ser observadas com rigor pois permitem criar uma sensação de repouso e servem como pontos de articulação das seções.

- É importante que o intérprete execute com clareza as diferenças rítmicas das seguintes figurações  para preservar o vigor rítmico da peça.
- É importante que os andamentos sejam observados (*Allegro* para a 1ª e 3ª seções e *Lento* para a 2ª e 4ª) pois não somente criam contrastes como também as articulam as seções.
- As indicações de dinâmica e articulações também são amplamente sugeridas, portanto devem ser seguidas com precisão pois contribuem para dar contraste, diversidade tímbrica e transparência à textura da peça.

Tecnicamente este Prelúdio apresenta um certo grau de dificuldade, em virtude dos diferentes tipos de toques e da precisão rítmica, e do andamento *Allegro* exigida na peça. Seria prudente estudar primeiramente as mãos separadas observando precisamente as articulações, dinâmicas e ritmo, pois uma vez interiorizadas trarão maior liberdade de execução e independências das diferentes partes. Outra variante para o estudo consiste em praticar solfejo, incluindo dinâmica, articulações e andamento, o que muito contribuirá para a assimilação precisa da peça.

2.1.2 - PRELÚDIO N. 2

Invenção a duas vozes
Allegro Molto

2.1.2.1. ANÁLISE DA ESTRUTURA

Este Prelúdio faz parte da coleção da 1ª série e foi composto em 1947 com o subtítulo *Invenção a duas vozes*. A Figura abaixo permite mostrar sua Estrutura:

Seção	Processo de composição	Métrica	Textura	Dinâmica Timbre	Andamento
1ª(c.1-6)	Motivo(série) Episódio	4/4	Polifônica imitativa	stacattos/acentos	<i>Allegro molto</i> ♩ = 120
2ª(c.7-15)	Desenvolvimento, Variações do Motivo	3 ½, 2/4, 3/4, 4/4	Polifônica	stacattos	
3ª(c.16-22)	Motivo Episódio Variações do Motivo	4/4, 3/4	Polifônica imitativa	<i>p</i> e <i>crescendo</i> , stacattos	
4ª(c.23-29)	<i>Coda</i>	3/4, 2/4	Acordal, Homofônica	<i>ff. fff</i>	

Figura S - Estrutura do Prelúdio N. 2.

A obra inicia-se apresentando o *Motivo*³³ na voz superior (c. 1 e 2) e em seguida sua *imitação* à 5ª na voz inferior (c. 2 e 3).

The image shows a musical score for two voices. The upper voice (treble clef) is labeled 'Motivo' and contains three measures of music. The lower voice (bass clef) is labeled 'Imitação do Motivo' and contains three measures of music, which is a fifth below the upper voice's motif. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Figura S.1 – Motivo na voz superior e imitação à 5ª na voz inferior. Compassos 1 a 3.

As seções desenvolvidas por fragmentos do motivo, ou mesmo com a presença de um novo material e que são quase sempre em *seqüencial*, podem ser consideradas um *Episódio*. Sua função entre muitas outras, é de dar variedade à textura:

The image shows two systems of musical notation. The first system shows the upper voice (treble clef) and lower voice (bass clef) with a bracket labeled 'episódio' spanning measures 1, 2, and 3. The second system shows the same two voices with a bracket labeled 'episódio' spanning measures 4 and 5. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Figura S.2- Episódio. Compassos 1 a 5.

³³ Motivo aqui significando “uma frase melódica ou algo de maior comprimento, frequentemente de 1 ou 2 compassos, apesar de às vezes ser de mais de 4”. KENNAN, Kent. *Counterpoint. Based on Eighteenth-Century Practice*. New Jersey: Prentice Hall, 1999. p. 127.

Segundo Arnold Schoenberg, a *Coda* pode ser considerada um acréscimo à peça, “onde o compositor quer dizer algo a mais do que já foi dito.”³⁴

The musical score for the Coda (measures 22-29) is presented in four systems. The first system (measures 22-23) features a 4/4 time signature, with a 3/4 time signature change in measure 23. The second system (measures 24-25) is in 2/4 time. The third system (measures 26-28) is in 3/4 time, ending with a fortissimo (ff) dynamic marking. The fourth system (measure 29) shows the final notes of the Coda.

Figura S.3- *Coda*. Compassos 22 a 29.

³⁴ SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. SP: Edusp, 1996, p.224.

ANÁLISE DA SÉRIE

Esta peça é construída sobre uma *série* de 9 sons, explorada em várias transposições e variações rítmicas. A forma *original* da série é a seguinte:



Figura S.4 – Série Original utilizada no Prelúdio.

Esta série na forma Original O-0, inicia-se na voz superior, logo em seguida a *imitação* desta na sua forma transposta O-5, na 2ª voz.

Figura S.5 – Série na forma O-0 na voz superior e O-5 na voz inferior

Outras séries ocorrem nesta peça, a partir da *matriz* gerada pela série original:

O1	E \flat	G	F	B \flat	C	A \flat	D	C \sharp	F \sharp
----	-----------	---	---	-----------	---	-----------	---	------------	------------

O2	E	G \sharp	C \sharp	F \sharp	G \sharp	E	A \sharp	A	D
----	---	------------	------------	------------	------------	---	------------	---	---

O3	F	A	G	C	D	Bb	E	Eb	Ab
RI 10	A	D	C#	G	Eb	F	Bb	Ab	C
R 2	G	D	D#	A	C#	B	F#	G#	E
I 0	D	Bb	C	G	F	A	Eb	E	B
I 10	C	Ab	Bb	F	Eb	G	C#	D	A

Figura S.6 – Séries utilizadas no Prelúdio N. 2.

Esta série de 9 sons que ocorre nesta peça, pode ser interpretada como geradora dos *motivos*. As modificações intervalares ocorrentes em certos momentos, alterações rítmicas, omissão de elementos da série, bem como o acréscimo de outros, não descaracterizam sua qualidade motivadora.

CONSIDERAÇÕES SOBRE MELODIA

Como já foi visto, a série de 9 sons aqui representada tem o caráter de Motivo. Esta idéia inicial é modificada por meio de permutações, inversões e transposições, e emprego de novos segmentos. Este procedimento permite uma grande variedade dos Motivos, sem com isso enfraquecer sua função integrante. A figura abaixo demonstra o Motivo e algumas variações:

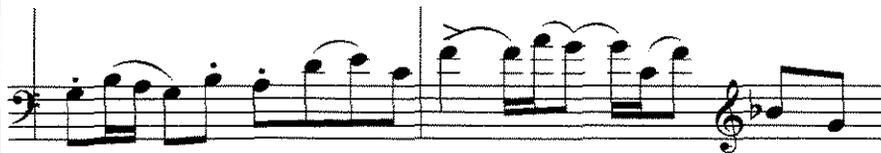
Motivo (série)

Figura S.7- Motivo.

Variações do Motivo

Série transposta à 5ª com omissão de um elemento (*Fa#*)

(c. 2-3, voz inferior).



Série transposta na RI-10, com permutação e alteração rítmica.

(c. 7-8, voz superior).



Série transposta na RI-10 com mudança de intervalo, na imitação na 2ª voz.

(c. 9-10)



Série transposta na I-0, com mudança de intervalo, alteração rítmica, permutação e repetição.
(c.9-10 voz superior)



Série transposta na O-1, mudança rítmica, mudança de intervalo, acréscimo de novos elementos e permutação.
(c.12-13, voz inferior)



Série transposta na O-2, com prolongamento do 1º som, permutação
(c.16-17, voz superior)



Série exposta na I-0, com mudança rítmica e deslocamento de acentos, permutação e prolongamento
(c.23-24, voz inferior)



Figura S. 8- Variações do Motivo.

CONSIDERAÇÕES SOBRE RÍTMICO

As configurações rítmicas usadas nesta peça são um forte elemento de reconhecimento dos motivos. Como se pode observar, a apresentação inicial da série coincide com a seguinte célula rítmica e algumas variações desta célula:

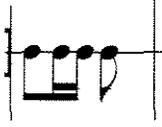
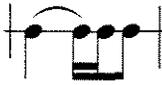
Célula rítmica principal	Variações da célula rítmica
	
<p data-bbox="548 625 716 655"><i>célula rítmica</i></p> 	
	

Figura S.9- Células rítmicas e suas variações.

A peça indica várias mudanças de métrica, alterna-se em 4/4, 3/4 e 2/4 tempos, e o uso de um métrica não tradicional 3 ½, chamando a atenção para a divisão irregular deste compasso 3 + 1/2 tempo. A regularidade dos movimentos rítmicos com deslocamentos de acentos métricos dos compassos prevalece por toda a peça.

CONSIDERAÇÕES SOBRE TEXTURA E TIMBRE

A peça está escrita como uma invenção a duas vozes. A textura é *polifônica* empregando a *imitação* com variadas articulações: *legato e non legato*, ligaduras de frase, *staccatos*, acentos e com os motivos apresentados nas diversas variações, intercaladas por *episódios*, o que permite uma certa variedade na textura. A homofonia e a textura acordal ocorre na *Coda*, onde aparece uma *harmonia* sobre quartas, seguidas de um trecho escalar sobre as duas vozes em uníssono, predominando os intervalos de 2m, 2M e 3m. São poucas as anotações de *dinâmica*, apenas um sinal de *cresc.*, *p*, *ff* e *fff* no início, na 3ª seção e últimos compassos, respectivamente. A

variedade do *timbre* se caracteriza apenas pela mudança na textura na seção da *Coda*: acordes e mudança de região no instrumento. A regularidade rítmica, das vozes, do tempo, da dinâmica e das articulações permanecem sempre as mesmas, o que permite caracterizar a estabilidade da peça.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na 1ª seção (c.1-6) a construção da peça é *imitativa*. A série do motivo está na formas O-0 e O-5 demonstradas nos primeiros compassos da peça, e RI-10 na voz superior com imitação em I-10 na voz inferior (c.7 e 8). A obra é uma *invenção a duas vozes* em andamento *Allegro molto*, que apresenta uma idéia principal e suas transposições. Segundo Kennan:

“as invenções são obras-primas, pois nelas o material motivico, extremamente reduzido, deve permitir o pleno desenvolvimento, em combinação com criatividade e a manutenção do interesse por toda a obra. Envolvem, em escala reduzida, a maior parte das manipulações contrapontísticas encontradas em formas musicais maiores³⁵[...]”

A série adotada nesta peça tem caráter de motivo melódico com suas variações, o que leva a se aproximar dos procedimentos composicionais de uma *invenção*, que se pode definir como “*uma pequena peça a 2 vozes, de caráter contrapontístico, centrados em torno do desenvolvimento do material de um motivo.*”³⁶

³⁵ KENNAN, Kent. Op. Cit.,1999,p.126..

³⁶ Informações obtidas:KENNAN, Kent. Idem.ibidem.

Como síntese dos procedimentos composicionais adotados neste Prelúdio tem-se:

- Estrutura formal de uma invenção a duas vozes.
- Série com 9 sons e caráter motivico.
- Série motivica expostas nas 4 formas: Original, Inversão, Retrógrada e Retrógrada da inversão.
- Série motivica exposta com transposição, permutação, alteração rítmica, omissão e mudança de intervalos.
- Textura com o uso de construção polifônica imitativa e um pequeno trecho homofônico.

2.1.2.2. SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

Para o intérprete é essencial conhecer o material, a estrutura e a técnica de composição da peça, para compreender melhor como estes se estruturam e constituem o todo da obra, sobretudo em um idioma no qual seja inexperiente. Este deve ser primeiro passo a ser seguido. A partir dessa proposta é possível tomar algumas decisões com respeito à performance:

- Toque *non legato* em diversas passagens , fazendo soar com clareza as vozes e os padrões rítmicos.
- Deixar em evidência a voz pelo qual está sendo apresentando o motivo principal da peça, seja na primeira ou na segunda voz.

- Economia no uso do pedal, tendo em vista a polifonia e a escrita *non legato* contínua, apenas usá-lo como um recurso tímbrico.
- Observar atentamente as acentuações, muitas vezes assimétricas, e articulações pois são estes elementos que irão clarear a projeção das duas vozes.
- Escolha adequada de um dedilhado, fator fundamental para alcançar bons resultados na execução da peça no andamento *Allegro molto* indicado pelo compositor.

Tecnicamente este Prelúdio apresenta um certo grau de dificuldade, em virtude dos saltos, precisão rítmica e do andamento exigida na peça. Seria prudente estudar primeiramente as mãos separadas observando precisamente as articulações, dinâmicas e ritmo, pois uma vez interiorizadas trarão maior liberdade de execução e independências das diferentes partes.

A seguir os procedimentos para execução seguem em conformidade com uma tradição na execução. Respondendo sobre formas de estudar, o pianista Anthony Di Bonaventura, considerou que :

“Pianistas devem aprender as notas de novas peças com mãos separadas e em tempo lento, trabalhando cuidadosamente os dedilhados. É de utilidade circular todas as linhas de condução importantes e as notas melódicas dos acordes, para assim equilibrar e salientar os movimentos entre as partes.”³⁷

³⁷ SCHMID, Angeline. “*Rejuvenating lessons for pianists*”. *Clavier*. V.41, n.3. March, 2002, p.17. Anthony Di Bonaventura é Diretor do Departamento de Piano na Boston Universtiy.

2.1.3- SÍNTESE

Os elementos estruturais empregados nestes Prelúdios N. 1 e 2, compostos no Período Dodecafônico, podem ser sintetizados:

Elementos Estruturais	Prelúdios - Números
Acordes sobre 4ª	1-2
Compassos não convencionais	1-2
Deslocamentos de acentos rítmicos	1-2
Emprego de uma série de 9 sons	2
Emprego de uma série de 12 sons	1
Estrutura formal	1-2
Pedal	1
Predominância da Polifonia	2
Quiálteras	1
Série como motivo	2
Textura variada: Polifonia, Monofonia e Homofonia	1
Utilização da série na forma Original	1
Utilização da série nas formas O-I-R-RI	2

Figura T- Síntese dos elementos estruturais dos Prelúdios do Período Dodecafônico.

Com esta análise foi possível observar que o compositor adotou a técnica *dodecafônica*, utilizando de alguns procedimentos referentes a esta técnica. Mesmo adotando uma linguagem contemporânea, o processo contrapontístico foi utilizado como um recurso para organizar a obra.

2.2 - **P**eríodo de **T**ransição

(1947-1950)

"O amadurecimento de certas idéias que [...] foram aos poucos transformando, como não podia deixar de ser, a expressão e a manifestação criadora."

Santoro



2.2.1- PRELÚDIO N. 3

Entoando tristemente

2.2.1.1. ANÁLISE DA ESTRUTURA

Este Prelúdio foi composto em 1948, em Lausanne com o subtítulo *Entoando Tristemente* e mais tarde transcrito para orquestra. A figura abaixo permite mostrar sua estrutura:

Seção	Modo/ centro	Métrica	Dinâmica	Textura/Timbre	Andamento
1ª (c.1-11)		3/4 +1/8 3/4,4/4,2/4	<i>p</i>	Melodias em terças.Mudança de registro	<i>Lento</i>
2ª (c.12-29)	<i>Eb dórico/ Centro mib</i>	6/4,2/4,4/4	<i>cresc,dim.</i>	Recitativo, melodia em sextas. Pedal. Acordes de 4ª e 9ª	
3ª (c.30-37)	<i>G mixolídio C jônio/ Centro ré</i>	3/4,5/4,7/4, 6/4, 4/4	<i>cresc,dim, p</i>	Acordal.Pedal com mudança de registro. Superposição de acordes paralelos	
Coda (c.38-42)	<i>E frígio/ Centro mi</i>	2/4,4/4,3/4	<i>p</i>	Melodia em terças.Mudança de registro.	

Figura U - Estrutura do Prelúdio N. 3.

A análise demonstra que a peça está subdividida em três seções mais uma *Coda*, articuladas pela textura.

CONSIDERAÇÕES SOBRE MELODIA

Na 1ª seção (c.1-11), a linha melódica é construída sobre terças ascendentes e descendentes, com valorização melódica do contratempo, constituindo uma introdução. A partir da 2ª seção(c.12-29), encontra-se elementos da escala modal *E_b dórico* tendo como base acordes com sobreposições de quartas e quintas sustentados pelo pedal de *E_b*, como um *recitativo*³⁸. Na 3ª seção (c.30-37), a estrutura da peça passa a ser uma *melodia acordal* em *G mixolidio*, com acordes sobrepostos em quartas na linha superior e acordes sobrepostos em quintas na linha inferior. O material da *Coda* é a repetição do material encontrado na introdução da peça, uma linha melódica sobre terças e acordes sobre quintas, com elementos de *E frígio*. A figura abaixo exemplifica estes elementos:

³⁸ -Recitativo é um tipo de escrita vocal, normalmente para uma única voz, que segue os ritmos e acentuações do discurso, e também seus contornos em termos de altura. [...] um estilo com notação rítmica precisa, apoio harmônico, largo âmbito melódico e um tratamento afetivo(emocionalmente significativo)do texto. STANLEY, Sadie.Dicionário de Música.Edição concisa.RJ:Zahar,1994,p.769.

Elemento estruturais

Melodia em terças: (c.1-2)

1ª Seção

(c.6-8)

1ª Seção

Modos

2ª Seção – (c. 12-29)

mib dórico

3ª Seção – (c. 30 –33)

sol mixolidio

3ª Seção – (c.34-37)

do jônio

Coda – (c. 38 –42)

mi frígio

Estrutura acordal em movimento paralelo sobre pedal.

(c.31-32)

3ª Seção

The musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature, showing a sequence of chords. The middle staff is also in treble clef with a 2/4 time signature, showing a melodic line with a 'cresc.' marking. The bottom staff is in bass clef with a 2/4 time signature, showing a bass line with a pedal point.

Figura U.1 – Elementos estruturais da linha melódica.

CONSIDERAÇÕES SOBRE HARMONIA

A estrutura harmônica é formada a partir dos seguintes elementos:

- 1- Acordes com sobreposições de quartas e quintas.
- 2- Movimento da linha do baixo em acordes paralelos.
- 3- Acordes com quarta e segunda acrescentada.
- 4- Pedal.

O pedal articulada sobre as duas primeiras seções determina o centro *mib*, divergindo do centro encontrado na linha superior. Na terceira seção esse centro passa a ser *ré* e finaliza em *mi*. Nesta peça há a predominância de acordes com sobreposição de quartas e quintas. Estes acordes foram classificados como sobreposições de intervalos, pois não mantêm relações entre si nem relação com a harmonia tonal.

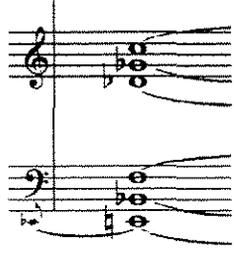
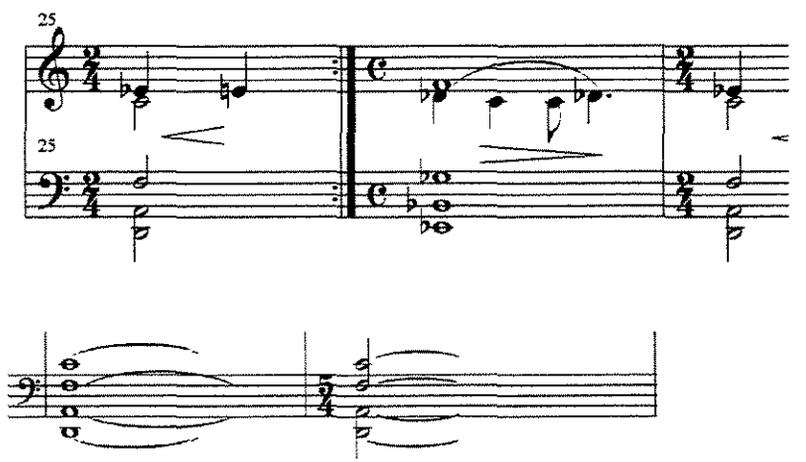
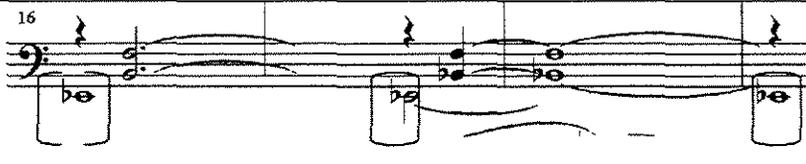
<p>Acordes com sobreposição de quartas e quintas -1ª seção (c. 13, 14, 16, 17, 19, 20, 21).</p>	
<p>Movimento da linha do baixo sobre acordes paralelos de 5ªs e 7ªs (c. 25-27).</p> <p>acordes sobre 5ªs (c. 24-33)</p>	
<p>Acordes com quartas e segunda acrescentada (c. 35)</p>	
<p>Pedal de E\flat</p>	

Figura U.2 – Análise dos Acordes.

CONSIDERAÇÕES SOBRE RITMO

A peça segue um mesmo padrão rítmico sobre a linha melódica, variado apenas pelas mudanças da métrica que oscilam entre as simétricas e assimétricas: 3/4, 2/4, 4/4, 5/4, 6/4, 7/4. Observa-se

o emprego de uma *métrica* não convencional ($3/4 + 1/8$) nos compassos 1 e 2. Sobre a linha melódica encontra-se um movimento de *sincopas* durante toda a peça e também observado na estrutura acordal da 3ª seção. Este modelo rítmico que articula a linha melódica vem na maioria das vezes precedido de uma pausa cuja função é a de interromper o discurso da linha melódica. A figura abaixo exemplifica em diferentes texturas:

Sincopas:

The figure illustrates syncopation in three different musical textures:

- (c.9-10):** A two-staff excerpt showing a melodic line with syncopated rhythms (e.g., quarter notes followed by eighth notes) and a bass line with sustained chords and a pedal point.
- (c.14-15):** A two-staff excerpt featuring a melodic line with syncopation and a bass line with sustained chords. A dynamic marking of *1º cresc.* is present.
- (c.36):** A two-staff excerpt showing a complex texture with syncopation. The upper staff has a melodic line with syncopation and a dynamic marking of *p cresc. poco*. The lower staff has a bass line with sustained chords and a dynamic marking of *p*.

Figura U.3 –Sincopa.

CONSIDERAÇÕES SOBRE TEXTURA E TIMBRE

Os aspectos *timbricos* estão relacionados à *textura* da peça. O contorno melódico se mantém interligado ao timbre e se torna marcante pelos acordes sustentados pelo pedal. Além disso, podem-se distinguir ocorrências diferenciadas, que contribuem com o fator timbre: emprego do pedal, mudança de registros, acordes com sobreposição de quartas e quintas e *dinâmica*. O uso

dos três registros do piano simultaneamente, tira proveito da ressonância harmônica do instrumento e cria uma variedade de cores no Prelúdio. O papel do pedal é importante, pois articula as frases, sustenta e articula a *harmonia*. Os acordes com sobreposições de quartas e quintas visam a busca da sonoridade dentro desta perspectiva. A *dinâmica* permanece quase constante em *p* por toda a peça, porém encontra seu ponto culminante no compasso 34, ápice da frase, após surgir de um *crescendo*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A peça é caracterizada pelo emprego de uma linha melódica modal na escrita de estilo recitativo, sobre acordes com sobreposições de quartas e quintas sustentadas por um pedal. O aspecto melódico se interliga ao timbre. A variedade é alcançada através da textura, que alterna a linha melódica entre monofônica, recitativo sobre acordes e acordal, contribuindo para criar unidade à peça. Como procedimentos composicionais, podem-se observar:

- Linha melódica modal.
- Textura monofônica, recitativo e acordal.
- Métrica variável.
- Elementos estruturais tais como: acordes com sobreposições de quartas e quintas, compassos não convencionais, elementos da escala modal, pedal e emprego do contratempo.

2.2.1.2. SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

Para o intérprete é essencial conhecer o material e a técnica de composição da peça, para compreender como estes se estruturam e constituem o todo da obra, sobretudo em um idioma no qual seja inexperiente. Este deve ser o primeiro passo a ser seguido. A partir dessa proposta, é possível tomar algumas decisões com respeito à performance:

- A característica principal da peça é a variedade tímbrica, portanto estas deverão ser exploradas para uma performance interessante.
- Toque legato, expressivo e cantabile para a linha melódica.
- Utilizar tempos *rubatos* para modelar e criar uma certa flexibilidade à melodia principal. Obter controle técnico para projetar os diversos planos sonoros da peça.
- É fundamental que o intérprete trabalhe no sentido de projetar diversos planos sonoros nos acordes que acompanham a melodia principal.
- Na estrutura acordal, dar ênfase à nota superior do acorde para que fique em evidência uma linha condutora.
- O ápice da peça se encontra no compasso 35. Projetar o discurso musical neste sentido.

2.2.2-PRELÚDIO N. 4

Dança Rústica

2.2.2.1. ANÁLISE DA ESTRUTURA

Este Prelúdio foi composto em 1948 com o subtítulo *Dança Rústica*. A figura abaixo permite mostrar sua estrutura:

Seção	Métrica	Dinâmica	Textura/Timbre	Andamento
1ª (c.1-16)	3/8	<i>ff, p, f</i> acentos	Monofônico, staccatos percussivos, registro grave	$\text{♩} = \text{♩} = 100$
2ª (c.17-29)	3/8 6/8	<i>f, <</i> , acentos	contorno melódico com acompanhamento rítmico	<i>Meno</i>
3ª (c.30-56)	3/8, 3/4, 2/4	<i>p, f, rit,</i> acentos	contorno melódico com acompanhamento rítmico no registro grave, staccatos.	<i>Tempo I</i>
4ª (c.57-72) (c.77-79)	3/4, 3/8	<i>p, f,</i> <i>rit. <, ff, fff</i>	Monofônico, staccatos percussivos, registro grave ao agudo	
<i>Coda</i> (c.73-76)	sem métrica escrita	<i>p,</i> <i>expressivo, rit.</i> <i>molto, ></i>	Linha melódica sobre estrutura acordal. Ressonância. Legato, registro médio ao agudo. Acentos.	<i>Expressivo</i>

Figura V - Estrutura do Prelúdio N. 4 – 1ª série

Este Prelúdio se encontra subdividido em quatro seções mais uma *Coda*. Interrompendo e finalizando a segunda seção encontra-se um trecho cujo caráter se difere em tempo e articulação: *Meno* para o andamento, articulado sobre pedal, e legato na linha superior. A *Coda* também apresenta uma material que diverge dos elementos encontrados nas outras seções: de caráter expressivo, sobre pedais, predominantemente sobre intervalos de quartas e quintas. A repetição no manuscrito não está clara, porém pode-se pensar que no compasso 77 a peça deve retornar ao compasso 10, e na 2ª vez deve-se omitir os compassos 73 a 76, concluindo a peça nos compassos 77 a 79.

CONSIDERAÇÕES SOBRE MELODIA E RITMO

O caráter predominante na peça é o aspecto rítmico, porém observa-se o emprego de uma linha melódica em determinadas seções: na terceira seção, mais precisamente nos compassos 45 a 55, há a ocorrência de uma linha melódica, cujo motivo básico é o seguinte:



Figura V.1 – Motivo básico

A característica principal deste motivo é a presença dos intervalos de quartas e quintas. A figura abaixo demonstra as diversas formas deste motivo. Pode-se observar que estas variações do motivo básico se referem às transformações melódicas e rítmicas:

Variações do Motivo básico	
<p>Motivo 1.1 – com mudança de direção e alteração rítmica. (c.47)</p> 	<p>Motivo 1.2 – com acréscimo de sons, alteração intervalar e rítmica do motivo 1.1. (c.48)</p> 
<p>Motivo 1.3 – com transposição e alteração intervalar. (c.51)</p> 	<p>Motivo 1.4 – com alteração intervalar do motivo 1.3. (c.53)</p> 
<p>Motivo 1.5 – com acréscimo de sons, alteração intervalar e transposição. (c.54-55)</p> 	

Figura V.2 – Variações do motivo básico.

Na seção da *Coda* (c. 73-76), a linha melódica com apenas 4 compassos, tem caráter expressivo, e apresenta elementos da escala *pentatônica*. Este contorno melódico vai se alargando em intervalos de quartas até o registro mais agudo do instrumento. Além disso apresenta uma *célula rítmica* diferenciada das outras seções, sobrepostas sobre acordes sustentados por pedais de *E* e *D*.

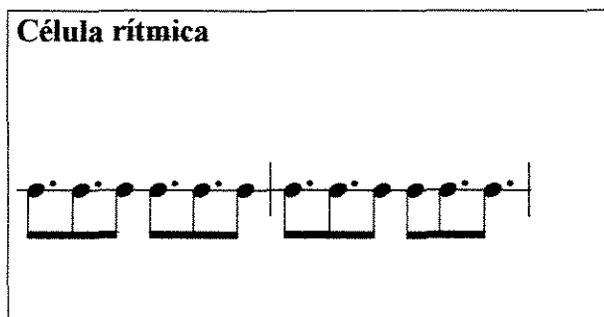


Figura V.3- Células rítmicas empregadas na *Coda*.
Compassos 73 a 76.

Figura V. 4 –Coda. Compassos 73 a 76.

A célula rítmica e suas variações, basicamente formam o suporte da peça, responsável pela característica rústica citada pelo próprio autor no início da obra. A *estrutura métrica* é irregular e é determinada pelos acentos rítmicos. A primeira célula rítmica é apresentada no primeiro compasso:

Figura V.5- Célula Rítmica.

O elemento rítmico exerce uma função essencial neste Prelúdio, sendo o responsável pela energia proposta pelo compositor no caráter de dança, e também porque a unidade orgânica da peça é alcançada através da repetição destes motivos rítmicos e suas variações. A figura abaixo demonstra a estrutura rítmica da peça:

Seção	Célula rítmica	Variações da célula rítmica
1ª - (c. 1-16)		
2ª - (c. 17-30)		
4ª - (c. 57-72)		
3ª - (c. 30-56)		
Coda - (c. 73-76)		

Figura V.6 - Células rítmicas e suas variações.

O Prelúdio N. 4 apresenta a constante de *células rítmicas* repetitivas, alterando-se por vezes, possibilitando a inclusão de outros elementos da textura musical, como por exemplo uma *linha melódica*. A sonoridade do piano é explorada através da variedade na articulação: *staccatos*, acentos, alguns elementos em *legato* e pedal.

CONSIDERAÇÕES SOBRE HARMONIA

Os acordes encontrados nesta peça são classificados como sobreposições de intervalos, pois não mantêm relações entre si, além disso não apresentam nenhuma relação com a harmonia tonal.

1. Acordes com sobreposição de quartas.
2. Acordes com sobreposição de quintas com segunda acrescentada.
3. Acordes com sobreposição de quartas com acréscimo de uma segunda.
4. Quanto aos intervalos harmônicos há predominância de segundas e terças.

Acordes com sobreposição de quartas.	(c.24)	
Acordes com sobreposição de quintas e segunda acrescentada.	(c.75)	
Acordes com sobreposições de quartas e acréscimo de uma segunda.	(c.79)	

Intervalos harmônicos de segundas.	(c.63) 
Intervalos harmônicos de terças.	(c.49) 

Figura V.7 – Análise dos Acordes.

CONSIDERAÇÕES SOBRE TEXTURA E TIMBRE

O contraste da peça fica a cargo da *textura*, e a diferenciação do *timbre* ocorre em função das articulações, acentos e tessitura adotadas na peça. Pode-se observar que as articulações se alternam de *stacatto* no registro grave no início da peça, para uma linha melódica em legato, sobrepostas sobre notas em *stacattos* na 2ª seção. Na *Coda* são articulações sobrepostas por acordes sustentados por pedal. Esta *Coda* que serve de ponte para o retorno à 1ª seção, tem caráter expressivo e sua linha melódica sobrepõe um pedal. A *métrica* não está marcada, mas pode-se pensar em um compasso de 16/16. A peça finaliza em *fff* com um desenho rítmico similar ao modelo e sobre um acorde de 4ª. A *dinâmica* também exerce função *timbrica* importante, de *fff* até *p* e está relacionada ao aspecto rítmico/melódico da peça. As células rítmicas em *stacattos* ocorrem em *f* e *ff* (*forte* e *fortissimo*), enquanto a linha melódica em legato, ocorre em *p* (*piano*).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A característica principal desta peça é o emprego de células rítmicas e suas variações. Nota-se que é possível estabelecer uma relação entre a seqüência dos intervalos utilizados nesta célula rítmica e os intervalos predominantes nas linhas melódicas e também nos acordes. O fato dos intervalos de 3^{as}, 4^{as} e 5^{as} serem identificados em vários elementos da estrutura faz com que estes intervalos sejam o elemento estruturador deste Prelúdio. Outro aspecto da peça é a irregularidade rítmica presente através do uso de quiálteras, fragmentação dos tempos e mudanças da métrica que na maioria das vezes não aparece identificada no início do compasso. Como procedimentos composicionais, podem-se observar:

- Motivo melódico e suas variações.
- Textura monofônica, linha melódica com acompanhamento rítmico e acordal.
- Métrica variável.
- Elementos estruturais tais como: células rítmicas e suas variações, acordes com sobreposições de quartas e quintas, intervalos harmônicos de segundas e terças, pedal e elementos da escala pentatônica.

2.2.2.2. SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

Para o intérprete é essencial conhecer o material e a técnica de composição da peça, para compreender como estes se estruturam e constituem o todo da obra, sobretudo em um idioma no qual seja inexperiente. Este deve ser o primeiro passo a ser seguido. A partir dessa proposta, é possível tomar algumas decisões com respeito à performance:

- Para ressaltar a intenção de *Dança Rústica* indicada pelo autor no início da peça, deve-se buscar uma sonoridade percussiva, devendo deixar o pulso firme, mantendo uma certa rigidez.
- O toque rápido e seco em *stacatto* deve ser intencional. A percepção do timbre específico exige do intérprete conhecimento no que se refere aos ataques e aos sons extraídos.
- Uma das dificuldades de execução encontradas neste Prelúdio é a alternância das mãos; a sugestão é que para isso o intérprete faça um movimento ascendente dos pulsos, resultando em um movimento contínuo das duas mãos mesmo sendo alternadas.
- Se fará necessário treinar as diferentes células rítmicas fora do instrumento para que haja uma melhor interiorização destes desenhos rítmicos.
- Na 1ª seção, deve-se realizar *staccatos* muito curtos, por se tratar do registro grave do instrumento onde a ressonância é maior, e para que não continue a ressoar no compasso seguinte que é uma pausa.
- No manuscrito original não está claro a repetição, porém é provável que a repetição parta do compasso 10 ao compasso 72, já que a última nota longa do compasso 72 (nota *sol*) é a mesma do compasso 77.
- O intérprete deve respeitar os acentos sobre as notas que ocorrem durante toda a peça bem como os sinais de crescendo. Este controle das nuances da dinâmica e dos timbres ganharão maior apreciação do ouvinte.

2.2.3-PRELÚDIO N. 5

Adágio

2.2.3.1. ANÁLISE DA ESTRUTURA

Este Prelúdio foi composto no Rio de Janeiro, em 23/8/1950. A Figura abaixo permite mostrar sua estrutura:

Seção	Modo	Métrica	Textura	Timbre	Andamento
1ª (c.1-6) (c.7-14)	<i>F frigio</i> e <i>F eólio</i>	4/4	Homofônica, acordal	Simultanei- dade no grave e médio no piano	<i>Adágio</i>
2ª (c.14-19)			Melodia recitativo ³⁹	Ressonân- cias	<i>Molto lento</i> <i>ad libitum</i>
3ª (c.5-13) (c.20-22)			Homofônica, acordal		<i>Adágio</i>

Figura X - Estrutura do Prelúdio N.5.

Este Prelúdio se subdivide em três seções articuladas pela mudança de *andamento e textura*. A 3ª seção é a repetição da 1ª dos compassos 5 ao 13 acrescidos dos compassos 20 a 22.

³⁹ Para melhor esclarecimento sobre recitativo ver análise do Prelúdio n. 3, p. 124.

CONSIDERAÇÕES SOBRE MELODIA

A linha melódica possui características *modais*: *fá frígio* e *fá eólio*. O seu contorno se evidencia pela progressão melódica em movimentos conjuntos, não excedendo uma oitava em sua extensão, ascendentes e descendentes. Observa-se que ao atingir o ponto culminante, no compasso 8, a melodia tende a recuar ao registro médio do instrumento, a fim de equilibrar a própria tessitura.

CONSIDERAÇÕES SOBRE HARMONIA

Acordes estruturados sobre intervalos de quartas conduzem a linha melódica, mostrando claramente que este é o principal intervalo da peça. É interessante observar que os acordes empregados ainda que possam ser compreendidos como tríades com notas acrescentadas, se caracterizam pela indefinição tonal e não obedecem necessariamente às notas da escala utilizada na linha melódica. A *linha do baixo* se movimenta sobre uma escala *cromática*. Na primeira frase (c.1-6), a linha do baixo flui para um centro *fá*, a segunda(c.7-14) para um centro *sol*, e a última frase(c.20-22) finaliza em *fá*, realizando cadências em cada centro citado. A cadência final é realizada sobre um acorde de *Fm7-9*. Na figura abaixo é possível salientar estas observações, através da observação das vozes condutoras:

The image displays three systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system shows a sequence of chords in the right hand and a corresponding bass line in the left hand. Below the first system, a bracketed chord progression is labeled 'V - IV - V - I'. The second system begins with a fermata over the first measure of the right hand and includes the instruction 'ad libitum' near the end of the right-hand line. The third system also features a fermata over the first measure of the right hand. The notation includes various chord symbols, accidentals, and performance markings such as fermatas and brackets.

Figura X.1 – Vozes condutoras.

CONSIDERAÇÕES SOBRE RÍTMICO

A peça mantém um mesmo padrão *rítmico* harmônico. No âmbito *andamento*, a indicação sugerida é *Adagio* para a 1ª seção e *Molto Lento* para a 2ª, não ocorrendo mudanças de métrica, gerando estabilidade. Uma forma de dar variedade ao contorno rítmico da peça, é o emprego de quiálteras na 2ª seção e da expressão *ad libitum*, para a linha melódica como Recitativo.

CONSIDERAÇÕES SOBRE TEXTURA E TIMBRE

A *textura* da peça é homofônica com acompanhamento por acordes e à *maneira coral*⁴⁰ em um andamento *Adágio* e *Molto lento* sem nenhuma indicação de *dinâmica*. O estilo *recitativo* está presente na 2ª seção, no qual uma linha melódica é acompanhada por uma harmonia estática. No aspecto *timbre*, a localização da linha do baixo na região grave do piano, deixa em evidência a linha melódica da peça. A mudança no andamento, a ressonância do pedal (*timbre*), e o caráter recitativo da peça, são elementos que geram contraste à peça..

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta peça contém 20 compassos subdivididos em três seções, sendo duas delas contrastantes, à maneira coral para a primeira seção e na forma de recitativo para a segunda. A peça conclui com a repetição dos compassos 5 ao 13 da 1ª seção, finalizando com a cadência nos compassos finais.

Como procedimentos composicionais podem-se observar:

- Textura predominante homofônica.
- Linha melódica com características modais.
- Seções contrastantes.
- Independência entre acordes e linha melódica.
- Intervalos de 4^{as}

⁴⁰ SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. SP:Edusp, 1996, p 108. “Este tipo de acompanhamento é raramente usado na música instrumental, encontrando mais freqüentemente na música coral homofônica, em que todas as vozes cantam o mesmo ritmo de acordo com texto[...].”

- Elementos estruturais tais como: Escalas modais, escalas cromáticas no baixo, acordes sobre quartas.

2.2.3.2. SUGESTÕES SOBRE INTERPRETAÇÃO

Para o intérprete é essencial conhecer o material e a técnica de composição da peça, para compreender como estes se estruturam e constituem o todo da obra, sobretudo em um idioma no qual seja inexperiente. Este deve ser o primeiro passo a ser seguido. A partir dessa proposta, é possível tomar algumas decisões com respeito à performance:

- Timbrar as notas da linha melódica sobre a construção acordal, deixando-as em evidência sobre as outras notas do acorde.
- Planejamento da dinâmica. Como sugestão, executar as duas frases iniciais em um *mf*, timbrando mais o polegar nas oitavas do baixo. *No Molto lento e ad libitum*, a idéia é que se faça a linha melódica em *p*.
- Utilizar tempos *rubatos* para modelar e criar uma certa flexibilidade à melodia.
- O pedal do instrumento deve ser utilizado de forma a permitir uma projeção clara da linha melódica e deve ser sustentado de forma prolongada no trecho do recitativo, deixando a linha melódica soar sobre a reverberação dos acordes.

2.2.4-SÍNTESE:

Os elementos estruturais empregados nos Prelúdios n. 3, 4 e 5, compostos no Período de Transição, podem ser sintetizados:

Elementos Estruturais	Prelúdios - Números
Acordes com sobreposições de quartas e quintas	3-4
Acordes de 4 ^{as} e 9 ^{as}	3-5
Assimetria rítmica	3- 4
Célula rítmica geradora e suas variações	4
Centros	3-5
Compassos não convencionais	3 -4
Elementos de escalas modais	3-5
Intervalos de 4 ^{as} , 5 ^{as} paralelas/simultâneas	3-4-5
Intervalos harmônicos de segundas	4
Linha do baixo em movimento cromático	5
Linha melódica em intervalos 2 ^a , 4 ^a	3-4 -5
Motivo melódico	4
Pedal	3-4
Recitativo	3-5
Textura homofônica	5
Textura monofônica	3-4

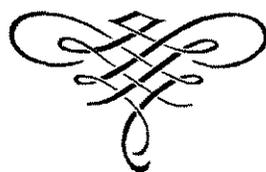
Figura Z – Síntese dos elementos estruturais dos Prelúdios do Período de Transição.

Com o questionamento estético surgido a partir de 1946, Santoro assume o desejo de tornar sua obra fruto de seu posicionamento ideológico, firmando-se na necessidade de mais se aproximar do público, porém sem a adesão direta ao uso de meios ou processos demasiado simples. Os intervalos adotados na linha melódica são especificamente segundas e quartas; o pedal estabelece o centro, e colabora para estabelecer a harmonia, mesmo quando não se utiliza o sistema da harmonia tonal, e neste caso específico, cria um novo recurso tímbrico, dando maior colorido à peça. A sustentação dos pedais do instrumento vem dimensionar a importância do timbre nas obras de Santoro, levando-se em consideração sua preocupação por este elemento. A estrutura acórdal da peça é na maioria das vezes sobre intervalos de quartas. Nestes Prelúdios compostos neste Período, observa-se exemplos de material comum na linguagem da música brasileira, como os elementos das escalas modais, melodias em terças e algumas células rítmicas, e na referência ao gênero *Dança Rústica* no Prelúdio N. 4. Porém, sem o emprego direto dos elementos da música folclórica brasileira.

3. Prelúdios

da

Segunda Série



3.1 - **P**eríodo **N**acionalista

(1951-1960)

"Se a arte atonal não tem nenhum contato com a linguagem musical usada por nosso povo, a qual é por essência tonal ou modal, deve ser posta de lado, para que não desvirtua as características próprias de nossa linguagem musical".

Santoro



3.1.1 - **P**relúdios "**T**es **Y**eux"
(1957-1959)

"[...] aqueles dois olhos profundos, o olhar longínquo, melancólico, ao mesmo tempo cheio de tanta ternura [...] tudo meu vive do seu pensamento, é a seiva que impulsiona toda minha criação."

Santoro



3.1.1.1. PRELÚDIO N. 1

Lento expressivo
“Tes Yeux”

3.1.1.1.1. ANÁLISE DA ESTRUTURA

Este Prelúdio foi composto em Leningrado, URSS, em 02/05/1957 e dedicados à Lia⁴¹. Pertence à série das *13 Canções de Amor* com letra de Vinícius de Moraes: *“Ouve o Silêncio”*⁴². Vasco Mariz comenta: “[...] *O compositor conseguiu ideal junção da poesia com a música, criando um ciclo de canções impregnadas de um profundo lirismo.*”⁴³ A figura abaixo permite mostrar sua estrutura:

Seção	Modo	Métrica	Textura/Timbre	Dinâmica	Andamento
Única: (c.1-23)	<i>Eb e C</i> <i>Frigio</i>	C, 3/4, 2/4	Melodia com acompanhamento. 7 ^{as} harmônicas paralelas, Acordes de 9 ^a ,	<i>p</i> < > , <i>rit., cresc.,</i> <i>affret.</i>	<i>Lento</i> <i>expressivo</i>
<i>Coda</i> (c.24-31)	<i>Eb e Bb</i> <i>eólio</i>	3/4 , C	pedal	<i>cresc., pp</i>	

Figura 1 – Estrutura do Prelúdio “*Tes Yeux*” N. 1.

A análise demonstra que a peça apresenta uma seção única e uma *Coda* articuladas pela textura.

⁴¹ Estes Prelúdios “*Tes Yeux*” foram dedicados à Lia. No manuscrito consta a dedicatória “*Pour Lia*”

⁴² O trabalho em parceria ocorreu do encontro de Santoro com o poeta Vinícius de Moraes em Paris. O poema se encontra no Anexo deste trabalho, p. Estas canções, versão para piano e canto foram estreadas em 1962, em Brasília, por Gelsa Ribeiro da Costa e Vanda Oiticica.

⁴³ MARIZ, Vasco. Contracapa. *Prelúdios e Canções de Amor*. Canto e Piano. Aldo Baldin e Lílian Barreto. Sonata Produções Artísticas, CD, gravação na Alemanha, 1983.

O estudo das estruturas internas mostra que esta peça tem como principal elemento gerador os *Motivos* e suas variações. Para a análise do Motivo e seu desenvolvimento através de variações foi usada a técnica de Arnold Schoenberg.⁴⁴ As colocações de Schoenberg enfatizam a importância que o motivo básico e suas variações assumem nesta peça.

CONSIDERAÇÕES SOBRE MELODIA

O elemento formador está caracterizado por um motivo básico presente no primeiro compasso:

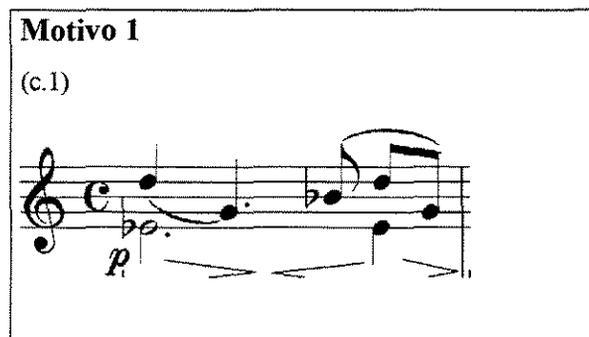


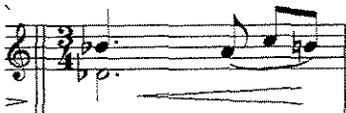
Figura 1.1 –Motivo Básico. Compasso 1.

Além da parte melódica, outra característica deste motivo é a presença das 7^{as} harmônicas no primeiro tempo dos compassos. Este Motivo, apresenta no decorrer do discurso musical, procedimentos de variações tais como: alterações dos intervalos, desdobramentos rítmicos, ampliação da linha melódica, transposição, seqüência e mudança de compassos. Em continuação com os parâmetros de análise de Schoenberg:

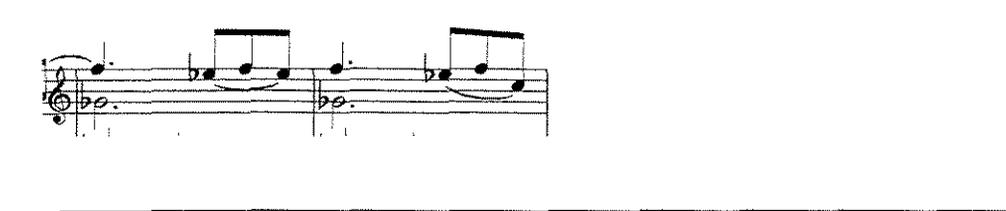
⁴⁴ Para melhores esclarecimentos ver Capítulo III - 1- Considerações sobre a Análise, à p. 89.

“O motivo geralmente aparece de maneira marcante e característica no início de uma peça. Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente. [...] Um Motivo aparece continuamente no curso de uma obra: ele é repetido. A pura repetição, porém, engendra monotonia, e esta só pode ser evitada pela variação.”⁴⁵

A Figura abaixo demonstra os procedimentos de variações do Motivo:

(c. 1) 	Motivo 1.1 – Redução do intervalo e tempo e mudança de compasso para 3 tempos.
(c.5) 	Motivo 1.2 – Transposição.
(c.9) 	Motivo 1.3 - Ampliação da linha melódica, com 8ª acima na última nota.
(c.10) 	Motivo 1.4 - Redução de tempo.
(c.11) 	Motivo 1.5 – Sequência do compasso 10 transposto.
(c.15-16) 	Motivo 1.6 - Redução rítmica do motivo e uso de intervalos de 2ª maiores e menores.

⁴⁵ SCHOENBERG, Arnold. 1996. Op. cit. p.35.

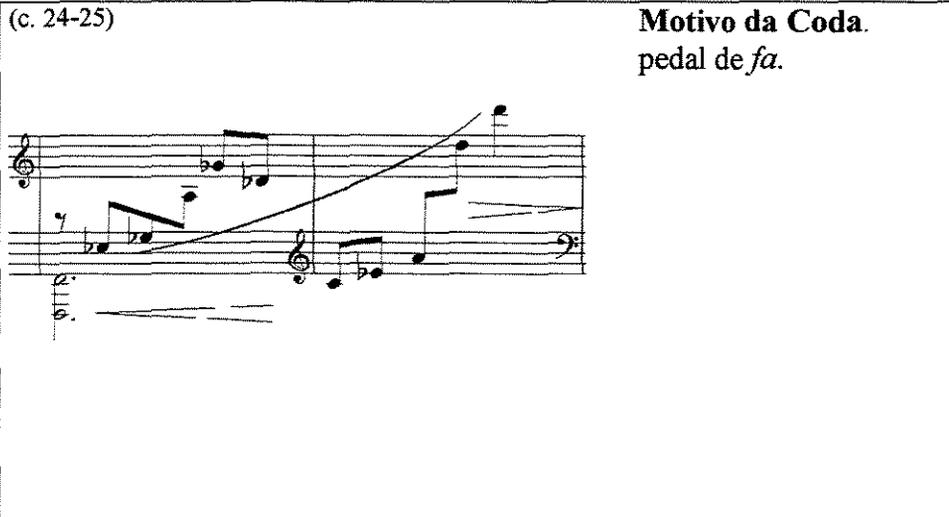


(c.19) **Motivo 1.7 – Redução rítmica.**

Figura 1.2 – Análise do motivo básico do Prelúdio “Tes Yeux” n. 1.

O material predominante na Coda é constituído pelos intervalos de 4^{as} melódicas, que se transformam através de mudança de ritmo, transposição e síntese de intervalos. São articulados sobre um pedal, estruturados sobre dois *centros*⁴⁶, *Eb* e *Bb*. Observe a figura abaixo:

(c. 24-25) **Motivo da Coda.**
pedal de *fa*.



⁴⁶ PISTON, Walter. *Harmony*. New York: Norton, 1987, p. 483. *centro* é um ponto de gravitação harmônica comparável à Tônica clássica, porém definido por um conjunto diferente de condições harmônicas. O meio mais importante para definir o centro principal, na ausência de uma dominante precedente, tornou-se o elemento próprio e solitário da tônica, [...] não importando se aparece como uma triade ou um única nota, usada como pedal, ou mesmo como um elemento dissonante em um acorde.

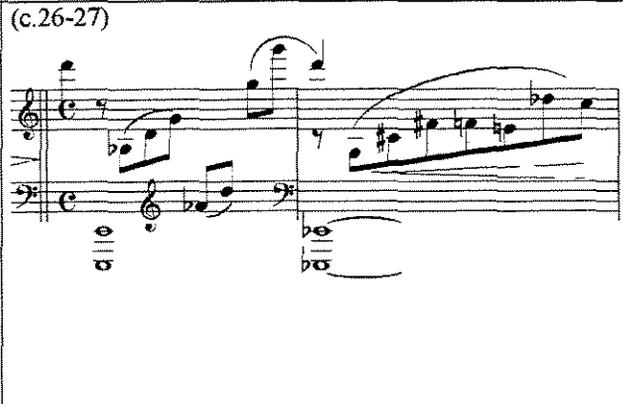
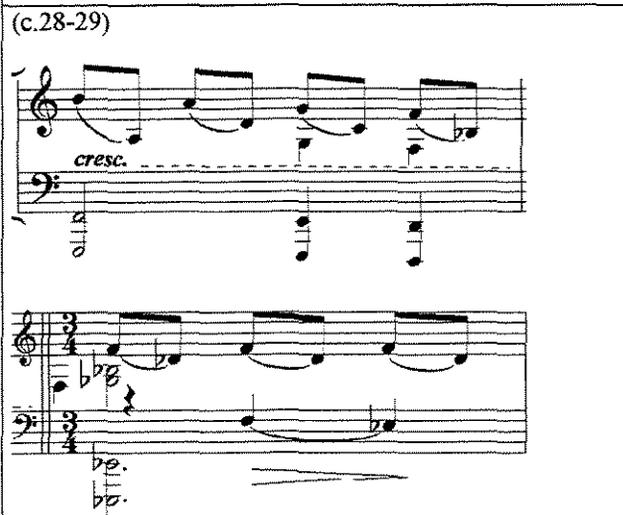
<p>(c.26-27)</p> 	<p>Motivo da Coda 1.1 alteração dos intervalos com predominância de 4^{as} melódicas. Mudança de compasso. Nota pedal sobre <i>mi</i> e <i>mib</i>.</p>
<p>(c.28-29)</p> 	<p>Motivo da Coda 1.2 síntese de intervalos com centro <i>Eb</i>.</p>

Figura 1.3 – Análise do motivo da *Coda*. Compassos 24 a 29.

Outro material encontrado na linha melódica é formado pelos elementos dos modos, *frigio* e *eólio*, e em sua extensão predominam basicamente os intervalos de 3^a M, 3^a m e 5^a J, frases curtas e cantáveis, e na maioria das vezes uma tendência por frases descendentes. Também pode-se observar a ocorrência de cromatismos sobre alguns trechos da linha melódica e sobre a voz intermediária, nos compassos 17 a 20.

Modos	compassos
<p><i>Ré frigio</i></p> 	(c.1-9)
<p><i>Fá eólio</i></p> 	(c.10-18)
<p><i>Si b frigio</i></p> 	(c.19-21)
<p><i>Dó frigio</i></p> 	(c.22-23)
<p><i>Si b eólio</i></p> 	(c.29-31)
Outros elementos	compassos
<p>Cromatismo</p> 	(c.3-4)

Figura 1.4 - Outros elementos da linha melódica. Modos e cromatismo.

CONSIDERAÇÕES SOBRE HARMONIA

Observa-se a predominância dos acordes de 7^{as} e 9^{as} em seqüências paralelas, denominadas por Walter PISTON de *acordes em blocos*⁴⁷. Quanto à forma de acompanhamento, verifica-se:

- 1- Seqüência de intervalos harmônicos de 7^{as}.
- 2- Uma linha melódica que caminha em cromatismo sobre um intervalo de 7^a.
- 3- Cadências com pedal, que determinam os *centros*.

Seqüência de intervalos de
7^{as} harmônicas

(c. 1-2-3)

Acordes de 9^{as} em
movimentos paralelos.

(c. 9.10)

⁴⁷ idem, p.496.

<p>Linha melódica intermediária em movimento cromático</p>	(c. 17.20)
<p>Cadência com centro E_b – ($Fm^{79} - E_b^7$).</p>	(c. 6.7)
<p>Cadência com centro C ($E_b^{79} - C^{79}$)</p>	(c.22.23)
<p>Cadência Final- centro B_b ($F - Bbm^{713}$).</p>	(c.30.31)

Figura 1.5- Elementos estruturais da Harmonia.

CONSIDERAÇÕES SOBRE RÍTMICO

A peça mantém um mesmo *padrão rítmico*, articulado sobre a linha melódica, com pequenas variações ocorrentes nas mudanças de compassos.

Ritmo básico	Variações sobre o compasso C	Variações sobre o compasso 3/4	
(c.1-2-8-9)	(c.7)	(c.14-25)	(c.10-11)
(c.3 a 6,12-13-15-16-17-18-21)	(c. 24-26-27-28-29)	(c.19-20)	

Figura 1.6- Elementos estruturais do ritmo.

A variação de tempo ocorre somente no emprego do *affret.* sobre os compassos 19 a 22, estabelecidos na peça pelo compositor.

CONSIDERAÇÕES SOBRE TEXTURA E TIMBRE

Os aspectos *timbricos* estão relacionados à *textura* da peça, onde prevalece uma linha melódica vocal, lírica e expressiva, conduzida na maioria da vezes por intervalos harmônicos de 7^{as} paralelas. O timbre se caracteriza em função de alguns fatores, como: pedal, acordes de 9^{as}, dinâmica e seqüência dos mesmos intervalos. A ressonância conseguida pelo pedal sustentando

sons com alturas e registros diferentes, a *dinâmica* que praticamente se mantém em *p(piano)* durante toda a peça, e um pequeno *crescendo* que enfatiza a entrada da Coda, mantém a atmosfera suave e nostálgica da peça. Na Coda, o compositor utiliza mais de um plano sonoro sustentando pedais; caminhando com uma linha melódica até a região mais aguda do instrumento, formando-se assim planos de *timbres* distintos. Os intervalos e os acordes empregados também desempenham um papel significativo: a sucessão de quartas e sétimas dentro desta perspectiva visam dentro a busca da sonoridade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A peça é caracterizada pelo uso de um motivo básico e suas variações, aplicados ao aspecto melódico da peça. Estas variações se referem principalmente às transformações rítmicas e melódicas, incluindo alterações intervalares, mudanças de compassos e transposições. A unidade da peça é alcançada através da repetição e variações do motivo melódico, do mesmo padrão rítmico e do timbre característico dos acordes de 9^{as}. Como resumo dos procedimentos composicionais, observam-se:

- Emprego de um Motivo básico e suas variações.
- Linha melódica modal.
- Timbre caracterizado por acordes, intervalos e mudanças de registros.
- Intervalos paralelos.
- Textura com base em uma linha melódica acompanhada,
- Pedal.

- Estruturas com base em elementos da escala cromática, dos modos *frigio* e *eólio*, intervalos de 7^{as} e acordes de 9^{as}.

3.1.1.2-PRELÚDIO N. 2

Andante(Cantabile)
“Tes Yeux”

3.1.1.2.1. ANÁLISE DA ESTRUTURA

Este Prelúdio foi composto em Leningrado, URSS, em 1957 e dedicado à Lia⁴⁸. Pertence à série das *13 Canções de Amor* com letra de Vinícius de Moraes: “*Em algum Lugar.*”⁴⁹ A figura abaixo permite mostrar sua estrutura:

Seção	Modo	Métrica	Textura/Timbre	Dinâmica	Andamento
1ª (c.1-12)	<i>eólio</i>	3/4	Melodia com acompanhamento.	<i>p < > mp, pp, cresc.</i>	<i>Andante cantabile</i>
2ª (c.13-18)			7 ^{as} e 5 ^{as} harmônicas paralelas.		
<i>Coda</i> (c.19-21)			pedal	<i>pp, ></i>	

Figura 2 – Estrutura do Prelúdio “*Tes Yeux*” N. 2.

A análise demonstra que a peça apresenta duas seções e uma *Coda* articuladas pelos motivos. O estudo das estruturas internas mostra que esta peça tem como principal elemento gerador os *Motivos* e suas variações. Para a análise do Motivo e seu desenvolvimento através de variações

⁴⁸ Estes Prelúdios “*Tes Yeux*” foram dedicados à Lia. No manuscrito consta a dedicatória “*Pour Lia*”.

⁴⁹ O trabalho em parceria ocorreu do encontro de Santoro com o poeta Vinícius de Moraes em Paris. O poema se encontra no Anexo deste trabalho, p...Estas canções, versão para piano e canto, foram estreadas em 1962, em Brasília, por Gelsa Ribeiro da Costa e Vanda Oiticica.

foi usada a técnica de Arnold Schoenberg.⁵⁰ As colocações de Schoenberg enfatizam a importância que os motivos básicos e suas variações assumem nesta peça.

CONSIDERAÇÕES SOBRE MELODIA

Este Prelúdio está estruturado sobre dois *Motivos* básicos:

Motivo 1 – compasso 1	Motivo 2 – compasso 13

Figura 2.1- Motivos básicos do Prelúdio “*Tes Yeux*” N. 2.

O *motivo 1*, de caráter melódico é composto por dois fragmentos (*a e b*). Este motivo apresenta procedimentos de variações, tais como: alteração intervalar, transformação e desdobramento rítmico, inversão melódica e mudança de registros. O *motivo 2*, uma seqüência de 7^{as} melódicas, o qual aparece transposto, com mudança de registro e com prolongamento da melodia em terças (c.16.17.18). A figura abaixo demonstra os procedimentos de variações dos motivos:

⁵⁰ SCHOENBERG, Arnold. 1996. Op. Cit., p.35.

(c.3-4)

Motivo 1.1 – com
expansão de intervalos
melódico para 7ª menor.

(c.5-6)

Motivo 1.2 –com
expansão de intervalo no
(b) para 8ª e com
movimento de 2ª menor
no tenor.

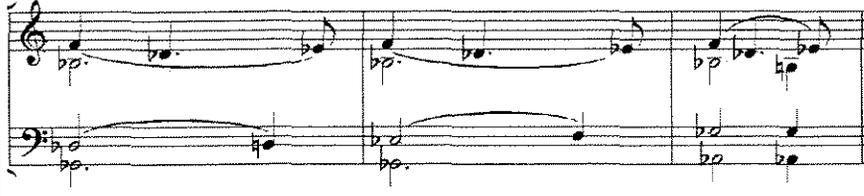
(c.7)

Motivo 1.3- motivo 1b
com diminuição rítmica.

(c.8-9)

Motivo 1.4- expansão do
motivo 1b.

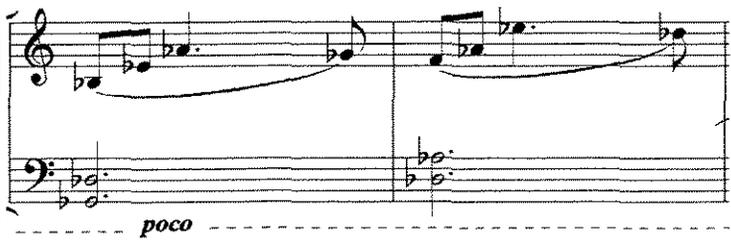
(c.10-11-12)



Motivo 1.5- Motivo 1a invertido, desdobramento rítmico no tenor, transposição e expansão no baixo.

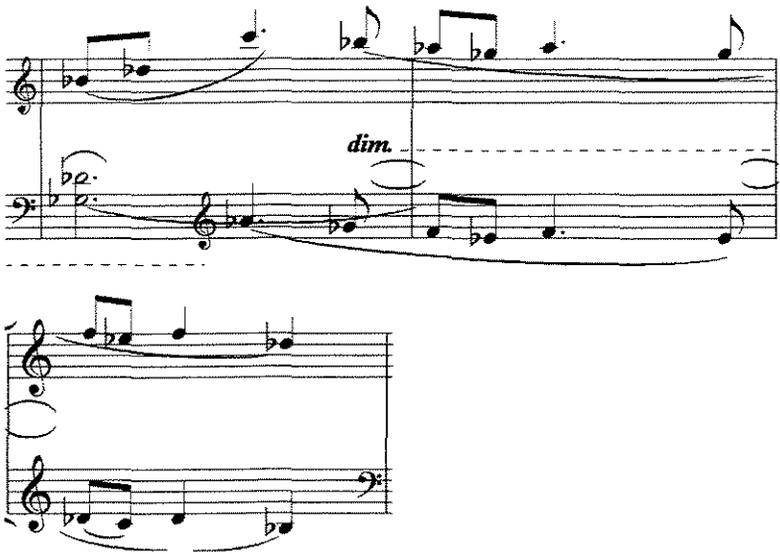
Figura 2.2 – Motivo 1 e suas variações

(c. 14-15)



Motivo 2.1 – Acordes de 7^{as} melódicas, seqüência de baixos em 5^{as} J.

(c.16-17-18)



Motivo 2.2 - transposto com mudança de região e intervalo, prolongamento da melodia em décimas.

Figura 2.3 –Motivo 2 e suas variações.

Outro material encontrado na linha melódica, é formado por elementos da escala *modal e diatônica*, destacando-se *F eólio*(c.1-7), *Bb eólio*(c.8-12) finalizando a primeira seção. Na

Coda está presente uma linha diatônica em *Db Jônio*. Em sua extensão intervalar predominam os intervalos de 3M e 3m, frases curtas e cantáveis, na maioria das vezes uma preferência por frases descendentes, e o dobramento da melodia em décimas nos compassos 16 a 18.

Elementos Estruturais da linha melódica	
<p>Modos:</p> <p><i>F eólio e Bb eólio</i></p> <p>(c. 1 – 12)</p>	<p style="text-align: center;"><i>fá eólio</i></p>  <p style="text-align: center;"><i>si b eólio</i></p> 
<p>Diatônica: <i>Db</i></p> <p>(c. 13- 18)</p>	<p style="text-align: center;"><i>Re b Jônio</i></p> 
<p>Melodias em décimas: (c.16-18)</p>	

Figura 2.4 – Outros elementos da linha melódica.

CONSIDERAÇÕES SOBRE HARMONIA

A estrutura harmônica é formada a partir dos seguintes elementos:

1. Progressão harmônica: pedais no baixo de *Bb*, *Eb*, *Gb*, *Ab*, *Db* (1ª seção); e *Db*, *Gb*, *Ab*, *Db* (2ª seção e *Coda*).
2. Acordes que conduzem a peça de 6^{as}, 7^{as} e 9^{as}.
3. Baixo por 5^{as} harmônicas e melódicas.
4. *Cadências*: *Gb*⁶⁷ – *Ab*⁴⁶³ – *Db*⁹ (c.11-13) e *Ab*⁴⁷³ – *Db*⁶⁻⁵ (c.19-21).

Elementos estruturais	
Progressão harmônica.	
Intervalos de 5ª Justa (c.14-16) em seqüência.	

Compasso de *Cadência* (10-13).

Gb-Ab-Db.

Gb⁶⁷ Ab⁷⁹¹¹ Db

Compasso de *Cadência* (19-21)

- *Ab⁷⁴² - Db⁶⁻⁵*

pp

ped

Figura 2.5 – Elementos estruturais da Harmonia.

Ao observarmos a cadência final (*Ab⁷⁴² - Db⁶⁻⁵*) nos compassos 19 a 21, podemos observar que a 5ª Justa também aparece entre as notas do baixo e soprano e é valorizada pelo emprego do pedal:

Figura 2.6- 5ª J entre a nota do baixo e do soprano.

CONSIDERAÇÕES SOBRE RÍTMICO

A peça mantém um mesmo padrão rítmico, articulado pelos dois motivos com pequenas variações:

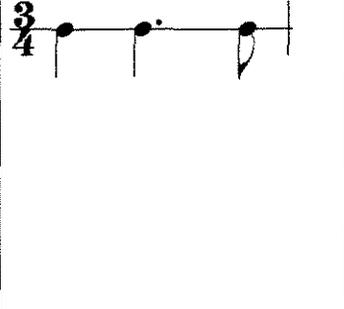
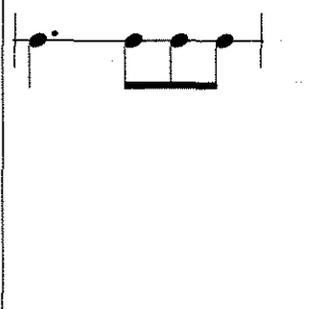
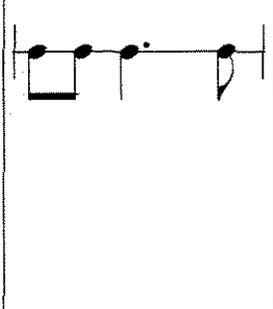
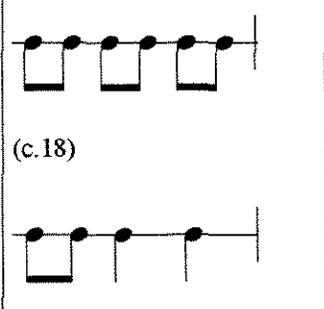
Motivo 1a (c.1-3-5-10-11-12)	Motivo 1b (c.2-4-6)	Motivo 2 (c.13-14-15-16-17)	variação (c.7-9-19-20)
			

Figura 2.7 – Análise estruturais do ritmo.

CONSIDERAÇÕES SOBRE TEXTURA E TIMBRE

Os aspectos *tímbricos* estão relacionados à *textura* da peça, onde prevalece uma linha melódica vocal, lírica e expressiva, conduzida na maioria das vezes por acordes de 6^a, 7^a e 9^a em blocos, valorizadas através do emprego do pedal. Nos compassos 16 a 21, a textura passa a ser só melodia em 10^{as} na região mais aguda do piano. Outro aspecto que se pode observar quanto à textura é o emprego de acordes arpejados nos compassos finais de cadência, onde o pedal tem presença marcante, ao sustentar os sons dos acordes. O compositor utiliza mais de uma plano sonoro quando caminha com uma linha melódica até a região mais aguda do instrumento, formando timbres distintos. A *dinâmica* varia de acordo com o direcionamento melódico, variando de *pp* (*pianissimo*) a *ff* (*fortissimo*), procedimentos que criam fluência à peça. Os

intervalos e os acordes empregados também desempenham um papel significativo: a sucessão de quintas e os acordes paralelos visam dentro desta perspectiva a busca da sonoridade. Como síntese pode-se caracterizar o timbre em função dos seguintes fatores: acordes em blocos, seqüência de intervalos de 5J, ressonância do pedal e dinâmica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A peça é caracterizada pelo uso de dois motivos básicos e suas variações aplicados ao aspecto melódico da peça. Estas variações se referem principalmente às transformações melódicas, incluindo transposições, mudança de região e expansão da melodia. A unidade da peça é alcançada através de repetição e variações dos motivos, do mesmo padrão rítmico e do timbre característico de acordes e intervalos. Como síntese dos procedimentos composicionais verificam-se:

- Emprego de dois Motivos básicos e suas variações.
- Linha melódica modal.
- Acordes em blocos.
- Seqüência de intervalos.
- Timbre caracterizado por acordes, intervalos e mudanças de registros.
- Textura com base em uma linha melódica acompanhada.
- Ressonância de pedal.
- Elementos estruturais como: elementos dos modos *eólio* e *jônio*, acordes de 10ª, intervalos de 5 J paralelos e acordes arpejados.

3.1.1.3-PRELÚDIO N. 3

Lento
 “*Tes Yeux*”

3.1.1.3.1. ANÁLISE DA ESTRUTURA

Este Prelúdio foi composto em Leningrado, URSS, em Maio de 1958 e dedicado à Lia⁵¹. Convém destacar que esta peça não consta na seleção feita pelo compositor para a edição dos dois cadernos realizados pela editora Savart. A figura abaixo permite mostrar sua estrutura:

Seção	Modo	Métrica	Textura/Timbre	Dinâmica	Andamento
1ª (c.1-35)	<i>eólio</i>	2/4	Melodia com acompanhamento em ostinato.Pedal	< >	<i>Lento</i>
2ª (c.36-42)		2/4 , 3/4	Acordal.	<i>cresc. poco a poco, < , ff, ></i>	
3ª (c.43-47)		2/4	Melodia com acompanhamento em ostinato.Pedal.	<i>pp</i>	

Figura 3 – Estrutura do Prelúdio “*Tes Yeux*” N.3.

A análise demonstra que a peça está subdividida em três seções articuladas pela textura.

⁵¹ Estes Prelúdios “*Tes Yeux*” foram dedicados à Lia. No manuscrito consta a dedicatória “*Pour Lia*”.

CONSIDERAÇÕES SOBRE MELODIA

A *melodia* se caracteriza por uma linha lírica, de ritmo em *sincopas*, movimentos ascendentes e descendentes, que recaem sobre sons repetidos. Caminham na maioria das vezes por graus conjuntos sobre o *modo eólio em Bb*. Esta linha melódica tem como base um *pedal de lab*, exceto para a seção central da peça, na região média do piano⁵². A linha intermediária realiza um movimento cromático em terças, que em conjunto com o pedal, formam um *ostinato*. Na seção central, a estrutura melódica da peça passa a ser *acordal*, de três a cinco sons, sobre oitavas na região grave do piano. Também pode-se observar a ocorrência de cromatismos e apojeturas sobre alguns trechos da linha melódica. Em síntese, quanto aos elementos da linha melódica, observa-se:

Elementos estruturais	
Linha modal: <i>Bb eólio</i> (c.17-19) 	
Cromatismo: (c.6) 	

Figura 3.1- Elementos estruturais da linha melódica.

⁵² Este *la b* está presente nas 1^{as} e 3^{as} seções e somente no último compasso, caminha para *reb*, terminando a peça.

CONSIDERAÇÕES SOBRE HARMONIA

A estrutura harmônica é formada a partir dos seguintes elementos:

- 1- movimento da linha do baixo.
- 2- cromatismo em 3ª menor sobre um baixo *la b*.
- 3- Acordes com sobreposição de terças e quartas.
- 4- *Cadências*.

O pedal da *linha do baixo* realiza um movimento cromático. Na voz intermediária podemos observar um cromatismo em terças sobre o baixo *la b* dos compassos 1 ao 32 e expostos novamente a partir do compassos 43. Os acordes encontrados na estrutura acordal na segunda seção podem ser classificados como sobreposições de intervalos, pois não mantêm relações entre si. Para alguns acordes, levar-se-á em consideração a possibilidade de acréscimo de segundas em acordes por sobreposições: de terças ou quartas, prevalecendo as considerações feitas pelo compositor Vincent Persichetti⁵³ em seu livro *Twentieth Century Harmony*. Finalizando a peça, encontra-se uma *Cadência* final na linha do baixo: *Ab* e *Gbdim/Db*, completando *mib* na fermata, *Eb*², como uma superposição.

Nota pedal em movimento
cromático descendente na
linha do baixo.

⁵³ PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth Century Harmony*. W. W. Norton Company: New York, 1961, pp. 113-114.

Voz intermediária - terças em
movimentos cromáticos.
ascendentes e descendentes

(c.1 - 2) (c.3 - 6) (c.57)

Acordes com sobreposição de
terças menores.

(c. 57)

Acordes por sobreposição de
terças com omissão e
duplicação de uma terça

(c. 36-41)

Acorde com sobreposição de
quartas.

(c. 38)

<p>Acordes com sobreposição de quartas e segunda acrescentada</p>	(c.39-40)	
<p>Cadências sobre a linha do baixo. $Ab - Gbdim/Db - Eb^9$. Superposição.</p>	(c. 56-57)	

Figura 3.2- Elementos estruturais da Harmonia.

CONSIDERAÇÕES SOBRE RÍTMICO

O *modelo rítmico* básico é 3 + 3 + 2, e se encontra no ritmo Baião⁵⁴, entre outras danças brasileiras. A ocorrência da síncopa acontece com frequência na linha melódica embora o andamento lento torne sua presença mais sutil. O motivo rítmico do acompanhamento se faz em *ostinato*, e na seção intermediária da peça, as duas linhas (superior e inferior) seguem o mesmo padrão do ostinato, mantendo ambas um mesmo plano rítmico. O *andamento* é *Lento* e a métrica é 2/4, sendo apenas 3/4 no compasso 42.

⁵⁴ *Baião*- Dança e música do nordeste brasileiro. Marcado pela síncopa característica da música popular brasileira, o baião pode ser acompanhado pela viola, rabeca ou sanfona, dependendo da região onde se manifesta. SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Edição concisa. Rio de Janeiro:Zahar, 1994, p.64.

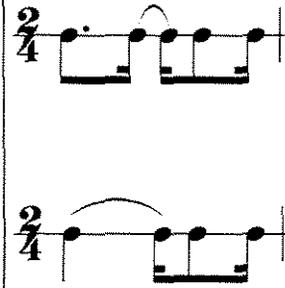
Ritmo básico do acompanhamento.Ostinato.	Ritmo básico da linha melódica	Variações do Ritmo da linha melódica.
		

Figura 3.3- Motivos rítmicos e suas variações.

CONSIDERAÇÕES SOBRE TEXTURA E TIMBRE

A peça é homofônica, baseada em um linha melódica vocal, sincopada, lírica e expressiva, e acompanhamento em ritmo *ostinato* sobre um pedal. A partir da segunda seção, a textura se torna mais densa, em virtude da estrutura de acordes sobre oitavas na região grave do instrumento. O *timbre* se caracteriza basicamente em função de alguns fatores como: pedal, acordes com sobreposição de quartas e terças, e da dinâmica. Quanto ao emprego destes acordes característicos, observa-se, segundo Persichetti:

[...]“que o emprego da segunda acrescentada pode determinar o tipo de textura desejada: uma segunda maior acrescentada determina uma textura mais branda e uma segunda menor uma textura mais forte.”
 [...] Este fato irá ainda depender da posição das segundas: se esta

*segunda for acrescentada à fundamental ou aos outros elementos do acorde*⁵⁵.

Quanto às indicações de *dinâmica*, observa-se que nos primeiros 35 compassos destacam-se apenas os sinais *crescendo*(>) e *decrecendo*(<), acompanhando o contorno da linha melódica. No compasso 36, ocorre um grande *crescendo* até um *ff* (*fortissimo*) no compasso 42 e *pp* (*pianíssimo*) ao retornar à 1ª seção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A peça é caracterizada principalmente pelo emprego do ritmo *ostinato* sobre um pedal na forma de acompanhamento, articulados sob uma linha melódica modal. O aspecto rítmico e melódico se combinam e produzem unidade à peça. No âmbito *timbrico*, predomina a valorização da linha melódica sobre o pedal. Como procedimentos composicionais, observa-se:

- Emprego de linha melódica modal.
- Ritmo *Ostinato*.
- Movimento cromático em terças e na linha dos baixos.
- Emprego de Motivos rítmicos
- Textura homofônica e acordal.
- Timbre caracterizado por acordes e pedal.

⁵⁵ PERSICHELLI, Vincent. 1961. Op. cit., pp. 113-114.

- Elementos estruturais como: elementos do modo *si b eólio* e da escala *cromática*, acordes com sobreposições de terças e quartas , acordes com sobreposições acrescentadas de uma segunda, síncopa.
- *Cadência Ab - Eb9.*

3.1.1.4-PRELÚDIO N. 4

Andante (Toada)
“Tes Yeux”

3.1.1.4.1. ANÁLISE DA ESTRUTURA

Este Prelúdio foi composto em Leningrado, URSS, em Maio de 1957 e dedicado à Lia⁵⁶. Convém destacar que esta peça não consta na seleção feita pelo compositor para a edição dos dois cadernos realizados pela editora Savart. A este Prelúdio, Santoro deu o nome de *Toada*. De acordo com Mário de Andrade, toada é “*um cantiga sem forma fixa. Se distingue pelo caráter no geral melancólico, dolente, arrastado.*”⁵⁷ Outra definição encontrada com respeito à toada, citada na *Enciclopédia da Música Brasileira*⁵⁸: “[...]pela melódica simples, quase sempre em movimento conjunto, por um ar muito igual de melancolia dolente que corre por quase todas elas e pelo processo comum da entonação a duas vozes em terça.”⁵⁹

Pode-se observar que o compositor fez aproveitamento de uma denominação popular ao compor este Prelúdio, na sua preocupação de expressar a musicalidade brasileira. A figura abaixo permite mostrar a estrutura deste Prelúdio:

⁵⁶ Estes Prelúdios “*Tes Yeux*” foram dedicados à Lia. No manuscrito consta a dedicatória “*Pour Lia*”.

⁵⁷ ANDRADE, Mario. *Dicionário Musical Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Itatiaia s/d, p. 518.

⁵⁸ MARCONDES, Marcos Antonio. *Enciclopédia da Música Brasileira*.

⁵⁹ *idem*

Seção	Modo	Métrica	Textura/Timbre	Dinâmica	Andamento
1ª- (c.1-9)	<i>dórico em F</i>	4/8, 2/8	Melodia com intervenções contrapontística, acompanhamento por 7 ^{as} harmônicas.	<i>p. rit.</i> < >	<i>Andante</i>
2ª -(c.9-17)	<i>Jônio em D</i>	4/8	Melodia com intervenções contrapontística, acompanhamento por 7 ^{as} harmônicas.	<i>cresc.</i> , > <, <i>dim, p.</i>	
3ª- (c.18-29)	<i>Mixolídio em F</i>	4/8	Melodias em terças com pedal.	< <i>poco</i> >	

Figura 4 – Estrutura do Prelúdio “*Tes Yeux*” N. 4.

A primeira seção deste Prelúdio é repetida, assim como também deverá ser novamente executada logo após o término da segunda seção. Com base nestas referências, pode-se observar que Prelúdio apresenta uma estrutura formal caracterizada como Refrão e Estrofe, gênero bastante encontrado na canção popular brasileira. Observe a figura que se segue:

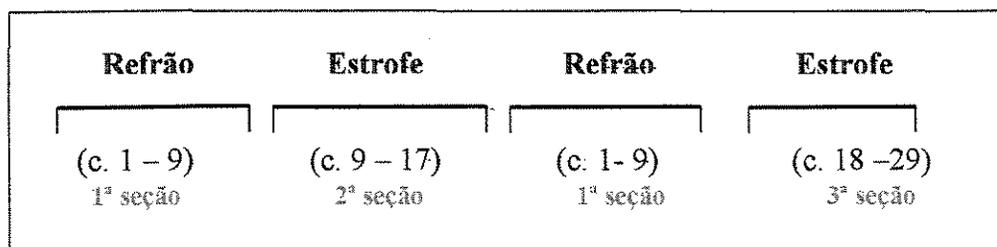


Figura 4.1 –Estrutura formal do Prelúdio n. 4 com base nas repetições.

Também pode-se observar que a peça está construída sobre um centro Fa^{601} . Com base nestas referências, será possível organizar os elementos estruturais internos desta peça, segundo as categorias de Melodia, Harmonia e Ritmo.

CONSIDERAÇÕES SOBRE MELODIA

A *melodia* se caracteriza por uma linha expressiva em ritmo de sincopas, quase sempre uma tendência por frases descendentes, e que caminham em graus conjuntos sobre elementos dos *modos dórico, mixolídio e jônio*. Mário de Andrade em seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*,⁶¹ chama a atenção para a preferência na música brasileira por frases descendentes, e isto é um fator observado nesta peça. Além disso, sobressaem-se ainda os *retardos melódicos* em sua estrutura, bem como na voz intermediária ocorre a predominância do *cromatismo*. Na terceira seção, a linha melódica é dobrada em intervalos de terças, sendo este um elemento freqüente nas toadas brasileiras.⁶² Esta seção ocorre com mudança de registro no instrumento sobre uma nota pedal em intervalo de 5 J.

⁶⁰ Para melhores esclarecimentos sobre *centro*, ver análise do Prelúdio N. 1, à p. 153.

⁶¹ ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 1972. Op. cit, pp. 45-47.

⁶² Observe os exemplos de *toadas* selecionados por Mario de Andrade. Idem, pp. 132, 133, 134.

Elementos Estruturais

Modos:

(c.1-2)

Fa dórico

(c. 22-24)

Fa mixolídio

(c. 13-14)

Ré jônio

Retardos:

(c. 1-2)

Melodias em terças sobre pedal (c. 22-24)

em fá.



Figura 4.2 – Elementos estruturais da melodia.

CONSIDERAÇÕES SOBRE HARMONIA

A estrutura harmônica é formada a partir dos seguintes elementos:

- 1- intervalos de 7^{as} paralelas entre as vozes.
- 2- Acordes de 7^{as}, 9^{as} e 11^{as} em blocos.
- 3- Movimento cromático no acompanhamento.
- 4- Seqüência de 5^{as}.
- 5- Acorde “*blue note*”.

Quanto ao *aspecto harmônico* da peça, observa-se a predominância dos intervalos de 7^a paralelas nos *acordes em blocos*⁶³, que caminham em movimento cromático, bem como seqüências em intervalos de 5^{as}, sendo o material que oferece sustentação à linha melódica. Através da redução harmônica de um trecho da peça, pode-se observar este movimento em 7^a paralelas entre as vozes nos acordes de 7^{as}, 9^{as} e 11^{as}.

⁶³ PISTON, Walter. *Harmony*. 1987, Op. cit., p.496.

(c. 1-9)

Figura 4.3 – Redução harmônica dos compassos 1 a 9.

As seqüências em intervalos de 5^{as} podem ser observadas na linha do acompanhamento nos compassos 13 a 17:

16

dim.....

p

Figura 4.4 – Seqüência de intervalos de 5^{as}.

A voz intermediária que aparece em determinados compassos, utiliza sempre um material cromático junto com o movimento da linha do baixo, em contraponto à condução melódica da voz superior:

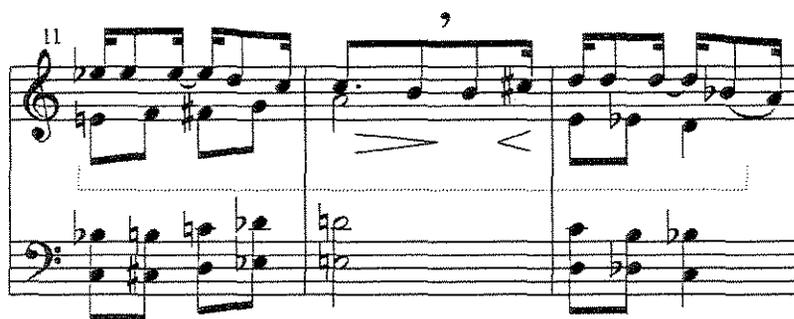


Figura 4.5– Linha melódica intermediária em cromatismo.

A utilização de uma terça menor no acorde de dominante com sétima, às vezes enarmonicamente, é um recurso usado na música de jazz, chamado “blue note”⁶⁴. Este exemplo podemos observar no primeiro compasso deste Prelúdio, apesar de, neste caso, a função de dominante estar diluída pelos cromatismos.

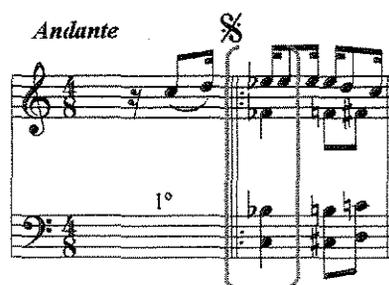


Figura 4.6 – acorde de dominante com “blue note”.

⁶⁴ idem, p.516.

CONSIDERAÇÕES SOBRE RÍTMICO

A *estrutura rítmica* da peça é caracterizada pela ocorrência da *síncopa*, figuração que se faz presente em grande parte dos gêneros da música popular brasileira. Alguns compositores passaram a explorar as possibilidades da síncopa na música erudita brasileira, e Santoro, neste caso, visando maior proximidade com a realidade da rítmica nacional, faz uso desta experiência. Outro aspecto marcante na rítmica brasileira é a predominância de compassos de subdivisão binária, o que se observa também neste Prelúdio.

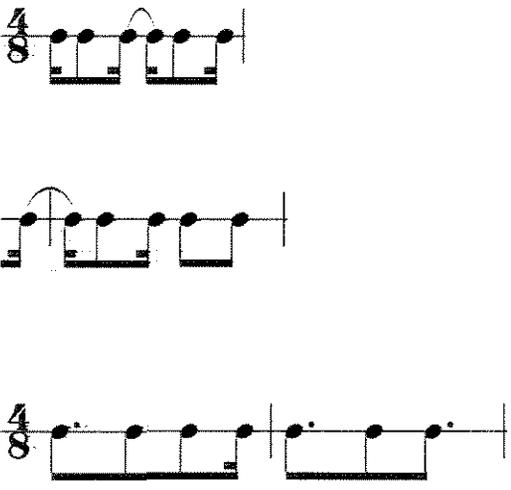
Síncopa	Variantes da Síncopa
	

Figura 4.7- Análise estruturais do ritmo.

Observe-se o emprego da síncopa e suas variantes na linha melódica:

The image displays a musical score for piano, divided into two systems. The first system is marked 'Andante' and contains a 'Motivo da sincopa' (syncopated motif) and a 'variante da sincopa' (syncopated variant). The second system begins at measure 6 and features a '1º' (first) and '2º' (second) variant of the syncopated motif, with dynamic markings 'rit...' (ritardando) and 'cresc...' (crescendo). The score is written in 2/8 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 4.8 – Síncopas e suas variações.

CONSIDERAÇÕES SOBRE TEXTURA E TIMBRE

Como recurso do *timbre*, explora o registro mais agudo do instrumento e valoriza a ressonância, através do uso do pedal direito do instrumento em movimento contínuo, observado na terceira seção. Além disso, a harmonia em blocos pode se caracterizar com um aspecto do timbre, pois os acordes não criam relacionamentos tonais entre si. A *dinâmica* que oscila de *p* (*piano*) a *f* (*forte*), com inúmeros *crescendos* e *diminuendos* acompanham o direcionamento melódico e dão fluência à peça. A *textura* da peça é homofônica nas primeira e segunda seções. A terceira seção assume uma textura diferente, em virtude da linha melódica em terças aparecer sobre um baixo sustentado por um pedal durante toda a seção. O baixo cromático está presente na peça inteira, e faz alusão às figurações dos baixos de um violão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A peça é caracterizada principalmente pelo emprego da linha melódica modal em ritmo de *síncopas* e de acordes em blocos. Os intervalos predominantes são de 7^{as} e 5^{as}, que aparecem sempre em movimentos paralelos. O material encontrado principalmente no que diz respeito ao ritmo e à estrutura formal, ajuda a caracterizar a peça como “*toada*”, e conseqüentemente, remete ao elemento nacionalista da peça. Como síntese dos procedimentos composicionais verificam-se:

- Estrutura Formal de Toada.
- Linha melódica modal.
- Retardos.
- Acordes em blocos.
- Acorde “*blue note*”.
- Textura homofônica e linha melódica em terças sustentado sobre um pedal.
- Ressonância de Pedal.
- Elementos estruturais como: elementos da escala cromática, acordes 7^a, 9^a e 11^a, intervalos harmônicos de 7^{as} e 5^{as} paralelas, síncopa e variantes.

3.1.1.5 - PRELÚDIO N. 5

Lento expressivo (Adieux)
“Tes Yeux”

3.1.1.5.1. ANÁLISE DA ESTRUTURA

Este Prelúdio foi composto em Moscou, em março de 1958 e dedicado à Lia.⁶⁵ Na seleção feita pelo compositor para a edição dos dois cadernos pela editora Savart, o número deste Prelúdio é 3.

No manuscrito consta ainda a palavra “*Adieux*”. A figura abaixo permite mostrar sua estrutura:

Seção	Modo	Métrica	Textura/Timbre	Dinâmica	Andamento
1ª (c. 1-9)		3/4	Melodia com acompanhamento. Acordes de 7 ^{as} com duas terças, 6 ^{as} e 9 ^{as} .	<i>p</i> , < <i>f</i> >, <i>mp</i> , <i>p</i> <i>dim.</i>	<i>Lento</i> <i>expressivo</i>
2ª (c. 10-20)	<i>eólio E b</i>		Melodia com acompanhamento. Acordes 7 ^{as} com duas terças, 6 ^{as} e 9 ^{as} <i>Pedal.</i>	<i>f</i> >, <i>p</i> , < <i>dim.</i>	

Figura 5 – Estrutura do Prelúdio “*Tes Yeux*” N. 5.

A análise demonstra que a peça apresenta duas seções, sendo que a segunda é praticamente a repetição da primeira com uma pequena alteração a partir do compasso 16 para concluir a peça. O

⁶⁵ Estes Prelúdios “*Tes Yeux*” foram dedicados à Lia. No manuscrito consta a didicatória “*Pour Lia*”.

estudo das *estruturas* mostra que esta peça parte de um único *Motivo* como principal elemento gerador e se desenvolve em variações. Para a análise do motivo básico e seus desenvolvimentos, foram usados a técnica de Arnold Schoenberg.⁶⁶ As colocações de Schoenberg enfatizam a importância que o motivo básico e suas variações assumem nesta peça.

CONSIDERAÇÕES SOBRE MELODIA

O compositor inicia o discurso musical apresentando o Motivo na linha superior. Este motivo é de caráter melódico, anacrúsico, possui dois fragmentos (*a e b*), o segundo se movimenta descendentemente.

Motivo 1

Figura 5.1 – Motivo 1 com dois fragmentos a e b.

Os procedimentos de variações do motivo utilizados foram: alteração rítmica, alterações intervalares, inversão melódica, ampliação da linha melódica, transposição, notas enarmônicas e alteração harmônica. A figura abaixo demonstra os procedimentos de variações do Motivo:

⁶⁶ Para melhores esclarecimentos ver análise do Prelúdio n. 1 à p.151.

<p>(c.2-3-4)</p>	<p>Motivo 1.1 – (a) diminuição rítmica, (b) inversão melódica com alteração do último intervalo. Sequência de 7ª menor na linha de acompanhamento.</p>
<p>(c.6-7-8)</p>	<p>Motivo 1.2 – Transposição do motivo 1 com alteração harmônica e rítmica. Sequência de 7ª menor na linha acompanhamento.</p>
<p>(c.16-17)</p>	<p>Motivo 1.3- repetição do último intervalo do elemento (b) com diminuição rítmica e prolongamento da melodia.</p>

Figura 5.2 - Análise do motivo básico do Prelúdio N. 5.

Neste Prelúdio pode-se observar que o desenvolvimento melódico é bastante reduzido, dado o grande número de *repetições literais*⁶⁷ do único motivo da peça.

Outro material encontrado na *linha melódica* é formado pelos elementos dos modos *eólio* e *frígio* (às vezes com alteração), e centros que se movimentam para *Mi b*:

⁶⁷ *Repetições literais* - são aquelas que preservam todos os elementos e relações internas, são repetições exatas. SHOENBERG, Arnold. 1996. Op. cit, p.37.

Seção	Escalas ⁶⁸
1ª (c.1-7)	<i>E♭ eólio</i> 
1ª(c.8-9)	<i>C# frígio</i> 
2ª(c.10-20)	<i>E♭ eólio</i> 

Figura 5.3 – Modos e escalas da formação do material da linha melódica.

Uma melodia pode-se mover de um centro para outro em um mesmo modo, como ocorre na primeira seção (centros *B♭* e *E♭*). Neste caso, segundo Persichetti há uma “*modulação modal*”⁶⁹.

CONSIDERAÇÕES SOBRE HARMONIA

A estrutura harmônica é formada a partir dos seguintes elementos:

- 1- Acordes de 7^{as} com as duas terças, 6^{as} e 9^{as} em blocos.
- 2- Progressão harmônica.
- 3- *Cadências*.

⁶⁸ Algumas alturas das escalas podem estar omitidas, porém não alteram as características da escala.

⁶⁹ PERSICHETTI, Vincent. 1961. Op. cit., p.40.

Quanto ao *aspecto harmônico*, observam -se acordes de 6^{as}, 7^{as} e 9^{as} em blocos⁷⁰ e que se movimentam em intervalos de quintas e quartas.

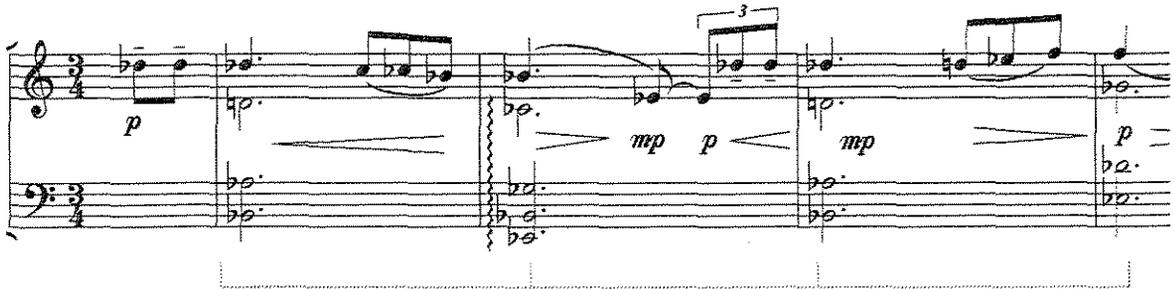


Figura 5.4 – Acordes de 7^a com as duas terças, 6^a e 9^a em blocos. Movimentos em intervalos de 5^a.

Observando-se a linha do baixo, nos compassos 1 a.9, nota-se a seguinte progressão: V-I-IV-V de *E_b* e em seguida um cromatismo para si bequadro. *Cadências*: a primeira (*F^{#467} – B⁷⁹*) nos compassos 8 e 9. Nos compassos 10-20 a progressão é V- I, de *E_b*; e a *Cadência*: (*B^{b79} – E^{b9}*). A redução da *linha do baixo* é apresentada a seguir:

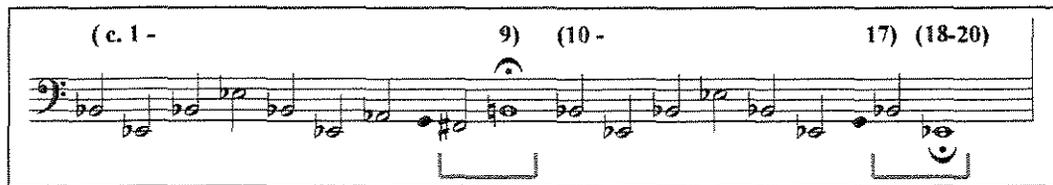


Figura 5.5 –Redução da linha do Baixo.

⁷⁰ PISTON, Walter. 1987. Op.cit., p.496.

(c. 8 - 9)

Cadência:
 $F\sharp^{467} - B^{79}$

(c. 17-20).

Cadência Final:
 $Bb^{79} - Eb^9$

Figura 5.6- *Cadências.*

CONSIDERAÇÕES SOBRE RÍTIMO

A peça mantém um mesmo padrão rítmico, articulado sobre o Motivo básico da peça, com pequenas variações decorrentes do próprio desenvolvimento deste motivo. O compasso se mantém o mesmo, ternário simples, e o emprego das *tercinas* criam uma certa variedade a este ritmo. Não se observa nenhuma variação do tempo, a peça se mantém estável.

CONSIDERAÇÕES SOBRE TEXTURA E TIMBRE

A *textura* da peça é construída sobre uma *melodia com acompanhamento*, onde esta melodia, lírica e expressiva, é conduzida por acordes de 6^{as}, 7^{as} com duas terças e 9^{as}, não ocorrendo contrastes entre as seções. A permanência de um mesmo *compasso*, bem como o uso da *dinâmica* sem grandes mudanças na intensidade, associadas ao uso de um único *Motivo*, são procedimentos que causam continuidade e estabilidade à peça, e simplificam a linguagem do compositor. O timbre se caracteriza em função de alguns fatores como: pedal, acordes em blocos, dinâmica e a presença de um compasso em acorde arpejado (compasso 2).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A peça faz uso de um motivo básico e suas variações aplicados ao aspecto melódico da peça. No tratamento e utilização deste motivo, observa-se o emprego de *repetições literais*⁷¹, “*que preservam todos os elementos e relações internas do motivo*”; e *modificadas*, que neste caso se refere principalmente às transformações rítmicas. Como síntese dos procedimentos composicionais verificam-se:

- Emprego de um Motivo básico e suas variações.
- Linha melódica modal.
- Centros.
- Modulação Modal.
- Textura com base em uma linha melódica acompanhada.

⁷¹ SHOENBERG, Arnold.1996. Op. cit., p. 37.

- Pedal.
- Timbre caracterizado por acordes.
- Métrica estável.
- Elementos estruturais como: elementos da escala modal *frigio e eólio*, acordes de 6^{as}, 7^{as} com duas terças e 9^{as}, quiãlteras.

3.1.1.5.2. SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

Os Prelúdios “*Tes Yeux - Pour Lia*”, apresentam as mesmas características em *textura*, plano harmônico e sonoridade. A integração entre harmonia, melodia e ritmo, o lirismo e intimismo da interpretação, o ritmo em subdivisão binária (Prelúdios 1,3 e 4), economia na duração das peças e uma linguagem simples nos remetem a uma ambientação característica da música popular brasileira. Para o intérprete é essencial conhecer o material e a técnica de composição da peça, para compreender como estes se estruturam e constituem o todo da obra. Este deve ser o primeiro passo a ser seguido. A partir dessa proposta, é possível tomar algumas decisões com respeito à performance:

- Toque legato, *cantabile* e clareza nas linhas melódicas, para que esta se movimente com desembaraço, o que se pode pensar em simular o efeito de uma voz.
- Uso moderado do pedal, para que se mantenha a projeção clara da linha melódica e transparência da textura, a não ser o contrário quando indicado pelo próprio compositor.

- Ênfase nas notas nos inícios das frases e que começam em tempos fracos (Prelúdio N.4), o que valoriza a *síncopa*, prática comum na música popular brasileira.
- Quanto aos andamentos, as partituras trazem indicações claras a respeito, como *Lento espressivo* para os Prelúdios 1 e 5, *Lento* para o Prelúdio 3 e *Andante* para os Prelúdios 2 e 4, sugerindo uma pulsação regular, porém o uso de tempos *rubatos* pode e deve ser utilizado com certo cuidado para modelar e criar uma certa flexibilidade ao contorno melódico.
- A dinâmica é indicada praticamente em todos Prelúdios, com exceção na primeira parte do Prelúdio 3, o que se pode sugerir a dinâmica *mf* para a linha melódica executada pela mão direita, destacando assim a voz principal da peça.
- Deve-se se ater ao *cantabile* da linha melódica, nos agrupamentos irregulares das subdivisões do tempo (3+3+2) do Prelúdio 3 e *sincopas*.
- A pedalização deve ser feita nas mudanças harmônicas exceto para os lugares sugeridos em oposto.

A simplicidade aparente destas peças é de certa forma ilusória. Apesar de não apresentarem elementos de virtuosidade, requerem por parte do intérprete um bom controle, no que diz respeito aos elementos de sonoridade e equalização, que são as principais propostas técnicas destas peças.

3.1.1.6 – SÍNTESE:

Os elementos estruturais ocorrentes nos Prelúdios “*Tes Yeux*”, podem ser sintetizados:

Elementos Estruturais	Prelúdios N.
Acordes com duas terças M/m	2-4-5
Acordes de 6 ^{as} , 7 ^{as} , 9 ^{as} , 11 ^{as}	1-2-4-5
Apojaturas e retardos	4
Baixo condutor harmônico	4
Células motivicas e variações	1-2-5
Cromatismo melódico	1-3-4
Cromatismo harmônico	2-3-4
Dobramentos em terças	2
Elementos das escalas modais	1-2-3-4-5
Elementos escalas diatônicas	2-3-4
Linha melódica vocal	1-2-3-4-5
Melodias em terças	2-4
Ostinato	3
Pedal	1-3-5
Ressonância de pedal	1-2-4-5
Síncopa	3-4
Textura Homofônica	1-2-3-4-5

Figura 5.7 – Síntese dos elementos estruturais dos Prelúdios “*Tes Yeux*”

Com a análise destes Prelúdios pode-se observar que o compositor trabalhou com alguns elementos estruturais característicos encontrados na música popular brasileira. Incorpora elementos da música popular brasileira no tratamento melódico, rítmico e de sonoridade, explorando o piano como um instrumento lírico e expressivo. O tratamento da linha melódica presente é de um lirismo espontâneo com suavidade e simplicidade. Santoro faz uso do vocabulário modal, de melodias tratadas em sínopes, preferência por frases descendentes, linhas cantáveis com grande frequência de graus conjuntos e cromatismo na melodia. O emprego de acordes em blocos é técnica do século XX, incorporada pelo jazz e pela música popular. O aspecto rítmico apresenta sínopes, sendo esta a figuração mais ocorrente, e que se faz presente em grande parte do gênero popular brasileiro.

3.1.2. PRELÚDIO N. 6

Lento

3.1.2.1. ANÁLISE DA ESTRUTURA

Este Prelúdio foi composto em junho de 1958 no Rio de Janeiro e dedicado a Nora e Alik. Na seleção dos dois cadernos para edição dos Prelúdios pela editora Savart, o número deste Prelúdio é 4. A figura abaixo permite mostrar sua estrutura:

Seção	Métrica	Textura/Timbre	Dinâmica	Andamento
1ª (c.1-13)	C e 3/4	Homofônico, Ostinato, movimento cromático na linha intermediária. Ressonâncias.	$p < >$	<i>Lento</i>
2ª (c.14-19)	3/4	Homofônico, movimento cromático na linha intermediária, 7 ^{as} paralelas.	<i>mf, cresc., dim.</i>	<i>Piu Agitato</i>
3ª (c.20- 26)	3/4 e C	Homofônico, movimento cromático na linha intermediária. Ressonâncias.	$< > ff$	<i>Meno Agitato</i>
4ª (c.27- 36)	3/4 e 5/4	Homofônico, 7 ^{as} paralelas, pedal.	$p >$	<i>Tempo I</i>

Figura 6 – Estrutura do Prelúdio N. 6.

A peça está subdividida em quatro seções articuladas pela mudança de andamento e pelo contorno melódico. O estudo das estruturas internas mostra que este Prelúdio tem como principal elemento gerador os *Motivos* e suas variações. Para a análise do Motivo e seu desenvolvimento através de variações, foi usada a técnica de Arnold Schoenberg.⁷² As colocações de Schoenberg enfatizam a importância que os motivos básicos e suas variações assumem nesta peça.

CONSIDERAÇÕES SOBRE MELODIA

A peça está subdividida em quatro pequenas seções, com três motivos formadores distribuídos entre elas. A figura abaixo demonstra estes motivos em seus respectivos compassos:

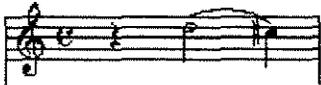
<p>Motivo 1 – linha do baixo, ostinato melódico em 5 compassos, anacruse. (c. 1)</p> 	<p>Motivo 2 – linha do soprano, um intervalo de segunda menor descendente. (c.1)</p> 
<p>Motivo 3 - linha do soprano, formado por um intervalo de 5J e 4J. (c.6)</p> 	

Figura 6.1- Motivos básicos da peça.

⁷² SCHOENBERG, 1996. Op.cit.,p.35

Estes três motivos são de caráter melódico e apresentam no decorrer do discurso musical, procedimentos de variações tais como: alterações dos intervalos, alterações rítmicas, ampliação da linha melódica, mudanças de região, transposições, por seqüências e inversões. A figura abaixo demonstra exemplos de algumas variações do motivo:

<p>Motivo 1</p> <p>(c.1)</p> 	<p>Motivo 1.1- Ampliação do valor da última nota do motivo.</p> <p>(c.2)</p>  <p>Motivo 1.2- Repetição do motivo com alteração rítmica e mudança de compasso.</p> <p>(c.26)</p> 
---	--

Figura 6.2 – Motivo 1 e suas variações.

<p>Motivo 2</p> <p>(c.1)</p> 	<p>Motivo 2.1- Linha do soprano. Transposição e Ampliação melódica.</p> <p>(c.2)</p> 
---	--

Motivo 2.2 – Linha do soprano. Ampliação melódica.

(c.3)



Motivo 2.3- Linha do soprano. Transposição, alteração intervalar e ampliação melódica do motivo 2.2.

(c.4)



Motivo 2.4- Linha do soprano. Transposição do motivo 2.3.

(c.5)



Motivo 2.5- Linha do Soprano. Redução rítmica, transposição.

(c.14)



Motivo 2.6- Linha do soprano. Transposição e alteração rítmica.

(c.22)



Motivo 2.7- Linha do soprano. Mudança de registro e alteração intervalar.

(c.24.25)



Figura 6.3- Motivo 2 e suas variações.

Motivo 3

(c.6)



Motivo 3.1- Inversão melódica e redução rítmica do motivo. Transposição e duplicação da última nota. Mudança da métrica.

(c.7)



Motivo 3.2- Transposição do motivo 3.1.

(c.8)



Motivo 3.3- Redução do intervalo, Mudança de compasso, transposição e mudança para linha do contralto.

(c.9)



Motivo 3.4- Linha do soprano. Inversão melódica do motivo e transposição. Mudança rítmica e expansão melódica.

(c.16)



Motivo 3.5- Permutação do motivo com ampliação melódica.

(c.18):



Figura 6.4 – Motivo 3 e suas variações.

Além dos motivos citados encontra-se material da escala *cromática* na linha do soprano e tenor da 2ª seção(c.14-17) e somente na voz do tenor na 3ª seção (c.20-25). Observe o exemplo nos compassos 15 a 18:

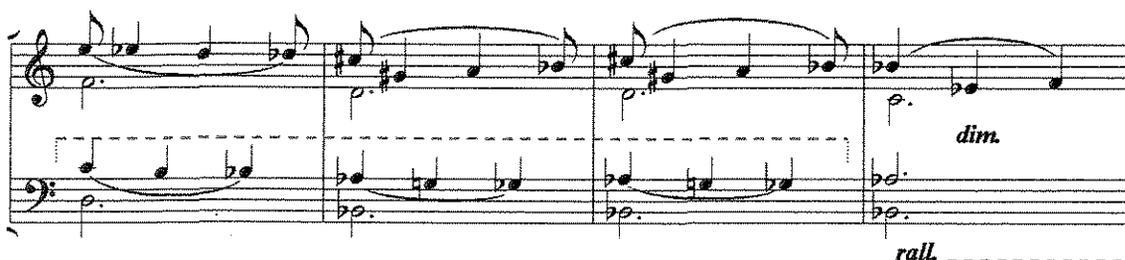


Figura 6.5- Elementos da escala cromática na voz do tenor.

Quanto às alturas da linha melódica, o compositor emprega-a em movimentos melódicos conjuntos e disjuntos, o que sugere uma variedade ao contorno. O elemento principal para o processo gerador da linha melódica é a *variação*, devido ao emprego das variações dos motivos.

CONSIDERAÇÕES SOBRE HARMONIA

Um elemento harmônico freqüentemente utilizado são os *intervalos* de 7ª menor que caminham em movimentos paralelos na linha do baixo, intercalados algumas vezes por um intervalo de 5ª o qual tem a função de gerar estabilidade. Observa-se também que na linha superior da peça se encontra o intervalo de 7ª maior e menor.

The image shows two systems of musical notation. The first system has two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, while the bass staff contains a bass line with dotted half notes and quarter notes. Vertical lines connect corresponding notes between the two staves. The second system also has two staves, with similar notation. It includes dynamic markings like 'mf cresc.', 'dim.', and 'rall.', and performance instructions like 'Piu Agitato'.

Figura 6.6 –Intervalos de 7ªs e 5ªs na linha superior e inferior da peça.

A estrutura harmônica desta peça sugere elementos tonais, a *linha do baixo* caminha para o centro Eb no compasso 13 formando uma *cadência* sobre o acorde de $F^{79} - Ebm^7$. Na segunda seção deparamos com o acorde de Bb^{79} , seguindo para um pedal de Gb nos compasso 20-25, sobre um acorde de Gb^9 . Na *cadência final* a seqüência formada pelos acordes de $Bb^7 - Eb - Fm^4 - Eb$, reafirmam essa idéia. A figura abaixo exemplifica estas cadências:

Cadências:

(c.12.13)

 $F^{79} - Ebm^7$
 $Gb^9 - C$

(c.25)

 $Bb^7 - Eb - Fm^4 - Eb$

(c.31.36)

Figura 6.7- Cadências.

CONSIDERAÇÕES SOBRE RÍTMICO

Uma das características da estrutura rítmica da peça é o emprego de um grupo de *quialteras* em ritmo *anacruse* do motivo 1 na 1ª seção, nos compassos 1 ao 5. O contorno rítmico da linha melódica é basicamente articulado sobre duas células:

1ª Célula rítmica	2ª Célula rítmica
(c.14)	(c.20)

Figura 6.8 – Células rítmicas. Compassos 14 e 20.

As indicações de compassos alternam o uso da métrica simétrica (4/4 e 3/4) a partir do compasso 6 e apenas no compasso 36, o uso da métrica assimétrica 5/4. Observa-se que a unidade de tempo permanece a mesma em todos os compassos.

CONSIDERAÇÕES SOBRE TEXTURA E TIMBRE

A textura da peça é homofônica com baixo ostinato; e algumas intervenções de uma linha melódica no tenor. Os motivos são independentes, apenas se associam entre si. O tipo de textura homofônica utilizada nesta peça é a de uma linha melódica com o acompanhamento sustentado por acordes. Este tratamento quanto à textura, vertical e horizontal produz diversidade à peça. O uso da *dinâmica* privilegia as intensidades mais leves (*p*), apenas um *ff* no compasso 26, onde se encontra a repetição do motivo 1 modificado ritmicamente. Como recurso expressivo do som utiliza alternância de intensidades (< >) e acordes *arpejados* (c.10,12). O registro grave do piano e uso do *pedal* sustentando os sons, são recursos adotados pelo compositor para dar variedade ao *timbre*. A diversidade nas indicações de *andamento* articula as seções: *Lento* (1ª seção), *Piu. agitato* (2ª seção), *Meno Agitato* (3ª seção) e *Tempo I* (4ª seção).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste Prelúdio pode-se observar a que o compositor direciona as linhas melódicas, criando às vezes eixos tonais e conclusões que sugerem repouso. Como síntese dos procedimentos composicionais verificam-se:

- Processo gerador da linha melódica com Motivos e suas variações.
- Intervalos de 2m e 4J e 7m harmônicas formadores dos Motivos.
- Criação de eixos tonais por meio de direcionamentos melódicos e harmônicos.
- Textura homofônica.

- Métrica estável.
- Ressonâncias.
- Elementos estruturais: cromatismo melódico e harmônico, acordes com 7^{as} e 5^{as}, pedal, *ostinato*, células rítmicas.

3.1.2.2. SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

Conhecendo a estrutura e o material empregado na peça é possível tomar algumas decisões quanto à performance:

- Toque legato, *cantabile* da linha melódica, colocando-a em evidência.
- Realizar em *stacatto* os *ostinatos* da 1^a seção, mesmo que sustentado pelo pedal direito do piano, o que criará um efeito especial e facilitará a execução dos saltos.
- Utilizar tempos *rubatos* para modelar e criar uma certa flexibilidade à melodia, definindo bem as frases.
- Projetar o discurso musical na 1^a seção, para se chegar ao ápice da seção (c.5), observando as alternâncias da intensidade sonora.
- Observar a mudança dos andamentos e *dinâmica* que são mais intensas na 1^a e 3^a seções.
- Observar que em alguns casos, deve-se sustentar o pedal direito do piano a fim de preservar a harmonia.

3.1.3. PRELÚDIO N. 7

Andante

3.1.3.1. ANÁLISE DA ESTRUTURA

Este Prelúdio foi composto em junho de 1958 no Rio de Janeiro. Na seleção do dois cadernos para edição dos Prelúdios pela editora Savart, o número deste Prelúdios é 5. A figura abaixo permite mostrar sua estrutura:

Seção	Centro	Métrica	Textura	Timbre	Dinâmica	Andamento
Única: (c.1-4)	<i>Db</i>	2/2	Monofônica e acordal.	Uso de pedal como	<i>pp < mp ></i> <i>rit.</i>	<i>Andante</i>
(c.5-9)		2/4, 4/4	Monofônica e acordal.	ressonância, exploração das regiões do piano	<i>p < > f</i>	
(c.10-17)		4/4, 2/4	Monofônica e acordal.	e contrastes súbitos de dinâmica.	<i>mp cresc., ff</i> <i>> p, pp</i>	

Figura 7 – Estrutura do Prelúdio N. 7.

A peça apresenta uma única seção com 17 compassos articulados em três frases. O estudo das estruturas internas mostra que este Prelúdio tem como principal elemento gerador os *Motivos* e suas variações. Para a análise do Motivo e seu desenvolvimento através de variações, foi usada a

técnica de Arnold Schoenberg.⁷³ As colocações de Schoenberg enfatizam a importância que os motivos básicos e suas variações assumem nesta peça.

CONSIDERAÇÕES SOBRE MELODIA

Os elementos formadores são caracterizados por dois Motivos. A figura abaixo demonstra estes motivos em seus respectivos compassos:

Motivo 1 – unísono, predominância de intervalos de 5 J e pedal.
(c.1.2.3)

Motivo 2 – 7m + 7M harmônicas.
(c.4)

Figura 7.1 – Motivos básicos da peça.

⁷³ SCHOENBERG, 1996. Op. cit., p.35.

Estes dois motivos apresentam no decorrer do discurso musical, procedimentos de variações tais como: transposição, expansão melódica, mudanças de compasso e mudança de direção. A figura abaixo demonstra exemplos das variações do motivo:

Motivo 1.1- Repetição do motivo 1 sem a nota pedal *Bb* e com expansão melódica.

(c.5.6.7)

The musical score for Motivo 1.1 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 2/4. It begins with a piano (*p*) dynamic and a fingering of 5. The melody features a series of eighth notes: Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb3. A slur covers the first six notes. The seventh note, C4, is tied to the eighth note, Bb3. The time signature changes to 3/4 for the final two notes, Bb3 and A3. The lower staff is in bass clef and contains a sustained pedal point on Bb3, indicated by a horizontal line and the word 'Ped.' below it.

Motivo 1.2- motivo 1 com expansão da melodia uma 5ª abaixo.

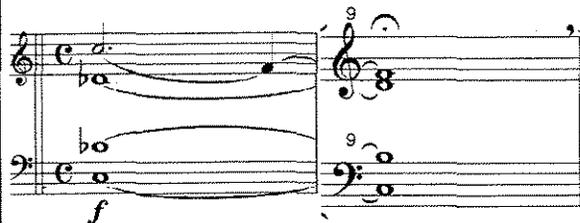
(c.10.11.12)

The musical score for Motivo 1.2 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 2/4. It begins with a mezzo-piano (*mp cresc.*) dynamic and a fingering of 5. The melody features a series of eighth notes: Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb3. A slur covers the first six notes. The seventh note, C4, is tied to the eighth note, Bb3. The time signature changes to 3/4 for the final two notes, Bb3 and A3. The lower staff is in bass clef and contains a sustained pedal point on Bb3, indicated by a horizontal line and the word 'Ped.' below it.

Figura 7.2- Motivo 1 e suas variações.

Motivo 2.1 - Compasso de *Cadência*. Transposição do motivo 2 com mudança da métrica.

(c.8.9)



Motivo 2.2- Intervalos harmônicos de 7m + 7M e 5J melódica.

(c.13.14.15)

Figura 7.3 – Motivo 2 e suas variações.

A linha melódica é diatônica. O intervalo predominante é o de 5J em movimentos ascendentes e descendentes, que se desenvolvem a partir do Motivo 1 - progressão melódica disjunta. O desenvolvimento melódico ocorre a partir das repetições e variações do motivo.

CONSIDERAÇÕES SOBRE HARMONIA

O Motivo 2 deste Prelúdio sintetiza intervalos harmônicos que soam em blocos, porém sem caracterizar acordes. O elemento harmônico frequentemente utilizado são os intervalos de 7^a

maior e 7^a menor que caminham em movimentos paralelos. Observe o exemplo abaixo, nos compassos 13 e 14:

Figura 7.4 – Intervalos harmônicos em movimentos paralelos

A estrutura harmônica da peça sugere elementos tonais, a linha melódica é formada sobre sons das escalas de *Bbm* e *Ebm*, e o final da peça tem em sua constituição no baixo o acorde de *Dbm*, o que pode-se sugerir uma certa relação harmônica.

CONSIDERAÇÕES SOBRE RÍTMICO

A peça apresenta características rítmicas articuladas pelos motivos. O motivo 2 apresenta valores mais longos, que contrastam com o motivo 1 e contribui para finalizar a frase. As indicações da métrica alternam o uso da simétrica (2/2, 4/4 e 2/4) e a variação do tempo ocorre somente no emprego do *ritardando* e da fermata, estabelecidos pelo próprio compositor.

CONSIDERAÇÕES SOBRE TEXTURA E TIMBRE

A textura da peça é articulada pelos dois motivos básicos: monofônico com alterações da textura acordal. A diversidade *tímbrica* é alcançada através da exploração da região grave e aguda do piano, do uso do pedal direito, que coincide com as mudanças de textura e da *dinâmica* que privilegia mudanças abruptas de intensidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A peça tem sua estrutura com base em 2 Motivos e suas variações. Estes motivos se contrastam quanto à textura, timbre e a rítmica, proporcionando diversidade à peça. A unidade é alcançada através dos intervalos de 5^{as} e 7^{as} utilizados na peça. Como síntese dos procedimentos composicionais verificam-se:

- Emprego de dois motivos e suas variações.
- Textura monofônica e acordal.
- Uso do pedal como gerenciador das texturas.
- Exploração da região grave e aguda do piano.
- Mudança abrupta da dinâmica.
- Mudanças da métrica.
- Pedal.
- Elementos estruturais tais como: Intervalos de 5ª melódicas e 7ª e m harmônicas paralelas.

3.1.3.2. SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

Conhecendo o material empregado pelo compositor, será possível tomar algumas decisões quanto à performance:

- Toque legato e expressivo fazendo soar com clareza o contorno melódico.
- Utilizar tempos *rubatos* para modelar e criar uma certa flexibilidade ao contorno da peça.
- Priorizar a nota superior da textura acordal para que fique em evidência uma linha condutora.
- Utilização do pedal determinado pelo compositor.
- Observar alternâncias das intensidades, preocupando-se em não haver quebra da linha melódica.
- Dar ênfase à respiração escrita (c.10), uma vez que não é uma escrita frequente na peça.
- O ponto culminante da peça ocorre nos compassos 10 a 13, por ocasião da frase ser desenvolvida com uma intensidade mais forte que as demais e na região mais aguda do piano.
- As fermatas colocadas sobre o compasso 9 deve ser executada, o que dará uma sensação de repouso, e preparará o ouvinte para o ponto mais elevado da peça.
- As indicações de *dinâmica* também são sugeridas, portanto devem ser seguidas com precisão pois contribuem para dar contraste.

3.1.4. PRELÚDIO N. 8

Andante (Molto Apassionato)

3.1.4.1. ANÁLISE DA ESTRUTURA

Este Prelúdio *Hommage a Brahms*⁷⁴, foi composto em dezembro de 1958, em Milão e dedicado a Jeannette Herzog Alimonda. Foi estreado em Brasília, em 1969, por Norah de Almeida Moura. Na seleção para edição dos dois cadernos pela editora Savart, o número deste Prelúdio é 6. A figura abaixo permite mostrar sua estrutura:

Seção	Métrica	Textura/Timbre	Dinâmica	Andamento
1ª (c.1-13)	C	Melodia com acompanhamento	<i>p < > cresc.</i>	<i>Andante</i>
2ª (c.14-22)	C	Melodia com acompanhamento	<i>p, cresc, dim.</i>	<i>Andante</i>
3ª (c.23-37)	C	Melodia soprano e tenor com acompanhamento	<i>f, mp < >, cresc, pp</i>	<i>poco affret.</i>
<i>Coda</i> (c.38-50)	C	Melodia no tenor com acompanhamento		<i>a tempo</i>

Figura 8 – Estrutura do Prelúdio N. 8

⁷⁴ Presente no manuscrito original.

A peça está subdividida em três seções mais uma *Coda*, articuladas pelo contorno melódico e pelos pontos de repouso. Para análise deste Prelúdio foi utilizado de maneira não ortodoxa a técnica das vozes condutoras,⁷⁵¹ como auxiliar na verificação das estruturas que constituem a peça.

CONSIDERAÇÕES SOBRE MELODIA

Após um compasso introdutório, que se funde e sugere o contorno melódico, encontra-se uma frase com movimento cromático e um ponto de repouso em *F*(c.1 a 13), seguidos de outra com sete compassos, com ponto de repouso em *E_b*(c.14 a 22). Ocorre a seguir uma frase de quinze compassos com ponto de repouso em *C*(c.23 a 37) e uma *Coda* com treze compassos em *B_b*(c.38 a 50). Observa-se que o contorno melódico se caracteriza na maioria das vezes, por uma progressão melódica em conjunto descendente e ascendente, criando uma linha suave. Além do sentido lírico, outro fator que se sobressai é a continuidade do movimento, que permite o efeito de uma canção contínua, interrompida apenas pela entrada da voz no tenor na *Coda*. A análise das vozes condutoras é auxiliar na verificação das estruturas que constituem este Prelúdio:

⁷⁵ Segundo SALZER, Felix. *Structural Hearing: tonal coherence in music*: Dover, 1982.

Figure 8.1 shows a musical score for measures 14 to 21. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The measures are numbered (c.14), 15, 16, 17, 18, 19, 20, and 21. A dashed line connects the two staves, indicating a relationship between the vocal lines and the bass line.

Figura 8.1 – Exemplo de Análise das vozes condutoras e da linha do baixo entre os compassos 1 e 21.

Os compassos 1 ao 21 da análise das vozes condutoras descritas na figura 8.1, demonstram que a linha melódica é mantida por graus conjuntos muitas vezes por cromatismo, conduzidas por uma *linha do baixo* também cromática. A duplicação do baixo produz variedade através da mudança de registros. Nos compassos 23 a 26, as linhas melódicas entre soprano e tenor caminham por vários intervalos, prevalecendo os de 4^{as}, até o ápice da peça, compasso 27.:

Figure 8.2 shows a musical score for measures 22 to 26. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The measures are numbered (c.22), (c.23), (c.24), (c.25), and (c.26). The score includes markings for *rall.* and *f poco affret.*

Figura 8.2 – Intervalos da linha melódica entre soprano e tenor.

Na *Coda* a linha melódica é articulada por uma seqüência de cinco sons que caminham em graus conjuntos descendentes até sua conclusão em *si bemol*. Observar figura abaixo:

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic and includes tempo markings for *rit.* and *a tempo*. The melodic line in the tenor voice (treble staff) is characterized by a sequence of five descending half notes: G4, F4, E4, D4, and C4 (si bemol). The bass line (bass staff) provides harmonic support with chords and moving lines. The piece concludes with a *rall.* marking and a final chord in C minor.

Figura 8.3 – *Coda*- Linha melódica no tenor.

CONSIDERAÇÕES SOBRE HARMONIA

A peça atinge vários *centros*, entretanto a clareza tonal é perturbada, já que a linha melódica não se harmoniza com a linha do baixo, que soa livre, gerando ambigüidade quanto à tonalidade. A exceção ocorre na *Coda* (compassos 38-50), onde o movimento na linha do baixo gera uma *cadência final*, cuja progressão é a seguinte: $Bb^{\circ} - Eb^{\circ} - Ab^{\circ} - Eb^{\circ} - Bb^{13}$. As cadências separam seções (ou partes), embora não possam ser caracterizadas como cadências harmônicas.

O motivo de acompanhamento é a *Figuração*⁷⁶, onde a condução da linha melódica é preenchida por acordes arpejados. Este motivo está presente por toda a peça, às vezes incorporado à melodia, outras vezes acompanhando a melodia no tenor. Observar o exemplo abaixo:

The image displays two musical excerpts. The first, labeled '(c.4.5.6)', features a treble clef staff with a melodic line consisting of eighth and quarter notes, and a bass clef staff with arpeggiated chords. The second, labeled '(c.41.42.43)', shows a treble clef staff with a more intricate melodic line and a bass clef staff with arpeggiated chords, including a fermata over a chord in the second measure.

Figura 8.4 – Motivo de acompanhamento.

⁷⁶ SCHOENBERG, Arnold. 1996. Op. cit., p. 109.

CONSIDERAÇÕES SOBRE RÍTMICO

A regularidade rítmica é alcançada através do equilíbrio simétrico que mantém um pulso constante em um compasso de quatro tempos. Esta unificação rítmica ocorre através das células rítmicas encontradas na linha melódica. Observe-se que a 1ª célula rítmica prevalece na peça e quebra o padrão compasso quaternário.

Figura 8.5 – células rítmicas/melódicas

As articulações fraseológicas, bem como a escrita rítmica deste Prelúdio fazem alusão a Brahms. Observe no exemplo abaixo a comparação rítmica e do motivo de acompanhamento na *Ballade op. 118 em G menor*:

Figura 8.6 – Exemplo: Brahms – Ballade op. 118.

CONSIDERAÇÕES SOBRE TEXTURA E TIMBRE

A *textura* da peça é melodia com acompanhamento por *Figuração*. Estes acordes arpejados às vezes se fundem à linha melódica, ou acompanham uma segunda linha melódica no tenor. À medida que a peça atinge o seu clímax no compasso 27, a harmonia e a melodia se tornam mais expressivas, a *dinâmica* se torna mais intensa e o *tempo* mais acelerado, concentrando-se no registro mais agudo do instrumento. A diversidade *tímbrica* é alcançada através da exploração da região grave do piano no emprego das oitavas na linha do baixo sustentadas pelo pedal. Além dos sinais de dinâmica, verifica-se a alternância de intensidades (< >) como recurso expressivo do som. A expressão *ritenuto* aparece no final de cada frase, preparando para um novo centro, seguida sempre da indicação *a tempo*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A linha melódica, o ritmo e a harmonia dessa peça permanecem relativamente invariáveis, mas as repetições se tornam diversificadas pela cor sonora: pedalização, dinâmica e textura. A linha melódica no soprano é enriquecida com a entrada da linha melódica do tenor. O pedal é usado como uma extensão da dinâmica, caracterizando o *cantabile* expressivo da linha. Como síntese dos procedimentos composicionais verificam-se:

- Criação de centros por meio de direcionamentos melódicos.
- Condução da linha melódica em progressão conjunta.
- Textura homofônica com *Figuração* no motivo de acompanhamento.
- Padrão rítmico independente dos padrões da métrica.

- Elementos estruturais tais como: cromatismo melódico, células rítmicas/melódicas, linha do baixo em oitavas cromáticas.

3.2.4.2. SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

Conhecendo a estrutura e o material empregado na peça é possível tomar algumas decisões quanto à performance:

- A peça é inteiramente expressiva, lembrando algumas peças de Brahms, o que justifica a homenagem do compositor, portanto deve-se executá-la com um toque legato e *cantabile* para a linha melódica, com uma continuidade quase sem quebras.
- Observar que logo após o primeiro compasso da introdução a linha melódica surge na voz superior de forma muito natural, para isso há que preparar essa entrada.
- As notas do baixo são mantidas com uso do pedal direito do piano, portanto há que ser ter cautela com o *cantabile* da linha melódica que no caso tem prioridade. Estas devem soar em evidência, mantendo a fluência e a projeção clara das frases. Este procedimento quanto à escrita das oitavas no baixo, tira proveito da ressonância das notas graves e da articulação da harmonia.
- Os *ritenutos* devem ser projetados muito breves, implicando um livre *rubato* que modela as frases e produz uma certa flexibilidade.
- Obter controle técnico para projetar os diversos planos sonoros da peça, principalmente a atenção ao polegar da mão direita que pode, sem o cuidado devido, soar muito pesado, descaracterizando a linha de acompanhamento.

- As repetições das frases da *Coda* devem ser executado em uma intensidade menor que o primeiro, como se fosse um “eco”.
- Será importante observar a *dinâmica* sugerida, porque contribui para dar ênfase ao contorno melódico.
- É importante salientar que a sonoridade desempenha um papel estrutural tão importante quanto os elementos estruturais da peça.

3.1.5 - PRELÚDIO N. 9

Lento

3.1.5.1. ANÁLISE DA ESTRUTURA

Este Prelúdio foi composto em 1959, em Viena e dedicada a Eliana Cardoso. A figura abaixo permite mostrar sua estrutura:

Seção	Modo/Centro	Métrica	Textura/Timbre	Dinâmica	Andamento
1ª (c.1-8)	<i>Eólio C#</i>	C, 3/4, 2/4	Contraponto a duas vozes. Ressonâncias.	<i>p, f</i>	<i>Lento</i>
2ª (c.9-15)	<i>Dórico G</i>	3/4, C, 2/4	Linha melódica com acompanhamento em acordes repetidos.	<i>p, pp, rit.</i>	
3ª (c.15-23)	<i>Eb</i>	4/4, 2/4, 3/4, 1/4	Linha melódica com acompanhamento em acordes repetidos; linha melódica no baixo; pedal. mudança de registro.	< >	
<i>Coda</i> (c.23-28)	<i>Ab</i>	3/4, 2/4	Linha melódica com acompanhamento em acordes repetidos; pedal; mudança de registro; oitavas em uníssono.	<i>cresc. < ></i> <i>rall. rit.</i>	

Figura 9 – Estrutura do Prelúdio N. 9.

A peça está subdividida em três seções mais uma *Coda*, articuladas pela textura e pelo contorno melódico.

CONSIDERAÇÕES SOBRE MELODIA E RÍTIMO

Na linha melódica encontram-se elementos dos modos *eólio* e *dórico*. O contorno melódico básico é realizado sobre um motivo em escalas ascendentes e descendentes.

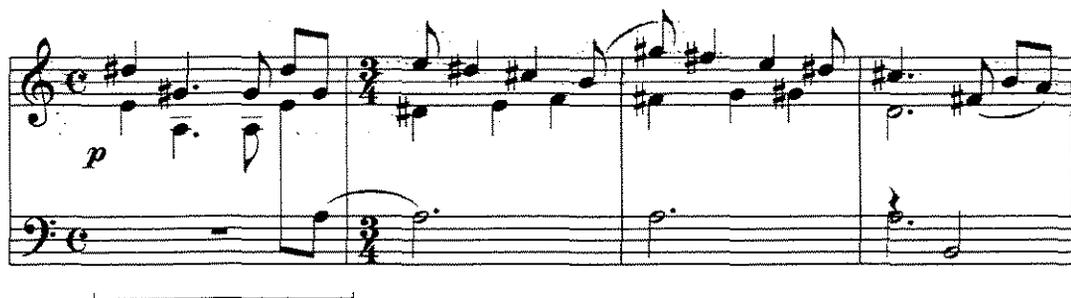


Figura 9.1 – Contraponto a duas vozes. Compassos 1-4.

A figura abaixo demonstra o motivo de acompanhamento em contratempo com a linha melódica, sobre pedal no baixo.

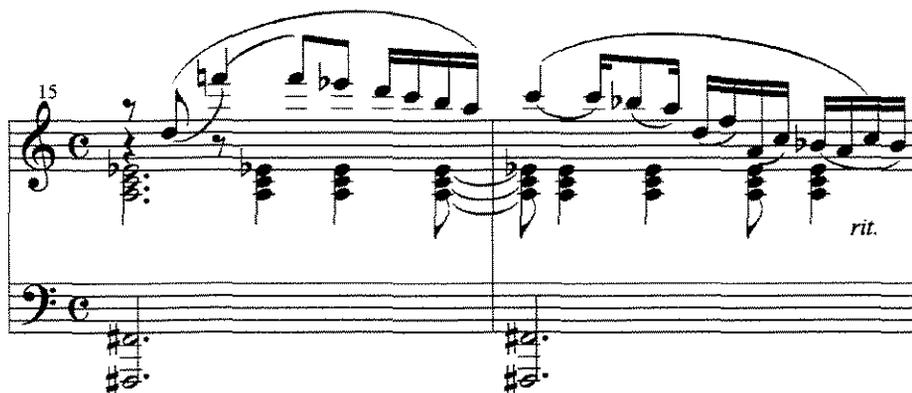


Figura 9.2 – Motivo de Acompanhamento em contratempo com a Linha melódica.

Com base nestas observações se torna possível organizar o material e os elementos estruturais da linha melódica e do ritmo empregado:

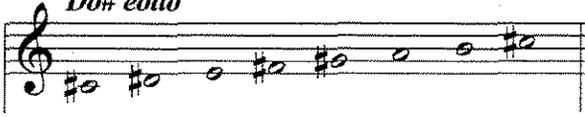
Modos:	<p>1ª seção</p> <p><i>Do# eólio</i></p>  <p>2ª seção</p> <p><i>Sol dórico</i></p> 
Contraponto a duas vozes	<p>1ª seção</p> 
Sequências	<p><i>Coda</i></p> 
Síncopa	<p>2ª e 3ª seções</p> 
Quiáteras	<p>3ª seção</p>  <p style="text-align: center;">3</p>

Figura 9.3 – Elementos estruturais da linha melódica e do ritmo.

CONSIDERAÇÕES SOBRE HARMONIA

O *motivo de acompanhamento* é formado basicamente sobre *triades* repetidas, e algumas vezes com movimentos apenas de alguns de seus elementos. Segundo Arnold Schoenberg, “*O método de repetir acordes completos é análogo à repetição da harmonia no estilo arpejado e deriva das mesmas circunstâncias: o desejo de reviver o som curto do piano.*”⁷⁷ Essas triades soam sozinhas ou acompanhadas por uma *oitava no baixo*, permitindo que a harmonia vibre a partir desta nota. Observa-se ainda o emprego de intervalos de 7ª paralelas na linha de acompanhamento da 1ª seção. As *cadências* são em movimentos de 5J articuladas nos seguintes pontos:

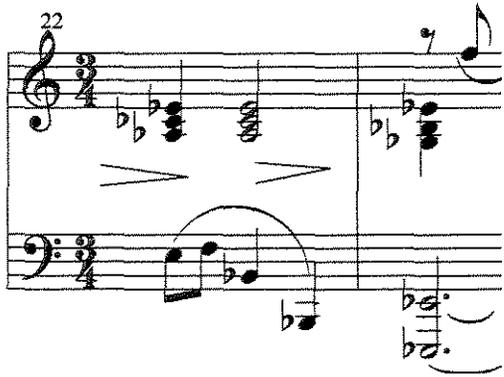
<p><i>Cadências</i></p> <p>$F\#^{6^9} - C\#^9$</p>	<p>(c.7.8)</p> 
<p>$Bb - Ebm$</p>	<p>(c.22.23)</p> 

Figura 9.4 – Cadências.

⁷⁷ SCHOENBERG, Arnold. 1996. Op. cit., p. 109.

A Cadência da *Coda* realiza um movimento enarmônico por terça maior:

<i>E – Ab</i>	<p>(c. 26.28)</p>
---------------	-------------------

Figura 9.5- Cadência Final.

A *Coda* foi criada a partir de um material que não faz referência ao corpo da obra quanto à escrita rítmica e do motivo de acompanhamento. Esta rápida seção permanece sobre *Ab*.

CONSIDERAÇÕES SOBRE TEXTURA E TIMBRE

No início da peça, a melodia se apresenta a duas vozes sobre intervalos de 7^{as} Maiores, seguidos de um trecho onde o contralto realiza um contraponto cromático à linha do soprano. A partir do compasso 13, a voz superior se desloca ao registro do baixo, e há o acréscimo de um pedal. Esta ressonância e o retorno da linha melódica para o registro mais agudo do instrumento coloca o ritmo do acompanhamento escrito em contratempo em evidência. No compasso 17, há uma inversão: a linha melódica da linha superior desce ao registro grave e a linha do acompanhamento passa a pertencer à linha superior. Observar o exemplo na figura abaixo:

Figura 9.6 – Alternância da linha melódica para o registro do baixo.

Na *Coda*, última seção da peça, a voz principal passa a pertencer à voz intermediária, surgindo na figura da linha do baixo e cruzando a tessitura para a linha do contralto, de modo que as linhas se fundam com equilíbrio:

Figura 9.7 - Cruzamento de vozes na linha melódica. Compasso 26-28.

O caráter *tímbrico* está associado a deslocamentos dos registros utilizados na apresentação da linha melódica, conferindo distintas sonoridades, bem como ao o uso do pedal do instrumento, sustentando compassos inteiros e ainda do pedal em oitavas, apresentadas no motivo de acompanhamento. O compositor faz algumas indicações de dinâmica nesta peça. No início da peça há a indicação *p* (*piano*), concluindo a primeira cadência em *f* (*forte*), seguida de *p* e

pp(*pianissimo*) até o compasso 10. Nos compassos que se seguem apenas as indicações de *crescendo* e *diminuendo*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta peça apresenta uma linha melódica em diferentes modos e registros no instrumento, com intervenções de um contraponto a duas vozes no início da peça. O motivo de acompanhamento predominante utiliza tríades que também ocorrem na presença de um pedal em oitava. As indicações do compasso alternam o uso da métrica simétrica (2/4, 3/4 e C) bem como o emprego de um (c.21) não convencional de 1/4. Como síntese dos procedimentos composicionais verificam-se:

- Condução da linha melódica por motivos .
- Subdivisão em três seções mais uma *Coda*.
- Textura com contraponto a duas vozes e melodia com acompanhamento.
- Exploração dos registros graves e agudos do piano.
- Elementos estruturais tais como: cromatismo, escalas modais, tríades, pedal, intervalos de 7^{as} paralelas.

3.1.5.2. SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

Conhecendo a estrutura e o material empregado na peça é possível tomar algumas decisões quanto à performance:

- Toque *legato*, expressivo e *cantabile* para a linha melódica.
- Deve-se estabelecer uma maior ênfase na 1ª voz nos compassos 1 ao 4, onde ocorre um contraponto à duas vozes, e cuja rítmica está estruturada sobre um contratempo.
- O intérprete deve observar e sobressair os elementos da linha melódica, onde quer que eles se encontrem.
- Atrair a atenção para a melodia no registro grave do piano, no momento em que a linha superior passa a ser o acompanhamento.
- Utilização de tempo *rubato* para modelar e criar uma certa flexibilidade ao contorno melódico.
- Obter controle técnico e sonoro para projetar os diversos planos sonoros da peça.
- É importante observar o contorno rítmico da linha melódica, no que se refere as *síncopas* para que seja possível a realização precisa dos tempos.
- Observar contratempos no motivo de acompanhamento para que a rítmica da linha melódica soe precisa.
- Dar enfoque as cadências já que elas são conclusões das frases.

Esta peça não apresenta elementos de virtuosidade, porém requer um grande controle por parte do intérprete quanto à sonoridade. Todo recurso da técnica pianística terá como meta principal esta proposta.

3.1.6 - PRELÚDIO N. 10

Lento (dolce e terno)

3.1.6.1. ANÁLISE DA ESTRUTURA

Este Prelúdio foi composto em 1959, em Viena. Na seleção para edição dos dois cadernos pela editora Savart, o número deste Prelúdio é 7. A figura abaixo permite mostrar sua estrutura:

Seção	Métrica	Centro	Textura/Timbre	Dinâmica	Andamento
1ª(c.1-13)	4/8	<i>G # (Ab)</i>	Melodia e acompanhamento ostinato	<i>p < >, cresc. f</i>	<i>Lento (dolce e terno)</i>
2ª(c.14-27)	4/8	<i>Eb</i>	Melodia e acompanhamento ostinato	<i>pp >, cresc.poco, pp subito.rit.</i>	

Figura 10 – Estrutura do Prelúdio N. 10.

O Prelúdio se subdivide em duas seções que se contrastam muito sutilmente, apenas quanto ao material melódico e ao *timbre*, caracterizando-se por uma ampliação da primeira seção. O estudo das estruturas internas mostra que este Prelúdio tem como principal elemento gerador os *Motivos* e suas variações. Para a análise do Motivo e seu desenvolvimento através de variações, foi usada

a técnica de Arnold Schoenberg.⁷⁸ As colocações de Schoenberg enfatizam a importância que os motivos básicos e suas variações assumem nesta peça.

CONSIDERAÇÕES SOBRE MELODIA

Os elementos formadores da linha melódica se caracterizam por um *Motivo* básico encontrado na linha melódica:

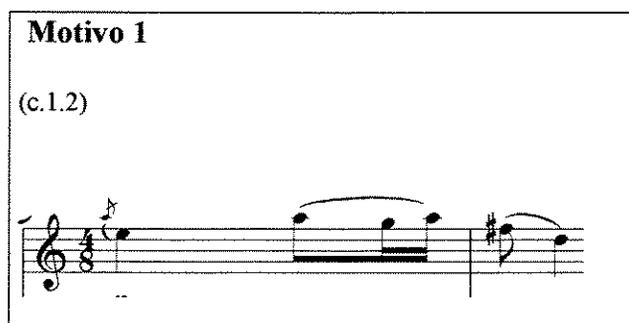


Figura 10.1 – Motivo básico.

Este motivo é de caráter melódico e apresenta procedimentos de variações tais como: transposição, expansão, redução de intervalos, mudança rítmica, mudança de região. A figura abaixo demonstra o motivo e suas variações:

⁷⁸ SCHOENBERG, Arnold. 1996. Op. cit., p.35.

Motivo 1- linha melódica.

(c.1.2)

**Motivo 1.1- Ornamentação e transposição.**

(c.2.3.4)

**Motivo 1.2 – Transposição, redução do intervalo e expansão da melodia.**

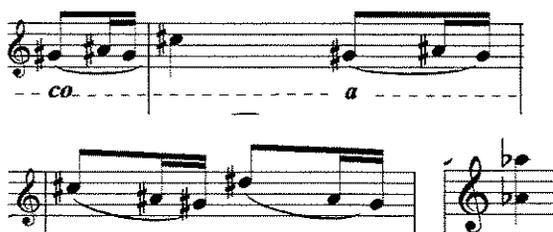
(c.5.6).

**Motivo 1.3- Transposição, mudança de região, ampliação do intervalo e expansão melódica**

(c.8.9).

**Motivo 1.4 – Transposição, ampliação do motivo com extensões do último intervalo.**

(c.10-13)



Motivo 1.5- Transposição, mudança de região e ampliação de intervalo.

(c.14.15)



Motivo 1.6 – Transposição e ampliação da melodia.

(c.17.18).



Figura 10.2 – Motivo 1 e suas variações.

Além do motivo citado, pode-se observar que a linha melódica tem características das escalas tonais e modais. A peça inicia com um *centro*⁷⁹ Ré e na seqüência, compassos 3 e 4, altera-se para *ré dórico*, depois *sol # eólio* nos compassos 10 a 17. Antes de concluir a peça em *Mib m*, ocorre uma passagem sobre *sol# frigio* nos compassos 20 a 22. A figura abaixo demonstra estas escalas:

⁷⁹ Ver *Análise do Prelúdio Tes Yeux n. 1*, p.153.

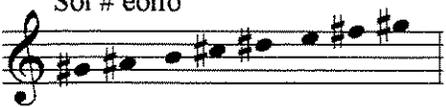
Escalas	compassos
<p data-bbox="446 329 560 361">Re dórico</p> 	3.4
<p data-bbox="446 521 592 553">Sol # eólio</p> 	10 a 17
<p data-bbox="446 712 625 744"><i>Sol # frígio</i></p> 	20 a 22
<p data-bbox="446 904 609 936"><i>Mi b eólio</i></p> 	25.26.27

Figura 10.3 – Escalas na formação do material melódico.

O contorno da linha melódica caracteriza-se pelo movimento em segundas com algumas intervenções de saltos de 7^am, 5J, 4J e 8J. Tendem para um perfil descendente, cujo âmbito na tessitura não ultrapassa uma oitava. Exceção para os últimos compassos da cadência (c. 24 a 27). Como novo material na linha melódica nota-se a sucessão de *bicordes*⁸⁰ em terças e quartas (c. 19.20) com saltos em 5^{as}. Estes elementos acrescentam um novo colorido e variedade ao contorno melódico e à textura.

⁸⁰ Dois sons simultâneos

CONSIDERAÇÕES SOBRE HARMONIA

O motivo de acompanhamento empregado nesta peça é a *Figuração*⁸¹ em *ostinato*, onde predominam os intervalos de 7ª m e 9ª combinados com intervalos de 4ªJ e 5ªJ. Dessa forma então, baseado nas combinações intervalares, esta peça contém 3 motivos de acompanhamento:

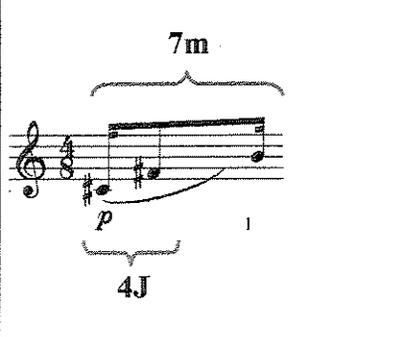
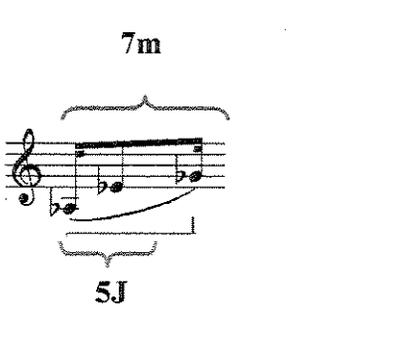
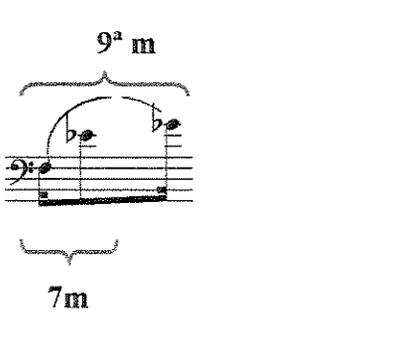
1º Motivo	2º Motivo	3º Motivo
		

Figura 10.4 – Intervalos predominantes no motivo de acompanhamento.

A *linha do baixo* é mantida por movimentos cromáticos descendentes que se articulam nos seguintes pontos: compassos 12 – 13 e compassos 26 – 27, formando as *cadências* $C^{79} - F^{79}$ e a *cadência final* $Bb^{79} - Ebm$ respectivamente. Observar a figura abaixo:

⁸¹ SCHOENBERG, Arnold. 1996. Op. cit. p.109.

(1-13)

(14-27)

Figura 10.5 – Movimento da linha do baixo e cadências.

CONSIDERAÇÕES SOBRE RÍTMICO

A regularidade rítmica é alcançada através do emprego da célula rítmica em *ostinato* encontrada na linha do baixo, em combinação com a célula rítmica da linha melódica e algumas variações. A indicação da métrica faz uso da simétrica 4/8 permanecendo constante por toda a peça e contribuindo com a unificação rítmica. A figura abaixo demonstram estas células rítmicas e suas variações:

Motivo de acompanhamento: ostinato	Célula rítmica da linha melódica e variação

Figura 10.6 – Células rítmicas.

A mudança do motivo rítmico na linha melódica nos compassos 19,20 seguidos do 24 ao 27, utilizando elementos mais longos, propicia a sensação de abrandar o andamento. Tendo em conta os compassos anteriores, essa nova escrita rítmica em continuidade com o *ostinato* em sincopa, pode ser considerada como um *rallentando* rítmico.

CONSIDERAÇÕES SOBRE TEXTURA E TIMBRE

A característica principal quanto à *textura* é a presença contínua do *ostinato* na linha do baixo, que conduz uma linha melódica expressiva, exposta quase inteiramente com pouca intensidade, com pequenas flutuações de *dinâmica*, apenas um *f e ff* procedente de um *crescendo*, que finaliza a primeira seção. Na segunda seção, o contraste se manifesta apenas quanto ao *timbre*, ao se observar que a linha melódica se encontra em um registro mais agudo do instrumento, e há também uma passagem sobre uma sequência em *bicordes*. Outro aspecto significativo quanto à função tímbrica é o emprego do pedal de sustentação (do instrumento) sobre cada grupo de sincopa, o que dá ênfase à condução cromática do baixo e adquire ampla capacidade de sonorização. A presença das *fermatas* e das *articulações*, sinais que traduzem o prolongamento do som, colaboram para diversificar o universo *tímbrico* da peça. O pedal nos dois últimos dá ênfase à *cadência* final.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A peça apresenta elementos estruturais característicos da música brasileira, quanto ao tratamento da linha melódica, rítmica e de sonoridade, explorando o piano como um instrumento lírico e

expressivo⁸². A presença mais marcante destes elementos característicos da música brasileira é o emprego do *ostinato* com ritmo sincopado e da dualidade maior/menor encontrada na peça. A textura da linha melódica é conduzida na maioria das vezes por graus conjuntos. O pedal articula a sincopa e a condução da linha do baixo. Como síntese dos procedimentos composicionais verificam-se:

- Tratamento da linha melódica através de um motivo e suas variações.
- Linguagem modal no tratamento da linha melódica.
- Subdivisão em duas seções.
- Movimento cromático no baixo.
- Célula rítmica e variação na linha melódica.
- Preferência por frases descendentes e graus conjuntos.
- Motivo de acompanhamento.
- Textura melodia com acompanhamento em *ostinato*.
- Elementos estruturais tais como: sincopa, elementos das escalas modais, baixo em cromatismo, células rítmicas, pedal, intervalos de 7^m e 9^a m predominantes no motivo de acompanhamento.

⁸² Segundo Mário de Andrade no *Ensaio sobre a Música Brasileira*, existe a preferência na música brasileira por frases descendentes e cantáveis, p.47. A sincopa é uma constância na música popular brasileira, podendo ser empregados em movimentos melódicos [...] que além de requintados tornam mais expressivos e bonitos. ANDRADE, Mário. 1972. Op. cit., p.37.

3.1.6.2. SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

A terminologia *Lento, dolce e terno* anotada pelo compositor no início da peça, permite esclarecer a intenção do compositor quanto ao conteúdo musical. Conhecendo a estrutura e o material empregado na peça é possível tomar algumas decisões quanto a performance:

- Toque *legato e cantabile* para a linha melódica, mantendo a fluência nas frases.
- Realizar uma cuidadosa leitura nas articulações indicadas na partitura, cuja função é modelar o discurso melódico.
- Obter um controle rítmico e de pedal nas *sincopas* no motivo de acompanhamento, tomando precaução para que tempos *rubatos* não descaracterize a estrutura rítmica.
- Como sugestão, pode-se realizar um pequeno acelerando nos compassos 9 ao 13, com o intuito de intensificar a dinâmica em *crescendo* que se projeta em direção ao vértice da peça (c.13).
- Observar criteriosamente o *pp súbito* do compasso 24 logo após um *crescendo*. Ele é um recurso que deve ser utilizado para criar surpresa ao ouvinte, gerando diversidade e interesse.

Esta peça não apresenta elementos de virtuosidade, porém requer um grande controle por parte do intérprete quanto à sonoridade. Todo recurso da técnica pianística terá como meta principal esta proposta.

3.1.7 - PRELÚDIO N. 13

Moderato

3.1.7.1. ANÁLISE DA ESTRUTURA

Este Prelúdio foi composto em 1959, em Viena. Na seleção para edição dos dois cadernos pela editora Savart, o número deste Prelúdio é 8. A figura abaixo permite mostrar sua estrutura:

Seção	Métrica	Centro	Textura/Timbre	Dinâmica	Andamento
1ª (c.1-5)	2/2	C#	Acordal, linha melódica em saltos. Acordes arpejados. Ressonâncias.	<i>p, mf, f, ></i> <i>rit., acentos</i>	<i>Moderato</i> ♩ = 90
2ª (c.6-16)	2/4, C	B, E	Acordal, seqüências de 2 ^{as} m melódicas e 7 ^{as} M e m paralelas. Pedal.	<i>p, pp, cresc</i> <i>f, rall. ><</i>	♩ = ♩ <i>affretando</i>
3ª (c.17-23)	2/4	G, Cm	Acordal, seqüências de 2 ^{as} M e m melódicas. Acordes arpejados.	<i>f, cresc, ></i> <i>p</i>	<i>affretando</i>
<i>Coda</i> (c.24-27)	5/4, 2/4, C	E, G, Cm	Acordal, linha melódica em saltos, pedal.	<i>ppp, pppp,</i> <i>rall.</i>	<i>a tempo</i>

Figura 13 – Estrutura do Prelúdio N. 13.

O Prelúdio se subdivide em três seções mais uma *Coda* que se contrastam entre si sob o aspecto da textura e do timbre.

CONSIDERAÇÕES SOBRE MELODIA

Este Prelúdio apresenta uma linha melódica fragmentada, intercalada e sustentada por uma textura acordal, cujo perfil ascendente e descendente mantém-se em progressão melódica disjunta e algumas interferências conjuntas, percorrendo várias regiões do teclado. O material encontrado na linha melódica está demonstrado na figura abaixo:

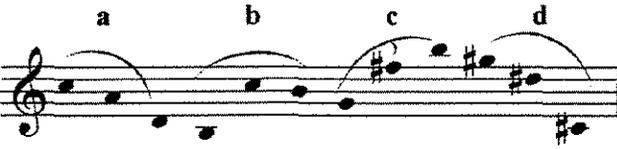
<p>1ª seção</p> <p>Escala cromática:</p> <p>Motivos melódicos: seqüência de 3 sons com predominância dos intervalos de 2ª, 4ª e 5ª.</p>  <p>Superposição de textura: linear e acordal.</p>	<p>2ª seção</p> <p>Escala cromática:</p> <p>Motivo melódico em seqüência de 2m com inflexões de duas a duas:</p>  <p>superposição de textura: linear e acordal.</p>
<p>3ª seção</p> <p>Fragmentos do modo <i>dórico</i>:</p> <p><i>mi dórico</i></p>  <p>Motivo melódico: seqüência de 2ª e 3ª transpostas.</p>  <p>Superposição da textura: linear e acordal.</p>	<p>Coda</p> <p>Grandes saltos, podendo se observar material do motivo da 2ª seção transpostos e com mudança de região.</p>  <p>superposição da textura: linear e acordal.</p>

Figura 13.1- Material empregado na linha melódica.

CONSIDERAÇÕES SOBRE HARMONIA

A estrutura harmônica é formada a partir dos seguintes elementos:

- 1- Movimentos na linha do baixo.
- 2- Centros.
- 3- Intervalos de 7^a m harmônicas.
- 4- Acordes sobre quartas.
- 5- Intervalos melódicos de 4^{as} e 5^{as}.
- 6- *Cadências*.

1- A *linha do baixo* se movimenta da seguinte maneira: na 1^a seção em direção a *C#*, na 2^a seção em movimentos cromáticos ascendentes e descendentes direcionando ao centro *E*, na 3^a seção um movimento cromático ascendente em direção a *C* e na *Coda* mantendo-se sobre *E, G, C*. Observe a figura abaixo:



Figura 13.2 – Movimento da linha do baixo.

2- É importante observar que na 1^a e 3^a seções, o material da linha melódica percorre centros iguais ao movimento da linha do baixo. Este procedimento contribui para dar ênfase a esses dois

centros, que também são valorizados através da *dinâmica f* atribuído aos dois pontos. Compare-se os dois centros, na linha do baixo e na linha melódica:

1ª seção	3ª seção
(c.5)	(c.22.23)
centro - C #	centro - C

Figura 13.3- Centros. Compasso 5 , 22 e 23.

3- Quanto aos intervalos encontrados na peça, destaca-se a 7ª menor tratada em movimento paralelo e muitas vezes em movimento cromático. Os compassos 7 a 10 demonstram esse procedimento:

Figura 13.4- Intervalos de 7^{as} paralelas.

4- Quanto aos acordes encontra-se a predominância sobre 4^{as}.

Acordes sobre quartas: (c.20-22)

(c.15)

Figura 13.6 –Acordes sobre 4^{as}.

5- Observa-se também a predominância horizontal do intervalo de 4^{as} e 5^{as} em muitas passagens na peça, como a ocorrência no *arpejo* da linha do baixo nos compassos 15 e 26:

(c.15)

(c.26)

Figura 13.7 – Intervalos de 4ª e 5ª linear.

6- Nos compassos 15 e 16, o baixo se move em direção a *E*, originando uma *Cadência* articulada sobre $F^{467} - E^{479}$. Nos compassos 22 e 23 uma *Cadência* $G^6 - Cm$, e nos compassos finais a *Cadência* $G^{679} - Cm^{4+7}$.⁸⁴ A figura abaixo demonstra estas *Cadências*:

⁸⁴ Observar que o acorde G^{679} apresenta em sua constituição as duas terças, maior e menor, característica do tradicional acorde de "blue". Ver Análise do Prelúdio "Tes Yeux" n. 4, à p. 178.

Cadências: (c.15.16)

$F^{4\ 67} - E^{4\ 79}$

$G^{679} - Cm$ (c.22.23)

$G^{679} - Cm^{4+7}$ (c.24 - 27)

Figura 13.8 – Cadências.

CONSIDERAÇÕES SOBRE RÍTMICO

A regularidade do contorno rítmico é explorado através da organização da textura aplicada à peça. Os motivos melódicos apresentam uma rítmica constante. Observe-se que a condução melódica por graus disjuntos gera um contorno rítmico mais lento, enquanto por graus conjuntos, como na segunda seção, um contorno mais acelerado. Outra observação é quanto à textura acordal, apresentada na maioria das vezes em valores longos que, associados ao aspecto rítmico da textura linear, colaboram com a diversidade da peça. As indicações da métrica alternam o uso da simétrica $2/2$, $2/4$ e C , e na *Coda*, compasso 24, o emprego da assimétrica $5/4$. A variação do *tempo* ocorre no emprego do *affretando* dos compassos 8 e 18, da *fermata* e *ritenuto* estabelecidos pelo próprio compositor.

CONSIDERAÇÕES SOBRE TEXTURA E TIMBRE

Um dos processos empregados nesta peça é a utilização de vários planos sonoros com base em acordes que se correspondem ou não à linha melódica. Outro procedimento empregado são os acordes de longa duração, que são executados arpejadamente, criando um ambiente sonoro e isolado, elementos estes que visam um resultado *tímbrico* diferenciado. Os intervalos de 4^{as} e 7^{as} empregados pelo compositor buscam a qualidade sonora pouco densa destes intervalos. O uso do pedal cria um timbre especial na busca por um som isolado dentro de um conjunto de textura. As flutuações da *dinâmica* ocorrem principalmente com a indicação *affretando*, a qual visa acelerar e intensificar a dinâmica em *crescendo* (compassos 8 e 18). As *fermatas* estipuladas nos compassos 16 e 27, entrecortam os eventos, permitindo-se ouvir as ressonâncias de cada compasso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O emprego do pedal e a predominância dos intervalos de 4^{as} harmônicas e melódicas, vem ressaltar a importância do timbre nesta peça. A preservação de centros indica que o compositor tem a intenção “[...]de preservar algum tipo de ponto de gravitação harmônica comparável à tônica da harmônica clássica”⁸⁵. Como síntese dos procedimentos composicionais verificam-se:

- Textura linear e acordal.
- Tratamento da linha melódica através de motivos.
- Material modal e tonal.
- Nota pedal caracterizando centros.
- Exploração ampla da tessitura do instrumento.
- Dinâmica propiciando flutuações de andamento.
- Métrica pouco variável.
- Elementos estruturais tais como: elementos da escala cromática, intervalos de 4^{as} e 7^{as} paralelas, acordes com sobreposição de quartas, cadências.

⁸⁵ PISTON, Walter. 1987. Op. cit. p. 483.

3.1.7.2. SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

Conhecendo a estrutura e o material empregado na peça é possível tomar algumas decisões quanto à performance:

- Projetar de maneira clara os diversos planos sonoros da peça, observando criteriosamente as articulações e *dinâmica*, mantendo o toque inerente ao timbre.
- Deve-se estar atento ao domínio das flutuações de dinâmica, bastante sugeridas, e da agógica.
- Realizar uma leitura criteriosa nas articulações dos motivos e nos vários sinais anotados na peça, como exemplo o *tenuto* sobre a nota *si bemol* do compasso 7, os *affretando* e fermatas. São estes elementos os responsáveis pela diversidade e interesse.
- Adequação de um dedilhado visando um melhor controle técnico da sonoridade.
- Sugere-se um amplo emprego do pedal direito do instrumento, visto que a peça tem um fator *timbrico* bastante caracterizado, tirando proveito das ressonâncias dos sons, porém mantendo quase na íntegra um contorno melódico.

Todo material empregado neste Prelúdio vem de encontro na busca da sonoridade, percepção do timbre e textura, e todo recurso da técnica pianística terá como meta principal esta proposta.

3.1.8 -PRELÚDIO N. 14

Lento

3.1.8.1. ANÁLISE DA ESTRUTURA

Este Prelúdio foi composto em 1959, em Viena. Na seleção para edição dos dois cadernos pela editora Savart, o número deste Prelúdio é 9. A figura abaixo permite mostrar sua estrutura:

Seção	Centro	Métrica	Textura/Timbre	Dinâmica	Andamento
Única:(c.1-4)	<i>Bb – Eb</i>	C, 3/4	Motivo melódico sobre nota pedal <i>Bb-Eb</i>	<i>pp, cresc.</i> < >	<i>Lento</i>
(c.5-9)	<i>Eb – Bb</i>	3/4,C,2/4	Motivo melódico conduzido por acordes e pedal <i>Eb</i> .	<i>ff,dim.< ></i> <i>rit.</i>	
(c.10-14)	<i>Bb</i>	3/4,C,2/4	Motivo melódico conduzido por acordes e pedal <i>Bb</i> .	<i>pp < ></i>	<i>a tempo</i>

Figura 14 – Estrutura do Prelúdio N. 14.

A peça apresenta uma seção única com 14 compassos, subdividida em três subseções que apresentam um pequeno contraste através da condução harmônica e das variações do motivo melódico. O estudo das estruturas internas mostra que este Prelúdio tem como principal elemento gerador os *Motivos* e suas variações. Para a análise do Motivo e seu desenvolvimento através de

variações, foi usada a técnica de Arnold Schoenberg.⁸⁶ As colocações de Schoenberg enfatizam a importância que os motivos básicos e suas variações assumem nesta peça.

CONSIDERAÇÕES SOBRE MELODIA

Os elementos formadores da linha melódica são caracterizados por um *Motivo* básico encontrado no compasso 1:

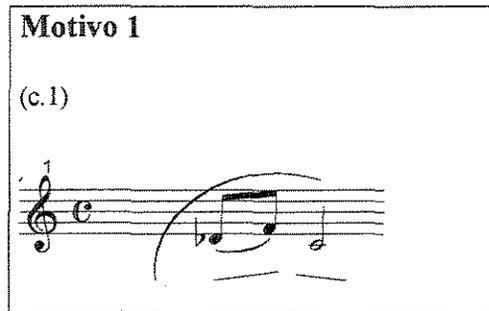


Figura 14.1 – Motivo básico.

Este Motivo apresenta procedimentos de variações tais como: alteração rítmica , expansão melódica, transposição, inversão, mudança de região, entre outras. A figura abaixo demonstra o Motivo e suas variações:

⁸⁶ SCHOENBERG, Arnold. 1996. Op. cit. ,p.35.

Motivo 1 – linha melódica.

(c.1)

**Motivo 1.1- com alteração rítmica e acumulação do elemento do motivo.**

(c.2)

**Motivo 1.2 – com alteração rítmica, acumulação e expansão melódica.**

(c.3)

**Motivo 1.3- transposição do motivo com alteração rítmica.**

(c.5).

**Motivo 1.4 – alteração rítmica do motivo 1.2 dobrado em unísono.**

(c.6)



CONSIDERAÇÕES SOBRE HARMONIA

A estrutura harmônica da peça é formada a partir dos seguintes elementos:

- 1- Movimento da linha do baixo.
- 2- Acordes.
- 3- Intervalos harmônicos de 4^{as} e 7^{as} paralelas.

1- A estrutura harmônica da peça pela linha do baixo, sugere elementos da tonalidade, sempre em acordes com 6^{as}, 7^{as}, 9^{as} e 13^{as}. Observe o movimento da linha do baixo na figura abaixo:



Figura 14.3– Movimento da linha do baixo.

2- O acorde inicial $Bbm^{7\ 13}$ é seguido da sua dominante Eb^{69} bastante perceptível nos primeiros 4 compassos da peça. Observe o exemplo abaixo:

Figura 14.4 – Acorde de Bbm^{13} e Ebm^6 .

3- Um processo harmônico freqüente nesta peça é a utilização de intervalos harmônicos de 4^{as} e 7^{as} paralelas, também presentes na linha superior. O ápice da peça se encontra no compasso 7 sobre o acorde de Ebm^9 com a sexta diminuta. Observe estes exemplos na figura abaixo:

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves (treble and bass clefs) with a 4-measure phrase. The second system also consists of two staves (treble and bass clefs) with a 7-measure phrase. The score includes dynamic markings such as 'cresc.', 'dim.', 'rit.', 'ff', and 'pp', and includes a 'p.' marking in the bass clef of the first system.

Figura 14.5 – Intervalos de 4^{as} e 7^{as} paralelas e ápice da peça sobre o acorde de Ebm^o .

CONSIDERAÇÕES SOBRE RÍTMICO

A principal característica rítmica desta peça se encontra na nota pedal na linha do baixo que se introduz em contratempo em relação ao tempo forte da peça. Há um contraste na 2^a subseção, entre os compassos 5 a 8. O pedal neste caso vem como uma sustentação de notas estruturais importantes na harmonia, antecipando a fundamental do acorde de Bbm . Observe-se o desenho rítmico da nota pedal na linha do baixo:



Figura 14.6 – Estrutura rítmica da linha do baixo.

As indicações da métrica alternam o uso de C, 3/4 e 2/4 não ocorrendo variação de *tempo* estabelecidos pelo compositor.

CONSIDERAÇÕES SOBRE TEXTURA E TIMBRE

O motivo melódico da peça vem acompanhado de um pedal, seguida de 4^{as} harmônicas paralelas na voz intermediária. Prossegue em *ostinato* durante a peça. Observa-se ainda que no ponto culminante deste Prelúdio (c.7), a sustentação dos acordes na linha inferior vem seguida de um uníssono que se finaliza em um acorde arpejado sobre 11^a. Tais procedimentos visam a intenção de criar variedade, proporcionando um resultado diferenciado quanto à *textura* e ao *timbre*. Os sinais de *dinâmica* colaboram com a condução da linha melódica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A estrutura deste Prelúdio pode ser entendida como uma canção, com um centro em *Bb*. A função *timbrica* tem relevância, visto o emprego de pedais, visando a ressonância e pelo suceder de intervalos paralelos, buscando a as qualidades sonoras individuais. Como síntese dos procedimentos composicionais verificam-se:

- Tratamento da linha melódica através de um Motivo e suas variações.
- Existência de centros.
- Pedal como estruturador da harmonia.
- Dinâmica como colaborador da condução melódica.
- Métrica variável.
- Ritmica em contratempo na linha do baixo.
- Elementos estruturais tais como: Acordes com 4^{as}, 6^{as}, 7^{as}, 9^{as} e 13^{as}, intervalos paralelos de 7^a e 4^a.

3.1.8.2. SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

Conhecendo a estrutura e o material empregado na peça é possível tomar algumas decisões quanto à performance:

- Toque *legato e cantabile* e clareza na realização do contorno melódico.
- Realizar uma cuidadosa leitura nas articulações indicadas na partitura, cuja função é modelar o discurso melódico.

- Na execução dos acordes dar ênfase à nota superior para que fique claro a linha condutora.
- Valorizar a nota pedal em contratempo na linha do baixo e que antecede o tempo forte, pois oeste pedal vem como uma sustentação de notas estruturais importantes na harmonia, antecipando a fundamental do acorde de *Bbm*.
- Utilizar tempos *rubatos* na construção do contorno melódico, para modelar e criar uma certa flexibilidade.
- Observar com precisão a flutuação da dinâmica, obtendo um domínio sobre a agógica, o que gerará interesse.
- Adequação de um dedilhado visando um melhor controle técnico da sonoridade.
- Uso do pedal com controle em função do pedal harmônico da peça.

Tecnicamente esta peça ultrapassa qualquer conceito de virtuosidade. Todo material empregado neste Prelúdio vem de encontro na busca da sonoridade, e todo recurso da técnica pianística terá como meta principal esta proposta.

3.1.9 - PRELÚDIO N. 20

Andante(Berceuse)

3.1.9.1. ANÁLISE DA ESTRUTURA

Este Prelúdio foi composto em 1959, em Viena, e estreado por Alex Blin em Mannheim, RFA, em 1971. Na seleção dos dois cadernos pela editora Savart, o número deste Prelúdio é 11. A figura abaixo permite mostrar sua estrutura:

Seção	Tempo	Dinâmica	Textura/Timbre	Andamento
Única: (c.1-4)	6/8	Sem indicação	Acordal, ritmo	<i>Andante</i>
(c.5-8)		<i>p</i> < >	harmônico. Linha	
(c.9-13*)		<i>cresc.</i> , <i>p</i>	do baixo	
(c.13-16)	9/8,6/8	sem indicação	conduzida por	
(c.17-23)	6/8,4/8,3/8	Sem indicação	intervalos de 5ª.	

Figura 20- Estrutura do Prelúdio N. 20.

A análise demonstra que a peça não apresenta subdivisões em seções. Pode-se estabelecer no entanto, cinco segmentos dentro desta seção única, articulados pelo contorno melódico.

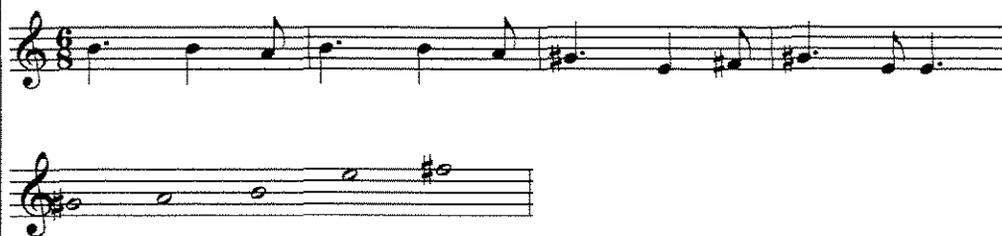
* Esta frase terminando sobre a primeira nota do compasso onde se inicia a próxima.

SOBRE O MATERIAL

Através da técnica de análise da “*Teoria dos Conjuntos*”⁸⁷ foi possível compreender que o material empregado nesta peça é formado por 1 Conjunto e suas respectivas variações:

Conjunto 1

(c.1-4)



[0,1,3, 8,10]

Variações do Conjunto 1

(c.5-8)



1.1- [0,1,3,5,7,10]

(c.9-12)



⁸⁷ Ver item 1 na p. 89.

1.2- [0,1,3,5,7,10]

(c.13-16)

13

1.3 – [0,1,3,5,7,8,10]

(c.17- 23)

17

21

1.4- [0,1,3,5,7,8,10]

The image displays three variations of a musical set. Each variation is presented with a set of intervals in brackets, a measure number, and musical notation. Variation 1.2 (measures 13-16) has an interval set of [0,1,3,5,7,10]. Variation 1.3 (measures 17-23) has an interval set of [0,1,3,5,7,8,10]. Variation 1.4 (measures 21-23) also has an interval set of [0,1,3,5,7,8,10]. The musical notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values and accidentals.

Figura 20.1 – Conjunto 1 e suas variações.

CLASSIFICAÇÃO DO CONJUNTO

O conjunto 1 é um *pentacorde* com sua forma primária [0,1,3, 8,10]. O desenvolvimento deste conjunto se faz através de variações rítmicas e interpolação de novos elementos. Este conjunto e suas variações apresentam em sua estrutura características melódicas com base no *modo frigio*, sendo que as variações 1.3 e 1.4 contêm os elementos deste *modo* na sua íntegra. . O conjunto e suas variações articulam as frases. O vetor intervalar do conjunto original é $\langle 1,3,2,1,3,0 \rangle^{88}$, havendo maior ocorrências dos intervalos de classes 2,10 e 5,7. IC 2,10 e 5,17⁸⁹. A figura abaixo mostra a distribuição do conjunto e suas variações na peça:

Compasso	Emprego dos conjuntos
(c.1-4)	Conjunto 1
(c.5-8)	Variação 1.1
(c.9-13)	Variação 1.2
(c.13-16)	Variação 1.3
(c.17-23)	Variação 1.4

Figura 20.2- Distribuição do conjunto na peça.

CONSIDERAÇÕES SOBRE MELODIA

Como este Prelúdio apresenta características melódicas, convém fazer algumas observações. Este Prelúdio foi composto basicamente sobre intervalos de 5^{as} harmônicas combinados com uma

⁸⁸ Ver sobre vetor no item 1 deste capítulo, à p. 93.

linha melódica seguindo um padrão de quatro frases regulares de 4 compassos, e a última com uma expansão de 3 compassos na inclusão da *Cadência* final. Estes compassos extras não alteram o padrão estabelecido da estrutura de quatro compassos⁹⁰ e esta periodicidade controla a estrutura métrica e gera regularidade através do pulso constante. O contorno melódico se caracteriza pela progressão por graus conjuntos ascendentes e descendentes, no âmbito de uma 8ª em sua extensão. Observa-se que ao atingir o ponto culminante (c. 10 e 15), a melodia tende a recuar ao registro médio do instrumento, a fim de equilibrar a própria tessitura.

CONSIDERAÇÕES SOBRE HARMONIA

A estrutura harmônica é formada a partir dos seguintes procedimentos:

- 1- Intervalo de 5J.
- 2- Movimento na linha do baixo
- 3- Paralelismo Diatônico.
- 4- *Cadência*.

1- Como já foi abordado, o intervalo básico da peça é a 5J harmônica.

2- Na linha do acompanhamento estes intervalos aparecem sobre dois baixos apenas: *do#* e *fa#*, em um *ostinato* durante toda a peça. Considerando-se *C# frígio*, a harmonia fica estruturada sobre dois acordes: I e IV, que ocorrem às vezes com sua 7ª, 9ª e 11ª. Observar os exemplos abaixo:

⁹⁰ Se verificarmos os tempos do compasso, observamos que com a sua mudança nos compassos 17 a 23, a frase terá 10 pulsações, em contraste com 8 pulsações das primeiras frases.

(c.5) $C\#m^7$ $F\#m^7$
I⁷ IV⁷

(c.6) $C\#m^7$ $F\#m^{11}$
I⁷ IV¹¹

(c.8) $C\#m$ $F\#m^9$
I IV⁹

Figura 20.3 – Acordes sobre I e IV.

3- Outro procedimento considerável quanto à estrutura harmônica é a simultaneidade do motivo intervalar de 5J, em movimentos paralelos nas duas linhas da peça, superior e inferior, gerando um *paralelismo diatônico*⁹¹ demonstrável na figura abaixo nos primeiros compassos deste Prelúdio:

⁹¹ TUREK, Ralph. The Elements of Music. op. cit. p. 294. [...] o intervalo é modificado somente quanto às Alturas de uma tonalidade ou modo.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. The second system continues the same. Dynamics include 'poco' (decreasing), 'p' (piano), 'cresc.' (crescendo), and 'p' (piano).

Figura 20.4 – Intervalos de 5^{as} em paralelismo diatônico.

4- Nos compassos 21 a 23 a escrita rítmica que se alarga favorece a resolução da *Cadência*:

F#m7- C#m. Observe na figura abaixo:

The image shows a musical score for a cadence in 3/8 time. The treble clef staff has a melodic line, the bass clef staff has a harmonic accompaniment, and a third bass clef staff is empty. The cadence is marked with 'PPP' and an 8va symbol.

Figura 20.5- Cadência. Compasso 21-23.

CONSIDERAÇÕES SOBRE RÍTMICO:

Na estrutura melódica da peça é possível se observar a presença de três *células rítmicas* sobre um baixo *ostinato* constante e algumas variações dessas células⁹², aplicadas para criar uma variedade às frases:

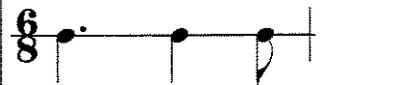
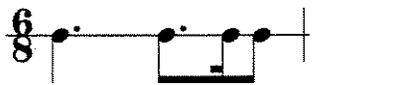
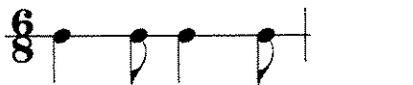
1ª célula	2ª célula	3ª célula
(c.1.2.3)	(c.5.6.9.10)	(c.7.8.14.15.16.18.19)
		

Figura 20.6- Células rítmicas.

Quanto à *métrica*, observa-se uma mudança para 9/8 no compasso 16 (extensão do compasso anterior de 6/8), e de 4/8 e 3/8 nos últimos compassos da peça. A regularidade rítmica é alcançada através do equilíbrio simétrico das frases e do pulso constante.

CONSIDERAÇÕES SOBRE TEXTURA E TIMBRE:

A característica principal quanto à *textura* é a presença contínua dos intervalos de 5ª, tanto na linha superior como na inferior, interpenetrada por uma linha melódica. O emprego destes materiais contínuos e a mistura de elementos verticais e horizontais, proporcionam um caráter *timbrico* especial, buscando a qualidade sonora destes intervalos. A mudança de região do

⁹² Estas variações estão presentes nos compassos 4, 11,12,13,17,20,21,22.

instrumento nos baixos também colabora com o fator *tímbrico* da peça. As indicações quanto à *dinâmica* são poucas, mas *Berceuse* sugere uma sonoridade com baixas intensidades em um andamento *Andante*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

*Berceuse*⁹³ significa acalanto, peça instrumental, especialmente para piano, sonoridade suave. Nesta peça, o compositor estabeleceu como características principais o compasso binário composto, uma melodia modal, frases simétricas com harmonias sobre intervalos de 5^{as}. Similaridades também quanto ao *ritmo e compassos*: a célula rítmica é encontrada na música folclórica brasileira e o *compasso* de subdivisão binária composto é característica nordestina com herança portuguesa. Como síntese dos procedimentos composicionais verificam-se:

- Emprego de um conjunto e suas variações.
- Frases articuladas pelo conjunto.
- Linha melódica modal.
- Paralelismo diatônico.
- Métrica estável.
- Elementos estruturais: modos, intervalos de 5^{as} harmônicos e melódicos, células rítmicas, ostinato, frases simétricas, cadência.

⁹³ SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*: edição concisa. tradução Eduardo Alves. Rio de Janeiro: Zahar, 1994, p.96.

3.1.9.2. SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO:

A preocupação quanto à interpretação de uma peça de fraseado periódico é o de gerar monotonia, devido sobretudo à sensação de tempo forte imutável do primeiro compasso. Portanto, para que se obtenha melhores resultados, o intérprete deve variar os acentos dos compassos, evitando-se a alternância forte-fraco, o que geraria uma maior liberdade quando a estrutura e em compensação, a variedade. A terminologia anotada pelo compositor “*Berceuse*”, deixa claro a intenção quanto ao conteúdo musical. Conhecendo a estrutura e o material empregado na peça é possível tomar algumas decisões:

- Toque suave e *legato* para a linha melódica, deixando-a em evidência.
- Um pequeno *crescendo* na 4ª frase, apesar de não indicada, mas que proporciona uma melhor realização do discurso musical, chegando ao ápice da peça.
- Uso do pedal harmônico.
- Escolha criteriosa do dedilhado visando um melhor controle da sonoridade.
- No compasso 17 o *fa* não está *sustenido*, como todos os antecedentes. Na minha opinião foi um esquecimento, não penso que apenas este *fa* seria natural.

Esta peça não apresenta elementos de virtuosidade, porém ela requer um grande controle por parte do intérprete quanto à sonoridade. Todo recurso da técnica pianística terá como meta principal esta proposta.

3.1.10 - PRELÚDIO N. 25

Lento molto espressivo

3.1.10.1. ANÁLISE DA ESTRUTURA

Este Prelúdio foi composto em Viena, 1959 e estreado por Alex Blin em Mannheim, RFA, em 1971. Na seleção dos dois cadernos pela editora Savart, o número deste Prelúdio é 10. A figura abaixo permite mostrar sua estrutura:

Seção	Modo	Métrica	Textura/Timbre	Dinâmica	Andamento
1ª (c.1-7)	<i>Eb dórico</i>	C, 3/4	Melodia com acompanhamento. 7 ^{as} m paralelas,	<i>p, < >, cresc. poco, dim., ff</i>	<i>Lento molto expressivo</i>
2ª (c.8-11)	<i>Gb mixolidio</i>	3/4, 2/4	Melodia com acompanhamento com intervenções polifônicas. ornamentos, pedal	<i>pp, cresc. poco, f, rit.</i>	
3ª (c.12-17)		3/4	Intervenções polifônicas, Imitação, <i>arpejos</i>	<i>p, mp, cresc, >, pp, rit.</i>	
4ª (c.18-27)	<i>Eb dórico</i>	C, 3/4	Melodia com acompanhamento com intervenções polifônicas. mudança de região, apojaturas, 7 ^{as} paralelas, acordes sobre 4 ^{as} .	<i>pp, p, cresc, mf</i>	

Figura 25 – Estrutura do Prelúdio N. 25.

A peça está subdividida em quatro seções articuladas pelo motivo e pela textura. O estudo das estruturas internas mostra que este Prelúdio tem como principal elemento gerador os *Motivos* e suas variações. Para a análise do Motivo e seu desenvolvimento através de variações, foi usada a técnica de Arnold Schoenberg.⁹⁴ As colocações de Schoenberg enfatizam a importância que os motivos básicos e suas variações assumem nesta peça.

CONSIDERAÇÕES SOBRE MELODIA

Esta peça está subdividida em quatro pequenas seções, com três motivos formadores articulando cada seção. A 4ª seção é a repetição da 1ª, portanto o mesmo motivo é utilizado.

Motivo 1	Motivo 2	Motivo 3
(c.1)	(c.8)	(c.12)
		

Figura 25.1 – Motivos.

Arnold Schoenberg, ao exemplificar as forma do motivo básico, relata:

“[...]um motivo aparece continuamente no curso de uma obra: ele é repetido.[...]a utilização do motivo requer variação, produzindo novo material para utilização subsequente. Esta variação é obtida através da repetição em que alguns elementos

⁹⁴ SCHOENBERG, Arnold. 1986. op. Cit., p.35.

são mudados e o restante preservado.[...] Tais mudanças não devem produzir uma forma do motivo muito distante do motivo básico.”⁹⁵

Uma das características comuns dos motivos deste Prelúdio é a presença do intervalo de 7ª maior harmônica. No tratamento e utilização destes motivos, observa-se o emprego de *repetições literais e modificadas*⁹⁶. Os procedimentos de variações utilizadas foram: mudança de direção, acréscimo de sons, expansão, mudança da métrica, alteração intervalar, transposição, redução rítmica entre outros. Na figura abaixo estão demonstradas as diversas formas destes motivos:

<p>Motivo 1 (c.1)</p> 	<p>Motivo 1.1-- mudança de direção e acréscimo de uma nota. (c.1)</p> 
<p>Motivo 1.2- preenchimento do intervalo com notas auxiliares e mudança de compasso. (c.2)</p> 	

⁹⁵ SCHOENBERG, Arnold. 1996. Op. cit., pp.34-37.

⁹⁶ Repetições literais- preservam todos os elementos e relações internas, são repetições exatas. Repetições modificadas-geradas através da variação, produzindo novo material(formas do motivo).SCHOENBERG, 1996, Op. Cit., p.37.

Motivo 1.3- expansão do motivo e mudança intervalar.

(c.5)



Motivo 1.4- com alteração intervalar.

(c.6)



Motivo 1.5- mudança de região tratada sem a 7ª inicial.

(c.19)



Motivo 1.6- mudança de região com cruzamento tratada sem a 7ª inicial.

(c.20 –linha superior)



Motivo 1.7- mudança de região do motivo 1.3, tratado em uma voz.

(c.25)

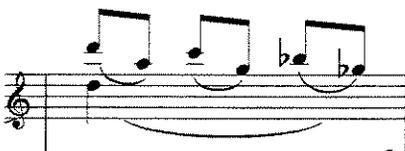


Figura 25.2- Motivo 1 e suas variações.

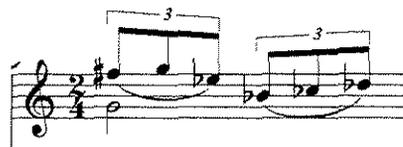
Motivo 2

(c.8)



Motivo 2.1- com redução rítmica, mudança da métrica e nota de passagem com omissão do último intervalo.

(c.9)



Motivo 2.2 – Transposição do motivo com ampliação melódica.

(c.10)



Motivo 2.3 – variação do motivo 2.1 com mudança de região, notas dobradas e transposição dos últimos intervalos.

(c.12)

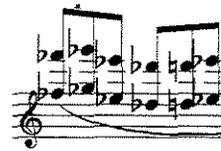


Figura 25.3- Motivo 2 e suas variações.

Motivo 3

(c.12)



Motivo 3.1 – Transposição com mudança de intervalo.

(c.13- linha inferior)



Motivo 3.2 – Transposição com extensão da melodia.
(c.14.15 – linha superior)



Motivo 3.3- Inversão do 1º intervalo e prolongamento, cruzamento com a voz do contralto e redução do último intervalo. Ampliação rítmica.

(c.16 – linha superior)



Figura 25.4- Motivo 3 e suas variações.

Além dos motivos citados, encontram-se também na linha melódica elementos dos *modos dórico e mixolídio* e um trecho em arpejos com predominância de intervalos de quartas e quintas. Observa-se ainda a ocorrência de cromatismos sobre alguns trechos da linha melódica intermediária. A figura abaixo especifica estes dados:

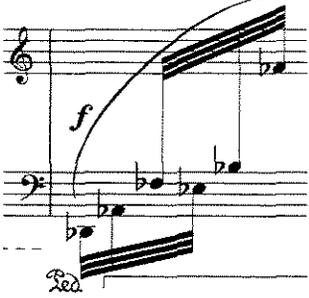
Material	Exemplos
<p>(c.1.2)</p> <p>Elementos do modo <i>mi b dórico</i></p> <p>1ª seção (c.1-7) 4ª seção (c.19-27)</p>	
<p>Elementos do modo <i>sol b mixolídio</i>.</p> <p>2ª seção (c. 8-11)</p>	<p>(c.8.9)</p> 
<p>Arpejos</p> <p>2ª seção (c.8-11)</p>	<p>(c.11)</p> 
<p>Cromatismos</p> <p>1ª seção (c.3.4) 2ª seção (c.8.9.10) 3ª seção (c.13.16)</p>	<p>(c.3.4.21)</p> 

Figura 25.5 – Outros elementos da linha melódica.

CONSIDERAÇÕES SOBRE HARMONIA

O material harmônico de maior predominância são os intervalos de 7^{as} menores e Maiores paralelas alguns trechos caminham em movimento cromático. Observa-se que, como o intervalo de 7^a maior também está presente nos motivos melódicos, a peça é basicamente conduzida por este intervalo. Destaque-se ainda os acordes com sobreposição de quartas e quartas acrescidas de segundas. Segundo Persichetti, *a colocação da segunda pode determinar o tipo de textura que o compositor quer para o acorde: a segunda maior determina uma textura mais branda e a segunda menor uma textura mais forte.*⁹⁷ Algumas tríades na 1^a e 2^a inversões e acordes de 9^a também estão presentes em uma proporção mínima. Desta maneira obtém-se a seguinte classificação:

- Acordes de 3 sons, Maior e Aumentada
- Acordes com 7^{as} Maiores e menores.
- Acordes com sobreposição de quartas.
- Acordes com sobreposição de quartas com segunda acrescentada.
- acordes de 9^a.

As *Cadências* encontram seu ponto de articulação nos seguintes compassos:

- Compassos 6.7: $Bb^{7^o} - Eb^6$
- Compassos 16.17: $Dm^{6^o} - B$
- Compassos 26.27: $Bb^{7^o} - Eb^6$

A figura abaixo especifica estes dados quanto ao aspecto harmônico:

⁹⁷ PERSICHETTI, Vincent. 1961. Op. cit., pp.113-114.

7^{as} menores paralelas

(c.5.6)

Musical notation for 7^{as} menores paralelas. The top staff shows a melodic line with eighth notes and a 'dim.' marking. The bottom staff shows a bass line with chords and a long note.

7^{as} Maiores paralelas

(c.1.2)

Musical notation for 7^{as} Maiores paralelas. The top staff shows a melodic line with eighth notes and a 'poco' marking. The bottom staff shows a bass line with chords and a long note.

Triádes Maior e

(c.25)

Aumentada

Musical notation for Triádes Maior e Aumentada. The top staff shows a melodic line with eighth notes. The bottom staff shows a bass line with chords.

Acordes com sobreposição (c.23)

de quintas

Musical notation for Acordes com sobreposição de quintas. The top staff shows a melodic line with eighth notes. The bottom staff shows a bass line with chords.

Acordes com sobreposição (c.18)
de quartas com 2^a
acrescentada.

Musical notation for Acordes com sobreposição de quartas com 2^a acrescentada. The top staff shows a melodic line with eighth notes. The bottom staff shows a bass line with chords.

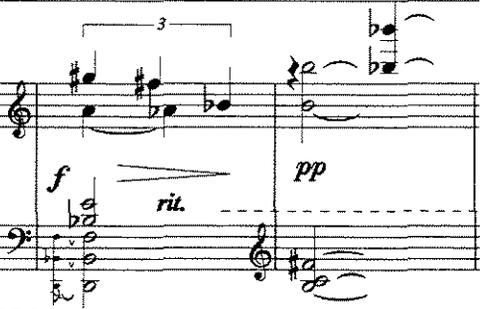
Acorde de 9 ^a	(c.16) 
Cadências <i>Bb⁷9 - Eb⁶</i>	(c.6.7) (26.27) 
<i>Dm⁶9 - B</i>	(c.16.17) 

Figura 25.6 – Elementos estruturais da harmonia.

CONSIDERAÇÕES SOBRE RÍTIMO

A principal característica rítmica é a polirritmia utilizada na 2^a e 3^a seções da peça. O emprego simultâneo de duas estruturas diferentes, 3 contra 2 notas (no que se refere a linha superior e inferior), produz variedade rítmica à peça. Algumas variações do motivo melódico 2, e o motivo 3 que tem na sua constituição básica uma quiáltera, permitem esta polirritmia. Na 1^a e 4^a

seções, onde se repetem o mesmo fraseado, encontramos a mesma estrutura rítmico/melódica, porém observa-se que o motivo de acompanhamento se difere pelo emprego de acordes em contratempo. A figura abaixo especifica estes dados quanto à estrutura rítmica:

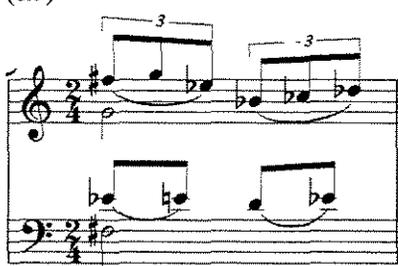
<p>Polirritmia. 2ª e 3ª seções</p>	<p>(c.9)</p> 
<p>Fraseado rítmico/melódico. 1ª e 4ª seções</p>	
<p>Motivo de acompanhamento (c.19) em contratempo. 4ª seção</p>	

Figura 25.7 – Elementos da estrutura rítmica do Prelúdio N. 25.

As mudanças freqüentes da métrica se intercalam entre C, 3/4, 2/4 e a variação do tempo ocorre somente com emprego do *rit. (ritardando)* e da *fermata*, estabelecidos na peça pelo próprio compositor.

CONSIDERAÇÕES SOBRE TEXTURA E TIMBRE

Os aspectos *timbricos* estão relacionados à *textura* da peça, onde a predominância é a de uma melodia com acompanhamento, com intervenções polifônicas, e com mudanças dos motivos de acompanhamento. O *timbre* se caracteriza basicamente em função de alguns fatores como: emprego do pedal, tessitura, dinâmica e principalmente pelo suceder de determinados intervalos. Há indicação de sustentação longa do pedal, permitindo que vários sons com alturas e regiões diferentes se misturem. A diferenciação de tessitura contribui com o resultado *timbrico*: em alguns trechos são utilizadas regiões extremas do piano e em outros ocorrem o cruzamento da linha melódica para outra região. A dinâmica oscila entre *pp* (*pianíssimo*) e *ff* (*fortíssimo*). Os intervalos e os acordes empregados também desempenham um papel significativo: a sucessões de 7^{as} buscam a qualidade sonora pouco densa destes intervalos, os acordes com sobreposição de quartas acrescidas ou não de segundas, e os acordes de nonas, visam dentro desta perspectiva a busca da sonoridade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A peça é caracterizada pelo uso de três motivos e suas variações aplicados ao aspecto melódico da peça. Estas variações se referem principalmente às transformações rítmicas, incluindo alterações e mudanças de direção de intervalos, preenchimentos com notas auxiliares, mudanças de compassos e transposição. A presença dos intervalos harmônicos de 7^a maiores e menores, na linha melódica e de acompanhamento, faz com que estes intervalos tornem-se um ponto importante quanto à estrutura da peça e gerem unidade. Como síntese dos procedimentos composicionais verificam-se:

- Emprego de motivos melódicos e suas variações.
- Linha melódica modal.
- Timbre caracterizado por mudanças de região no piano.
- Emprego do pedal sustentando vários sons.
- Métrica variável.

- Elementos estruturais tais como: intervalos de 7ª maiores e menores, contratempos, polirritmia, acordes sobre quartas, acordes de nona, arpejos e elementos da escala cromática.

3.1.10.2. SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

Conhecendo a estrutura e o material empregado na peça é possível tomar algumas decisões quanto à performance:

- A característica principal da peça está na variedade *tímbrica*, portanto estas deverão ser exploradas como recurso positivo para uma performance interessante. Não permitir quebras das linhas melódicas quando essas se cruzam para tessituras mais graves ou vice versa, já que várias regiões do piano são exploradas.
- Realizar um toque *legato*, *cantabile* e expressivo para a linha melódica.
- Se torna importante observar os sinais de dinâmica anotados na partitura na intenção de gerar ênfase ao contorno melódico.
- Obter um controle técnico para projetar os diversos planos sonoros da peça.

- Utilizar tempos *rubatos* para modelar e criar uma certa flexibilidade ao contorno melódico.
- Atenção à polirritmia da segunda e terceira seções, não permitir descontinuidade rítmica nestes trechos. Aconselha-se executá-los sempre *a tempo*, observando os sinais de *cresc.* que colaboram com a construção e chegada ao ápice da frase, nos compassos 11 e 17, respectivamente 2^a e 3^a seções.
- Entrar em ritmo preciso no novo elemento na linha de acompanhamento, o contratempo, no compasso 18. Este novo material colabora para gerar variedade quanto ao aspecto da textura, já que a linha melódica é a mesma apresentada na 1^a seção.
- Utilizar o pedal direito do piano, quando não indicado pelo compositor, de forma criteriosa e controlada para que a linha melódica possa se manter transparente. Para isso, há que se observar que em muitos compassos, os sons com valores mais longos devem ser segurados com o dedo por todo o tempo sugerido.

3.1.11 - SÍNTESE:

Os elementos estruturais ocorrentes nos Prelúdios do Período Nacionalista podem ser sintetizados:

Elementos Estruturais	Prelúdios Números
Acordes com sobreposição de 4 ^{as}	13-14-25
Acordes de 7 ^a , 9 ^a e 13 ^a	6-14
Arpejos	13-25
Células rítmicas	6-8-10
Centros	6-8-14
Conjuntos e suas variações	20
Cromatismo melódico e harmônico	6-8-9-10-13-25
Elementos das escalas tonais	13
Elementos das escalas modais	9-13-20
Intervalos de 7 ^{as} e 9 ^{as}	10
Intervalos de 5 ^{as} harmônicos e melódicos	20-25
Motivos e suas variações	6- 7-9-10-14-25
Ostinato	6-10-14-20
Paralelismo diatônico	20
Pedal	6-7-9-10-13-14-25
Polirritmia	25

Ressonâncias	6
Seqüência de intervalos de 7 ^{as} harmônicas.	7-9-13-14
Sincopa	10
Textura monofônica	7
Textura Acordal	7-13-20
Textura melodia com acompanhamento	6-8-9-10-25
Tratamento polifônico	9-25

Figura 25.8 - Síntese dos elementos estruturais dos Prelúdios do Período Nacionalista

Nesta fase nacionalista de composição, o compositor parte em busca de uma linguagem nacionalista mais acessível ao público em geral. Convencido de que o folclore seria sua fonte de inspiração consagra-se ao seu estudo. Compreendeu que era preciso fazer música brasileira inconscientemente, sem subordinação a processos folclóricos, guardando apenas um clima que revela as essências nacionais. Estes Prelúdios contem claramente elementos que se interagem com o temperamento eclético do compositor. Enquanto por um lado existe o esforço em se escrever música acessível às massas, ele também deixa claro sua tendência espontânea em fugir do tradicional, explorando alguns recursos que o movimento do século XX colocou à disposição. Como características particulares da música nacional brasileira, encontramos nestes Prelúdios:

Quanto ao tratamento da linha melódica:

- Lirismo e simplicidade
- Emprego de elementos modais

- Melodia sincopada
- Preferência por frases descendentes, cantáveis com grande frequência de graus conjuntos de fácil entoação
- Cromatismo na melodia que segundo Mário de Andrade, *“faz lembrar o timbre anasalado que caracteriza o canto e o instrumental brasileiro.”*⁹⁸
- Dobramento da melodia em intervalos de terça.

Quanto ao tratamento Harmônico:

- Utilização das escalas modais.
- Utilização de características da música urbana, que possui um vínculo maior com o tonalismo. Ocorrência de acordes invertidos.
- Acordes de 4^a, 9^a e 13^a.
- Na ausência do sistema da harmonia tonal, estabelece-a através do uso de notas de pedal, movimentos de 5^a na linha do baixo e notas que se resolvem linearmente.

Quanto ao tratamento rítmico:

- Emprego da sincopa.
- Células rítmicas e melódicas derivadas do ritmo popular brasileiro.
- Polirritmia.
- Ostinato.
- Alturas repetidas.
- Compassos de subdivisão binária.

⁹⁸ ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música Brasileira*. Op. Cit, p. 57.

Quanto ao tratamento da Textura e Timbre:

- Textura homofônica.
- Tratamento polifônico.
- Mudança de tessituras.
- Acordes e pedais com efeitos tímbricos, saltos intervalares em contraste com estrutura acordal, são elementos que o aproximam das técnicas modernas do século XX.

3.2 - **P**eríodo do **R**etorno ao **S**erialismo (1960-1989)

"Meu atual estilo é uma síntese de tudo que experimentei para servir um único objetivo: criar uma obra humana."

Santoro



3.2.1. PRELÚDIO N. 11

Adágio molto

3.2.1.1. ANÁLISE DA ESTRUTURA

Este Prelúdio foi composto em 1963. Na seleção para edição dos dois cadernos pela editora Savart, o número deste Prelúdio é 14. A figura abaixo permite mostrar sua estrutura:

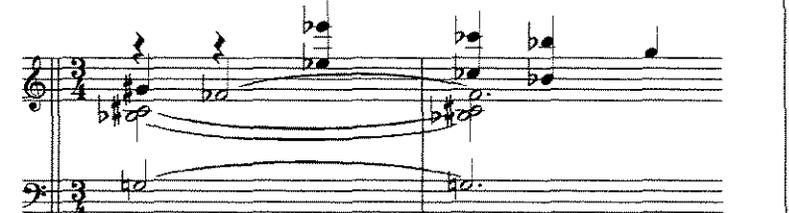
Seção	Métrica	Textura/Timbre	Dinâmica	Andamento
1ª (c.1-8)	C, 3/4, 2/4	Acordal e baixo em oitavas. Acordes sustentados, exploração	<i>ppp</i> , < >, <i>f</i> , <i>rit</i>	<i>Adágio Molto</i>
2ª (c.8-19)	3/4, C, 2/4	da região grave. Ressonâncias.	<i>ff</i> , >, <i>p</i>	

Figura 11 – Estrutura do Prelúdio N. 11.

A análise demonstra que a subdivisão da peça em seções está articulada pela textura que se altera a partir do compasso 8.

SOBRE O MATERIAL

Através da técnica de análise da “*Teoria dos Conjuntos*”⁹⁹ foi possível compreender que o material empregado nesta peça é formado por 4 conjuntos e suas respectivas variações. O material e suas variações não seguem nenhuma ordem estipulada, apenas se sucedem.

Conjunto 1	Variações do conjunto 1
<p>(c.1)</p> 	<p>(c.2)</p> 
	<p>1.1-[0,1,3,6,7,8,9]</p> <p>(c.11.12)</p>
<p>[0,1,3,5,6,10]</p>	 <p>1.2-[0,1,3,5,6,9,10]</p>

⁹⁹ Ver item 1 neste capítulo à p. 89.

(c.16-19)

1.3-[0,1,3,4,8]

Figura 11.1 – Conjunto 1 e suas variações.

Conjunto 2	Variações do conjunto 2
(c.3.4)	(c.5.6.)
[0,1,2,3,4,7,9]	2.1- [0,1,2,3,6,8,9]

Figura 11.2 – Conjunto 2 e sua variação.

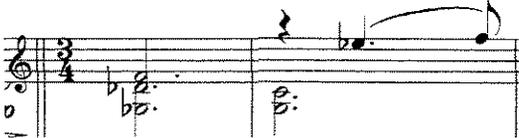
<p>Conjunto 3</p> <p>(c.7.8)</p>  <p>[0,1,2,4,8,10]</p>	<p>Variações do conjunto 3</p> <p>(c.13.14.15)</p>  <p>3.1-[0,1,2,4,5,7,8]</p>
---	---

Figura 11.3- Conjunto 3 e sua variação.

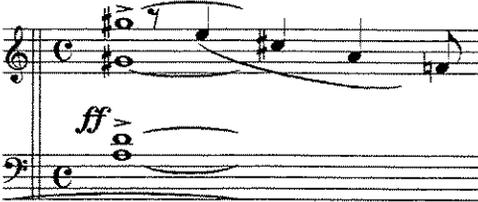
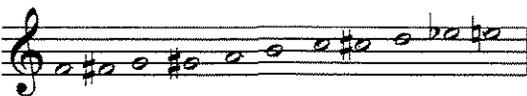
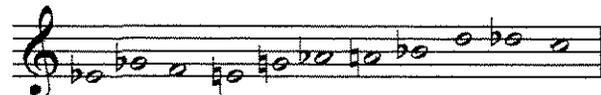
<p>Conjunto 4</p> <p>(c.9.10)</p>    <p>[0,1,2,3,4,6,7,8,9,10,11]</p>	<p>Variação do conjunto 4</p> <p>Linha do baixo:</p> <p>(1-19)</p>  <p>4.1- [0,1,2,3,4,5,6,7,9,10,11]</p>
---	---

Figura 11.4- Conjunto 4 e sua variação.

CLASSIFICAÇÃO DOS CONJUNTOS

O conjunto 1 é um *hexacorde* com sua forma primária [0,1,3,5,6,10]. Este conjunto apresenta em sua estrutura características melódicas e utiliza em suas variações a interpolação e omissão de elementos. A **variação 1.1** apresenta as mesmas características melódicas com omissão e interpolação de elementos; a **variação 1.2** utiliza a interpolação e está caracterizada pela ressonância e mudança de registro; a **variação 1.3** tem caráter predominantemente *tímbrico*, por sobreposição de sons em registros diferentes do instrumento. O vetor intervalar do conjunto original é $\langle 2,3,3,2,4,1 \rangle$ ¹⁰⁰, havendo maior ocorrência do intervalo de classe 5,7. IC 5,7.¹⁰¹

O conjunto 2 é um *heptacorde* com sua forma primária [0,1,2,3,4,7,9]. Apresenta em sua estrutura características melódicas que permanecem apoiadas sobre acordes sustentados pelo pedal direito do instrumento. Utiliza apenas uma variação, empregando omissão e interpolação de novos elementos, porém se mantendo com o mesmo tamanho. O vetor intervalar do conjunto original é $\langle 4,4,4,3,4,2 \rangle$. Há maior ocorrência do intervalo de classe 4,8. IC 4,8.

O conjunto 3 é um *heptacorde* com sua forma primária [0,1,2,4,8,10]. Sua estrutura é acordal e apresenta apenas uma variação, utilizando omissão e interpolação de novos elementos, e influência sobre o *timbre*. O vetor intervalar do conjunto original é $\langle 2,4,2,4,1,2 \rangle$, mantendo a mesma igualdade em ocorrências sobre os intervalos de classes 2,10 e 4,8. IC 2,10 e 4,8.

O conjunto 4 está organizado sobre a *escala cromática* [0,1,2,3,4,6,7,8,10,11]. Apresenta duas variações e na peça, é responsável pela alteração na *textura* e no *timbre* e pela condução da linha

¹⁰⁰ Ver sobre vetor no item 1 deste Capítulo, à p.93.

¹⁰¹ Ver equivalência na música tonal na análise do Prelúdio 20 à p.267.

do baixo. É o conjunto que enfatiza o ápice da peça, empregando ressonâncias e uma *dinâmica* mais intensa. A figura abaixo mostra a distribuição dos conjuntos e suas variações na peça:

Seção	Compasso	Emprego dos conjuntos
1ª (c.1-8)	1	Conjunto 1
	2	Varição 1.1
	3.4	Conjunto 2
	5.6	Varição 2.1
	7.8	Conjunto 3
2ª(c.8-19)	9.10	Conjunto 4
	11.12	Varição 1.2
	13.14.15	Varição 3.1
	16.17.18.19	Varição 1.3
	1.19	Linha do baixo

Figura 11.5- Distribuição dos conjuntos e variações na peça.

RELAÇÕES ENTRE OS CONJUNTOS

Estes conjuntos se relacionam entre si por apresentarem tamanhos (conjuntos 2 e 3) e conteúdo intervalar semelhantes, como também características estruturais similares quanto à textura (conjuntos 1 e 2). Verifica-se que os vetores intervalares destes conjuntos estão representados por todas as classes de intervalos.

CONSIDERAÇÕES SOBRE RÍTIMO

O ritmo empregado nesta peça tem como principal característica o emprego do contratempo observado em vários segmentos da linha melódica. A métrica se alterna entre 4, 3 e 2 tempos, porém mantendo a unidade na semínima. Não se observam relações entre ritmo e os conjuntos utilizados na peça.

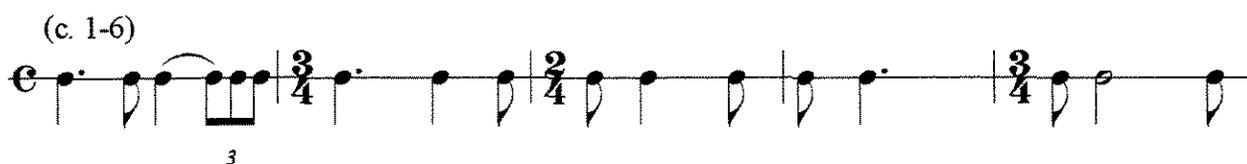


Figura 11. 6 - Ritmo em contratempo na linha melódica.

CONSIDERAÇÕES SOBRE TEXTURA E TIMBRE

A *textura* da peça é de linha melódica e acordes. Toda formação dos conjuntos tem como base uma estrutura melódica e acordal, com exceção do conjunto 3, no qual apenas se apresenta acordal. Os conjuntos 1, 2 e 3 ficam associados a *timbres* mais suaves, definindo um contorno melódico, e o conjunto 4 a *timbres* mais intensos, por motivo da alteração na textura, de ser o ápice da peça e ainda de conduzir a linha do baixo. A *Dinâmica*, articulações e expressões empregadas colaboram com a clareza tímbrica e de textura. A superposição de registros do instrumento sobre a variação 1.3 nos compassos 16-19, sustentados por um pedal prolongado, é outro recurso da diversidade tímbrica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A peça emprega quatro conjuntos e suas variações que se justapõem, utilizando interpolações e omissões de elementos responsáveis pela unidade da peça. A unidade é ainda alcançada através da similaridade dos conjuntos na estrutura, e pela unidade de tempo mantida, a semínima. A linha melódica tem na sua principal formação os conjuntos 1, 2 e 4 e suas variações. Estabelecendo relações com a estrutura da música tonal, pode-se verificar que o ponto de maior tensão no discurso musical ocorre nos compassos que empregam o conjunto n. 4, (compasso 9 e 10). Observa-se ainda que o emprego de cada conjunto, bem como suas variações, estão separados por uma barra de compasso dupla, o que pode sugerir a intenção do compositor em demonstrar isso. Como síntese dos procedimentos composicionais verificam-se:

- Emprego de quatro conjuntos e suas variações.
- Justaposição do material.
- Duas seções articuladas por textura e timbre.
- Relações intervalares entre os conjuntos.
- Acordes que formam uma linha melódica.
- Emprego da escala cromática na linha do baixo.
- Métrica variável.
- Ritmo da linha melódica em contratempo.
- Timbres articulando certos conjuntos.
- Ressonâncias.
- Exploração do registro grave e agudo do piano.

3.2.1.2. SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

Conhecendo a estrutura e o material empregado na peça é possível tomar algumas decisões quanto à performance:

- Realizar o toque legato e *cantabile* para a linha melódica, reservando sempre as intensidades mais evidentes, o que permite uma maior definição do contorno melódico.
- Obter controle técnico para projetar os diversos planos sonoros da peça, principalmente a atenção nas estruturas acordais, onde deve-se sobressair a nota superior.
- Escolha adequada do dedilhado visando contribuir para um controle da sonoridade .
- Utilizar tempos *rubatos* para modelar e criar uma certa flexibilidade ao contorno melódico.
- Observar as variedades de articulações e de indicações de *dinâmica* bastante sugeridas pelo compositor, o que contribui para dar ênfase ao contorno melódico.
- Proporcionar um deslocamento seguro dos saltos sobre a linha do baixo, que são mantidos com o uso do pedal direito do piano.
- Observar criteriosamente as notas longas dos acordes sob a linha melódica, que devem ser mantidas, para que o som não desapareça ao realizar a troca do pedal direito.
- Em alguns casos, como nos compassos 9 a 12 e 16 a 19, o pedal direito do piano deve ser mantido pois neste caso a prioridade será a ressonância dos sons.

3.2.2. PRELÚDIO N. 12

Andante com Motto

3.2.2.1. ANÁLISE DA ESTRUTURA

Este Prelúdio foi composto em 1963. Na seleção para edição dos dois cadernos pela editora Savart, o número deste Prelúdio é 15. A figura abaixo permite mostrar sua estrutura:

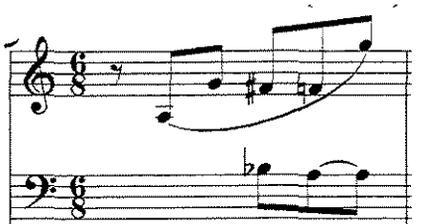
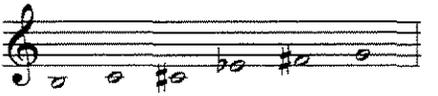
Seção	Métrica	Textura	Timbre	Dinâmica	Andamento
Única:(c.1-7)	6/8	Polifônica	Uso dos 3 registros do piano, intervalos de 7 ^{as} e 9 ^{as} harmônicas e melódicas, pedal, estruturas acordais, intervenções por pausas.	<i>p, < ></i>	<i>Andante com</i>
(c.8-15)	6/8, 5/8, 3/8	Acordal, Polifônica		<i>ppp, pp,p, ff subito,f, < ></i>	<i>Motto</i> ♩ = 100

Figura 12 – Estrutura do Prelúdio N. 12.

A análise demonstra que a peça não apresenta subdivisões em seções. Pode-se estabelecer no entanto, dois segmentos dentro desta seção única, por ocasião de uma alteração na *textura*: o primeiro segmento encontra-se em um contorno melódico muito bem caracterizado (c. 1-7) e no segundo segmento prevalece uma estrutura acordal com pausas e ressonâncias (c.8-15).

SOBRE O MATERIAL

Através da técnica de análise da “*Teoria dos Conjuntos*”¹⁰² foi possível compreender que o material empregado nesta peça é formado por 2 conjuntos e suas respectivas variações:

Conjunto 1	Variações do conjunto 1
<p>(c.1)</p>  	<p>(c.2)</p>  
<p>[0,1,2,4,5]</p>	<p>1.1-[0,1,2,4,7,8]</p>
	<p>(c.4)</p>  
	<p>1.2-[0,1,2,6,8]</p>

¹⁰² Ver item 1 neste capítulo à p. 89.

(c.7)

Musical score for exercise (c.7) in G minor. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a melodic line starting on G4, moving to A4, Bb4, and C5, with a slur over the last three notes. The bass staff has a bass line starting on G3, moving to F3, E3, and D3, with a slur over the last three notes. The dynamic marking *pp* is placed below the treble staff.

Fingerboard diagram for exercise (c.7) on a treble clef staff. The notes are G, A, Bb, and C, corresponding to the notes in the musical score above. The fret numbers are 0, 1, 2, 4, 5, and 8.

1.3-[0,1,2,4,5,8]

(c.8.9)

Musical score for exercise (c.8.9) in G minor. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a melodic line starting on G4, moving to A4, Bb4, and C5, with a slur over the last three notes. The bass staff has a bass line starting on G3, moving to F3, E3, and D3, with a slur over the last three notes. The dynamic marking *ff subito* is placed below the treble staff.

Fingerboard diagram for exercise (c.8.9) on a treble clef staff. The notes are G, A, Bb, and C, corresponding to the notes in the musical score above. The fret numbers are 0, 1, 2, 4, 5, 6, 10, and 10.

1.4-[0,1,2,4,5,6,10]

(c.12.13)

Musical score for exercise (c.12.13) in G minor. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a melodic line starting on G4, moving to A4, Bb4, and C5, with a slur over the last three notes. The bass staff has a bass line starting on G3, moving to F3, E3, and D3, with a slur over the last three notes. The dynamic marking *p* is placed below the treble staff, and *f* is placed below the bass staff.

Fingerboard diagram for exercise (c.12.13) on a treble clef staff. The notes are G, A, Bb, and C, corresponding to the notes in the musical score above. The fret numbers are 0, 1, 2, 4, 6, 8, 9, and 9.

1.5-[0,1,2,4,6,8,9]

(c.13.14.15)

1.6-[0,1,2,4,5,6]

Figura 12.1 – Conjunto 1 e suas variações.

Conjunto 2	Variações do conjunto 2
(c.3)	(c.5)
[0,1,3,4,8,9]	2.1-[0,1,3,7,9]

(c.10.11)

Musical score for (c.10.11) showing three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music features a complex melodic line in the top staff with a fermata and a dynamic marking of *f*. The bottom two staves provide harmonic support with chords and moving lines.

A single musical staff in treble clef showing a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5.

2.2-[0,1,3,5,6,7]

(c.11)

Musical score for (c.11) showing two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The music features a complex melodic line in the top staff with a dynamic marking of *ppp*. The bottom staff provides harmonic support with chords and moving lines.

A single musical staff in treble clef showing a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5.

2.3-[0,1,3,5,7,8]

Figura 12.2- Conjunto 2 e suas variações.

CLASSIFICAÇÃO DOS CONJUNTOS

O **conjunto 1** *pentacorde* com sua forma primária [0,1,2,4,5]. Este conjunto aparece em sua forma variada por expansão, omissão, interpolação de elementos e verticalizada em diferentes configurações rítmicas. Estas variações são os recursos adotados para gerar variedade à peça. Este conjunto e suas variações empregam a textura polifônica na maioria das vezes. O vetor intervalar do conjunto original é $\langle 3,2,2,2,1,0 \rangle$ ¹⁰³ e o intervalo de classe 1,11.¹⁰⁴

O **conjunto 2** é um *hexacorde* com sua forma primária [0,1,3,4,8,9]. Este conjunto aparece em sua forma variada por omissão e interpolação de novos elementos. Este conjunto e suas variações apresentam características *timbricas* e grande variedade na textura. O vetor intervalar deste conjunto é $\langle 3,1,3,4,3,1 \rangle$, havendo maior ocorrência do intervalo de classe 4,8. IC 4,8.

Encontra-se ainda um **conjunto 3**, que se apresenta na linha do baixo [0,1,2,3,4,6,7] e em uma variação nos compassos 5 e 6 [0,1,2,3,4,5,6,8,9].

Conjunto 3



[0,1,2,3,4,6,7]

Figura 12.3- Conjunto 3.

¹⁰³ Ver sobre vetor no item 1 deste Capítulo à p. 93.

¹⁰⁴ Ver equivalência na música tonal na análise do Prelúdio N. 20, à p. 267.

A figura abaixo mostra a distribuição dos conjuntos nas peças:

Compassos	Emprego dos conjuntos.
1	Conjunto 1.
2	Variação 1.1.
3	Conjunto 2.
4	Variação 1.2.
5.6.	Variação 2.1 e conjunto 3 justapostos.
7	Variação 1.3.
8.9	Variação 1.4.
10.11	Variação 2.2 e variação 2.3 justapostos.
12.13.14.15	Variação 1.5 e variação 1.6 justapostos.
1.15	Linha do baixo, conjunto 3

Figura 12.4 – Distribuição dos conjuntos na peça.

RELAÇÕES ENTRE OS CONJUNTOS

Os conjuntos 1 e 2 apresentam distinção quanto ao tamanho e quanto ao conteúdo intervalar, apenas se relacionam quanto às formas de variação, utilizando omissão e interpolação de elementos. Estes procedimentos unificam e ajudam a estruturar a peça.

CONSIDERAÇÕES SOBRE RÍTMICO

Nos primeiros compassos (c.1-7) a peça mantém um pulso constante sobre uma colcheia, articulado pelas 3 vozes. A linha superior determina o direcionamento na peça e contribui para a fluência. Ocorrem mudanças de métrica (c.9.10) e a unidade de tempo se alterna entre colcheia e semínima pontuada, o que gera diversidade à peça. Para isso, o compositor usa barras duplas, agrupando os compassos com as mesmas características quanto à unidade de tempo. O conjunto n. 2 se revela como o que mais sofre alterações rítmicas na peça e em muitos trechos ocorrem contratempos intercalados por pausas. Esta sutil diversidade rítmica gera variedade e interesse.

Figura 12.5 – Variedade Rítmica e mudança de métrica (c.8-9).

CONSIDERAÇÕES SOBRE TEXTURA E TIMBRE

A *textura* da peça justapõe trechos polifônicos com intervenções da estrutura acordal. Este procedimento é responsável pela subdivisão da peça em dois segmentos. A diversidade *tímbrica* ocorre através: da exploração de toda extensão do piano; das notas longas do baixo e pela mudança abrupta da *dinâmica*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os conjuntos 1 e 2 são as células geradoras¹⁰⁵ deste Prelúdio. A diversidade da peça ocorre no âmbito do ritmo, com a alternância da unidade de tempo e do uso do contratempo; da textura que subdivide a peça; da mudança abrupta da dinâmica e do aproveitamento abrangente de toda a extensão do piano. A unidade é alcançada através da utilização constante dos conjuntos e suas variações. Como síntese dos procedimentos composicionais verificam-se:

- Emprego de dois conjuntos como células geradoras.
- Justaposição de material formado pelos conjuntos.
- Relações entre as formas de variação dos conjuntos.
- Emprego da escala cromática na linha do baixo.
- Uso da dinâmica abrangente com mudanças súbitas.
- Justaposição de texturas.
- Seção única com dois segmentos articulados pela Textura.
- Exploração de toda a extensão do piano.
- Mudança de métrica.

¹⁰⁵ Uma *célula* é um conjunto de alturas, (tipicamente de 3 ou 4) que com suas transformações e/ou em combinação com outras células constituem a base da melodia/harmonia de uma obra. Elas são transformadas com maior liberdade do que os *motivos*, podem aparecer simultaneamente, melodicamente e com qualquer tipo de figuração rítmica. TUREK, Ralph. 1996. Op. cit. p.373.

3.2.2.2. SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

Conhecendo a estrutura e o material empregado na peça é possível tomar algumas decisões quanto à performance:

- Obter controle técnico para projetar os diversos planos sonoros da peça, procurando diferenciar os toques nos diversos segmentos, linha melódica e condução dos baixos, reservando as intensidades mais evidentes aos segmentos melódicos.
- Escolha do dedilhado visando contribuir para um controle da sonoridade .
- A linha do baixo é mantida com o uso do pedal direito do piano, devendo ficar estando atento à fluência e projeção das frases.
- Atenção especial às pausas que entrecortam os compassos e interrompem o discurso musical. Estes são elementos que proporcionam interesse ao ouvinte.
- Utilizar tempos *rubatos* para modelar e criar uma certa flexibilidade ao contorno melódico.
- Observar indicações de *dinâmica* sugeridas pelo compositor, o que contribui para dar ênfase ao contorno melódico e gerar diversidade.
- Proporcionar um deslocamento seguro dos saltos sobre regiões distintas do teclado, não permitindo a interrupção do discurso musical.
- Em algumas situações o uso do pedal direito do piano tem como prioridade a ressonância dos sons. Observar os compassos 9,12,13,14 e 15.

3.2.3. PRELÚDIO N. 15

Lento

3.2.3.1. ANÁLISE DA ESTRUTURA

Este Prelúdio foi composto em 1963. Na seleção para edição dos dois cadernos pela editora Savart, o número deste Prelúdio é 16. A figura abaixo permite mostrar sua estrutura:

Seção	Métrica	Textura/Timbre	Dinâmica	Andamento
Única:(c.1-3)	Com quebra na periodicidade dos tempos	Linha melódica, semicontra-ponto. intervenções de estrutura acordal.	<i>p, > rit.</i>	<i>Lento</i>
(c.4-5)				
(c.6-8)		Semicontraponto, Arpejo, ressonâncias staccattos.	<i>p, cresc. <</i> <i>mp, pp, ppp</i>	

Figura 15 – Estrutura do Prelúdio N. 15.

A análise demonstra que a peça não apresenta subdivisões em seções. Pode se estabelecer no entanto três segmentos dentro desta seção única, pela presença de uma fermata sobre barras de compassos, suspendendo cada um. A alteração na textura também contribui para separar o último segmento.

SOBRE O MATERIAL

Através da técnica de análise da “*Teoria dos Conjuntos*”¹⁰⁶ foi possível compreender que o material empregado nesta peça é formado por 4 conjuntos e suas respectivas variações:

<p>Conjunto 1 (c.1)</p>  <p>[0,1,5,7,9]</p>	<p>Variações rítmicas do conjunto 1 (c.2)</p>  <p>1.1 [0,1,5,7,9]</p> <p>(c.5)</p>  <p>1.2 [0,1,5,7,9]</p>
---	--

Figura 15.1 – Conjunto 1 e suas variações.

<p>Conjunto 2 (c.1)</p>  <p>[0,1,2,3,5]</p>	<p>Variações do conjunto 2 (c.2)</p>  <p>2.1 [0,1,2,3,5] - variação rítmica</p>
---	--

¹⁰⁶ Ver item 1 neste capítulo à p. 89.

(c.3)

Musical notation for exercise (c.3) in bass clef. The first staff shows a sequence of notes: a dotted half note (F2), a quarter note (G2), a quarter note (A2), a quarter note (Bb2), a quarter note (B2), and a quarter note (C3). A slur covers the last four notes, with a 'rit.' marking below. A second staff shows a dotted half note (F2) with a slur. A 'gr.' marking is above the final note of the first staff.

Fingerboard diagram for exercise (c.3) on a six-string guitar. The strings are numbered 1 to 6 from top to bottom. The notes are: 1st string (open), 2nd string (open), 3rd string (open), 4th string (open), 5th string (open), and 6th string (open).

2.2[0,1,2,3,6,7,10,11]

(c.5)

Musical notation for exercise (c.5) in bass clef. The first staff shows a triplet of eighth notes: F2, G2, A2. The second staff shows a dotted half note (F2) with a slur.

Fingerboard diagram for exercise (c.5) on a six-string guitar. The strings are numbered 1 to 6 from top to bottom. The notes are: 1st string (open), 2nd string (open), 3rd string (open), 4th string (open), 5th string (open), and 6th string (open).

2.3[0,1,2,3,5]

(c.5)

Musical notation for exercise (c.5) in bass clef. The first staff shows a sequence of notes: a dotted half note (F2), a quarter note (G2), a quarter note (A2), a quarter note (Bb2), and a quarter note (B2). A slur covers the last four notes, with a '5' marking below. The second staff shows a dotted half note (F2) with a slur.

Fingerboard diagram for exercise (c.5) on a six-string guitar. The strings are numbered 1 to 6 from top to bottom. The notes are: 1st string (open), 2nd string (open), 3rd string (open), 4th string (open), 5th string (open), and 6th string (open).

2.4[0,1,2,3,8]

(c.7)

2.5 [0,1,2,5,6,8,9]

Figura 15.2- Conjunto 2 e suas variações.

<p>Conjunto 3</p> <p>(c.2)</p> <p>[0,1,3,4,5,7,8]</p>	<p>Variação do conjunto 3</p> <p>(c.8)</p> <p>3.1[0,1,3,7,8]</p>
--	---

Figura 15.3- Conjunto 3 e suas variações.

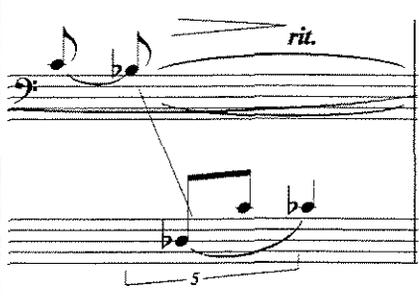
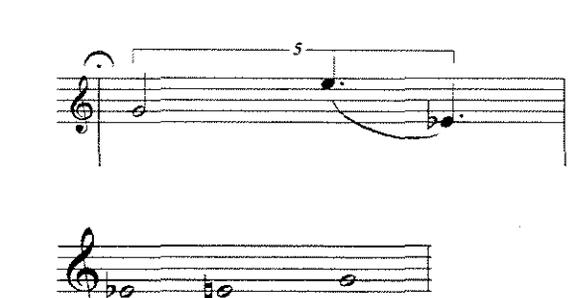
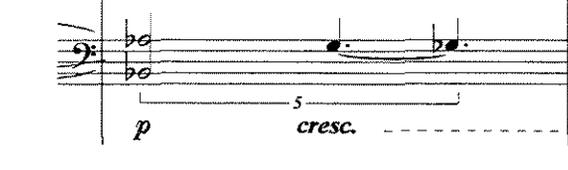
Conjunto 4	Variações do conjunto 4
(c.5) 	(c.6) 
	4.1 [0,1,4] (c.6)
[0,1,2,4]	 4.2 [0,1,2,4] T10

Figura 15.4 – Variações do conjunto 4.

CLASSIFICAÇÃO DOS CONJUNTOS

O conjunto 1 é um *pentacorde* com sua forma primária [0,1,5,7,9]. Este conjunto aparece como linha melódica e utiliza sempre o mesmo registro no instrumento. A variação utilizada é sobre o aspecto rítmico, pois manifesta-se inalterável, na sua forma original. O vetor intervalar do

conjunto original é $\langle 1,2,1,3,2,1 \rangle^{107}$, havendo maior ocorrência do intervalo de classe 4,8. IC 4,8¹⁰⁸. Este conjunto tem um *trítone* em sua constituição.

O conjunto 2 também é um *pentacorde* com sua forma primária [0,1,2,3,5]. Este conjunto aparece acompanhando a linha melódica, porém no compasso 3 assume o papel do contorno melódico. No compasso 7, representa um compasso de passagem para o fim da peça. A variação utilizada neste conjunto se faz por alterações rítmicas, extensão do conjunto e omissão de elementos. O vetor intervalar do conjunto original é $\langle 3,3,2,1,1,0 \rangle$, havendo maior ocorrência do intervalo de classe 1,11 e 2,10. IC- 1,11 e 2,10.

O conjunto 3 é um *heptacorde* com sua forma primária [0,1,3,4,5,7,8]. Este conjunto aparece sobre as duas linhas da peça e promove mudanças na textura. A única variação utilizada neste conjunto se faz pelo emprego de um subconjunto. O vetor intervalar do conjunto original é $\langle 4,3,4,5,4,1 \rangle$, havendo maior ocorrência do intervalo de classe 4,8. IC 4,8. Este conjunto tem um *trítone* em sua formação.

O conjunto 4 é um *tetracorde* com sua forma primária [0,1,2,4]. Este conjunto aparece pela primeira vez no compasso 5 como extensão da linha do acompanhamento. A variação utilizada neste conjunto se faz por alterações rítmicas, transposição e subconjuntos. O vetor intervalar do conjunto original é $\langle 2,2,1,1,0,0 \rangle$, havendo maior ocorrência do intervalo de classe 1,11 e 2,10. IC 1,11 e 2,10. figura abaixo mostra a distribuição dos conjuntos sobre a peça:

¹⁰⁷ Ver sobre vetor no item 1 deste capítulo, à p. 93.

¹⁰⁸ Ver equivalência na música tonal na análise do Prelúdio N.20, à p. 267.

Seção	Compassos	Emprego dos Conjuntos
Única: (c.1-3)	1	Conjuntos 1 e 2 sobrepostos
	2	Conjuntos 1.1 e 2.1 sobrepostos até a metade do compasso e conjunto 3 justaposto.
	3	Conjunto 2.2.
(c.4-5)	4	Conjuntos 1 e 2 sobrepostos.
	5	Conjunto 1.2 e conjunto 2.4 na linha superior sobrepostos ao conjunto 2.3 e conjunto 4.
(c.6-8)	6	Conjunto 4.1 sobrepostos ao conjunto 4.2.
	7	Conjunto 2.5
	8	Conjunto 3.1.

Figura 15.5 – Distribuição dos conjuntos na peça.

RELAÇÕES ENTRE OS CONJUNTOS

Os dois pentacordes não apresentam relação quanto ao seu conteúdo intervalar, apenas quanto à sua estrutura: os dois pentacordes (conjuntos 1 e 2) enfatizam uma textura linear e um serve de base de acompanhamento para o outro. Apesar de se apresentarem em tamanhos diferentes, portanto serem distintos, o conjunto 2 apresenta similaridades com o conjunto 3 quanto ao conteúdo intervalar. Os dois apresentam um maior número de ocorrências na IC 4,8 e apresentam um *trítono* em sua constituição. A mesma observação é feita quanto ao conjunto 2 (pentacorde) e o conjunto 4: os dois apresentam um maior número de ocorrências na IC 1,11 e 2,10 sem a presença de *trítonos*. Os conjuntos 3 e 4 se relacionam por serem os únicos que

apresentam transposições e subconjuntos como forma de variação. Estes procedimentos unificam e ajudam a estruturar a peça.

CONSIDERAÇÕES SOBRE RÍTMO

O *Ritmo* contribui para criar o efeito de contração da linha melódica através da redução rítmica no segundo compasso. A *fermata* sobre as barras separam as linhas. No final, o ritmo da linha melódica se torna mais lento, criando um senso de *cadência*. A peça não contém métricas escritas, o número de tempos é irregular e a unidade de tempo pode permanecer sobre uma semínima. Uma sutil polirritmia sobre os conjuntos 1 e 2 e a variedade rítmica articulada sobre os conjuntos desestabiliza e contribui para a diversidade na peça.

CONSIDERAÇÕES SOBRE TEXTURA E TIMBRE

Os conjuntos empregados na peça servem de fundamento para a diversificação quanto à textura e ao timbre. Observa-se que os conjuntos 1 e 2 e suas variações apresentam um perfil linear e são os responsáveis pela maior diversidade rítmica na peça. O conjunto 3 é o que apresenta maior diversidade *timbrica*: notas prolongadas, acordes, ressonância de pedal, mudança de região no piano e articulações diferenciadas. O conjunto 4 assume uma textura linear cujo enfoque tímbrico é quanto a ocorrência dos grandes saltos. Observa-se também que este conjunto apresenta uma transposição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A peça é uma miniatura constituída de apenas 8 compassos, com separações por barras, porém não indicados. Apesar disso, não apresenta economia quanto ao material utilizado, empregando 4 conjuntos e suas variações. A unidade e a variedade são alcançadas pelo forte perfil dos conjuntos, que exercem função diferenciada quanto à textura e ao timbre. A recorrência do mesmo conjunto na condução da linha melódica e as demais relações estruturais ajudam a unificar a peça. Como síntese dos procedimentos composicionais, verificam-se:

- Emprego de quatro conjuntos e suas variações.
- Seção única com três segmentos.
- Linha melódica.
- Ressonâncias.
- Exploração de toda extensão do piano.
- Justaposição e sobreposição do material dos conjuntos.
- Conjuntos articulando a textura e o timbre.
- Métrica irregular.

3.2.3.2. SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

Conhecendo a estrutura e o material empregado na peça é possível tomar algumas decisões quanto à performance:

- Realizar toque *legato* e reservar a intensidades mais evidentes para a linha melódica.
- Diferenciar os toques nos diferentes segmentos da peça: contorno melódico e emprego de ressonância através do pedal e de acordes prolongados.
- Escolha adequada do dedilhado visando contribuir para um controle da sonoridade.
- Na ausência da métrica escrita e sendo esta irregular, convém adotar a semínima como unidade de tempo.
- O pedal direito do piano deve ser utilizado tendo em vista a condução da linha melódica e alguns compassos sustentando alturas.
- Utilizar tempos *rubatos* para modelar e criar uma certa flexibilidade ao contorno melódico.
- Observar a escrita rítmica bastante variada nesta peça, pois ele contribui para criar o efeito de contração da linha melódica e o senso de *cadência*, além de ser o principal elemento gerador de diversidade.
- Observar que as fermatas sobre as barras de compasso separam as frases e vem sempre após um *ritardando*. Construir cada uma de modo que isto fique muito claro.
- O último acorde deve ser sustentado sem o apoio do pedal, para que possa sobressair as notas em *staccatos* da linha inferior.

3.2.4.1. PRELÚDIO N. 16

Andante

3.2.4.1.1. ANÁLISE DA ESTRUTURA

Este Prelúdio foi composto em 1963. Na seleção para edição dos dois cadernos pela editora Savart, o número deste Prelúdio é 13. A figura abaixo permite mostrar sua estrutura:

Seção	Modo	Métrica	Textura/Timbre	Dinâmica	Andamento
Única: (c.1-5)	<i>Lócrio</i>	3/4	Melodia entre soprano e linha do baixo em movimento cromático. Repetição de alturas.	<i>cresc. poco a poco</i>	<i>Andante</i>
(c.6-16)	<i>Lócrio</i>	2/4	Melodias com base nos motivos e suas variações. Uso de vários registros, ressonâncias.	<i>mf</i> > < <i>acentos, sfz</i> <i>pp, p</i>	
<i>Coda</i> (c17-20)		3/4	Textura acordal Acordes com sobreposição de quartas e quintas.	<i>p, dim., ppp</i>	

Figura 16 – Estrutura do Prelúdio N. 16.

A peça apresenta uma única seção com dois segmentos, uma introdução de um compasso, e uma pequena *Coda*. Esta subdivisão é determinada pelo contorno melódico, inserindo uma melodia na linha do baixo e pela mudança da métrica.

O estudo das estruturas internas mostra que este Prelúdio tem como principal elemento gerador os *Motivos* e suas variações. Para a análise do Motivo e seu desenvolvimento através de variações, foi usada a técnica de Arnold Schoenberg.¹⁰⁹ As colocações de Schoenberg enfatizam a importância que o motivo básico e suas variações assumem nesta peça.

CONSIDERAÇÕES SOBRE A MELODIA

Este Prelúdio é formado por dois *motivos melódicos* e variações. No 1º segmento (c.1- 6) este motivo se apresenta na linha superior na maioria das vezes na *repetição literal*¹¹⁰, apresentando sutis variações com relação à rítmica:



Figura 16.1 – Motivo 1. Compasso 2.

O segundo motivo aparece na linha inferior iniciando o 2º segmento no compasso 6. Observe que nestes compassos houve a sobreposição dos dois motivos, motivo 1 na linha superior e motivo 2 na linha inferior:

¹⁰⁹ SCHOENBERG, Arnold. 1996 Op. Cit., p. 35.

¹¹⁰ *Repetições literais*- preservam todos os elementos e relações internas, são repetições exatas. SCHOENBERG, idem, p.37.

Motivo 2

(c.5-8)

Figura 16.2 – Motivo 2. Compasso 5-8.

O procedimento de variações dos dois motivos se deve principalmente ao caráter rítmico. A figura abaixo demonstra estes procedimentos:

<p>Motivo 1</p> <p>(c.2)</p>	<p>Motivo 1.1 – com redução rítmica e repetição dos elementos.</p> <p>(c.4)</p> <p>Motivo 1.2 – com alteração rítmica e mudança da métrica.</p> <p>(c.6.7).</p>
-------------------------------------	---

Figura 16.3- Motivo 1 e suas variações.

Motivo 2
(c.5.6.7.8.9)



Motivo 2.1 – com redução rítmica, e acréscimo de uma nota no final que se mantém prolongada.
(c. 16-20)

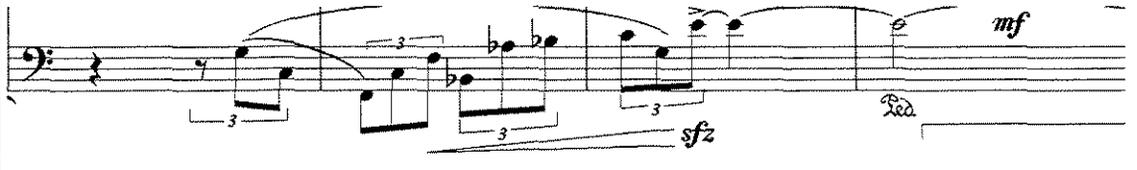
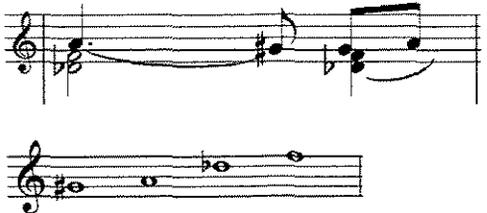


Figura 16.4- Motivo 2 e sua variação.

Com a intenção de observar outras características destes motivos, foi utilizado juntamente com os parâmetros de análise dos Motivos de Arnold Schoenberg, a técnica “Teoria dos Conjuntos”¹¹¹. Tendo como nota móvel para o 1º Motivo a nota *reb* e para o 2ª Motivo a nota *fa*, e colocando na sua ordem normal, obtém-se as seguintes classes de alturas :

Motivo 1
(c.2)



[0,1,5,9]

¹¹¹ Ver sobre Teoria dos Conjuntos no item 1 deste Capítulo, à p. 89.

Motivo 2

(c.5-9)

[0,1,3,5,10]

Motivo 2.1

[0,1,3,5,9,10]

Figura 16.5 –Motivos e Classes de Alturas.

Com base nesta análise, pode-se observar que o material formado pelos motivos e suas variações está organizado em modos diatônicos a partir de elementos da *escala modal*. Ao considerar a nota *reb* do motivo 1 incluído no motivo 2, obtém-se o modo *lócrico em sol*. A análise do contorno melódico do motivo 2 apresentado nos compassos 5 a 17, demonstra que a altura inicial (*sol*) é um ponto de origem e de conclusão. Os saltos apresentados no motivo 2 complementam a

expansão e contração deste contorno melódico, realizados sobre largo uso dos registros do instrumento.

CONSIDERAÇÕES SOBRE HARMONIA

Ao se considerar a nota *la* do motivo 1 como uma apojatura e o *sol#* como enarmônico de *la b*, observa-se a predominância dessa *triáde* na linha superior. A *coda* enfatiza acordes com sobreposição de quartas, quintas e segundas acrescentadas. Iniciando-se na Introdução, a linha do baixo realiza um movimento *cromático* descendente que finaliza com uma *Cadência* sobre *G-C-F*, e no final se articula sobre os baixos *G-D-A*. A figura abaixo especifica estes exemplos:

Triáde: – o *sol#* como enarmônica da *la b*.

(c. 2-16)



Acordes com sobreposição de quartas, quintas e segundas acrescentadas:

(c. 19)



Movimento cromático na linha do baixo. *Cadência: G- C-F.*

(c.1-6)



Movimento cromático na linha do baixo. *Cadência Final: G – D - A.*

(c.17 - 20)



Figura 16.6 – Elementos estruturais da harmonia.

CONSIDERAÇÕES SOBRE RITMO

O Ritmo se apresenta regular, com uma variação pelo emprego de grupos de *quálteras* articulados pelo motivo 2 e acordes na *Coda*, em 3/4, que tem um efeito de ralenando rítmico. Este material rítmico, associado à textura acordal na *Coda* colaboram para a diversidade rítmica da peça. A mudança da métrica se intercala entre 3/4 e 2/4, e não ocorre variação do tempo.

CONSIDERAÇÕES SOBRE TEXTURA E TIMBRE

A *textura* está estruturada sobre melodias nas linhas superior e inferior, melodia acompanhada e de uma pequena estrutura acordal. A diversidade *timbrica* é alcançada através: da exploração de toda a extensão do piano, e da seqüência de acordes paralelos com sobreposição de quartas e

quintas. Segundo Persichetti, “a colocação da segunda pode determinar o tipo de textura que o compositor quer para o acorde: a segunda maior determina o tipo de textura mais branda e a segunda menor uma textura mais forte.”¹¹² O uso da *dinâmica* varia de acordo com o direcionamento do contorno melódico e oscila entre as gradações que separam *ppp* e *mf*. Nesta peça, o compositor explora a capacidade de reverberação harmônica e acústica, quando faz uso dos diversos registros do instrumento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A peça tem sua estrutura com base em dois motivos melódicos e variações. Estes motivos se relacionam por apresentarem elementos comuns da escala *modal lícrio* fato que proporciona unidade à peça. A diversidade de *timbre*, *textura* e variedade rítmica geram variedade. Como síntese dos procedimentos composicionais verificam-se:

- Emprego de Motivos e variações.
- Métrica invariável.
- Variação na Dinâmica.
- Exploração de vários registros do piano.
- Uso simultâneo de três registros do piano.
- Ressonâncias
- Textura linear e acordal.

¹¹² PERSICHETTI, Vincent. 1961. Op. cit., pp.113-114.

- Elementos estruturais como: *modo lócrio*, tríades, acordes com sobreposição de quintas e quartas com acréscimos de segunda, escala *cromática*, *quiálteras*.

3.2.4.2. SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

Conhecendo a estrutura e o material empregado na peça é possível tomar algumas decisões quanto à performance:

- Realizar o toque *legato e cantabile* para a linha melódica, mesmo quando apresentada na linha inferior da peça, reservando sempre as intensidades mais evidentes, o que permite uma maior definição do contorno.
- Verificar as indicações de *dinâmica* que varia de acordo com o direcionamento do contorno melódico e oscila entre as gradações que separam *ppp* e *mf*.
- Na estrutura acordal em alguns compassos, dar ênfase à nota superior do acorde para que fique em evidência uma linha condutora.
- Escolha do dedilhado visando contribuir para um controle da sonoridade .
- Utilizar tempos *rubatos* para modelar e criar uma certa flexibilidade ao contorno melódico.
- Proporcionar um deslocamento seguro dos saltos cruzando tessituras na linha melódica.
- O uso do pedal direito do piano deve valorizar o contorno melódico, projetando-o com clareza, com exceção das anotações de sustentar pedal direito do piano que neste caso a prioridade é a ressonância dos sons.

3.2.5. PRELÚDIO N. 17

Lento

3.2.5.1. ANÁLISE DA ESTRUTURA

Este Prelúdio foi composto em 8- II – 1963 e dedicado a Gisèle Santoro. Foi estreado por Alex Blin, Mannheim, RFA em 1983. A figura abaixo permite mostrar sua estrutura:

Seção	Centro	Métrica	Textura/Timbre	Dinâmica	Andamento
Introdução(c.1-7)	<i>Si b</i>	2/4	Linha melódica com	<i>p</i>	<i>Lento</i>
1ª (c.1-34)			acompanhamento em	<i>p,pp</i>	
2ª (c.35-62)	<i>mi</i>	2/4	ostinato. 7 ^{as} melódicas cromáticas paralelas, pedal.	<i>cresc.,dim.,pp.</i>	

Figura 17- Estrutura do Prelúdio N. 17.

A peça apresenta uma pequena Introdução e duas seções. Esta subdivisão é determinada pelo contorno melódico e pela *Cadência* inserido no final de cada seção. O estudo das estruturas internas mostra que este Prelúdio tem como principal elemento gerador os *Motivos* e suas variações. Para a análise do Motivo e seu desenvolvimento através de variações, foi usada a técnica de Arnold Schoenberg.¹¹³ As colocações de Schoenberg enfatizam a importância que o motivo básico e suas variações assumem nesta peça.

¹¹³ SCHOENBERG, Arnold. 1996. Op. Cit., p.35.

CONSIDERAÇÕES SOBRE A MELODIA

Basicamente a linha melódica está estruturada sobre um *Motivo* rítmico e melódico com dois elementos (a e b) que se desenvolvem em seqüências. Estes motivos caminham por intervalos de 4^{as} e 5^{as} intercaladas por uma progressão em graus conjuntos ascendentes e descendentes. O caráter lírico e a continuidade do movimento permitem o efeito de uma canção contínua repetida na 2^a seção. A partir do compasso 47 , a melodia reforça o centro mi da peça.

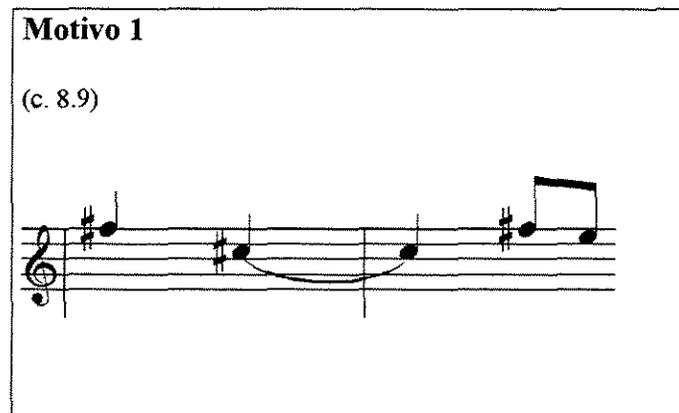


Figura 17.1 – Motivo 1.

A figura abaixo demonstra os procedimentos de variações deste motivo.

Motivo 1

(c.8.9)

**Motivo 1.1 – com redução do primeiro intervalo do**

(c. 10.11)

**Motivo 1.2 – Mudança de direção e prolongamento do motivo.**

(c.12.13)

**Motivo 1.3 – Transposição e prolongamento do motivo.**

(c.14.15.16)

**Motivo 1.4 – Transposição e alteração intervalar.**

(c. 17-22)



Motivo 1.5 – Transposição, alteração intervalar e prolongamento.
(c.27-30)



Figura 17.2- Motivo 1 e suas variações.

Com base nesta análise, pode-se observar que o material formado pelo motivo e suas variações está organizado em modos diatônicos a partir de elementos da *escala modal*. Na linha melódica encontram-se elementos dos modos *dórico e eólio*, frases curtas e cantáveis, e na maioria das vezes uma tendência por frases descendentes:

Modo
<p><i>fa # eólio</i></p>
<p><i>si b eólio com 7+</i></p>
<p><i>mi eólio com 7+</i></p>

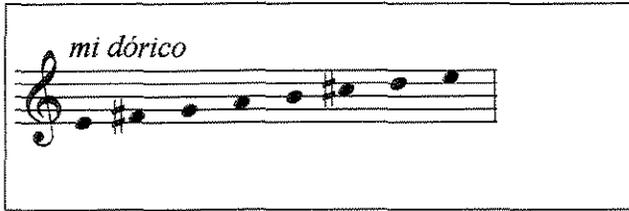


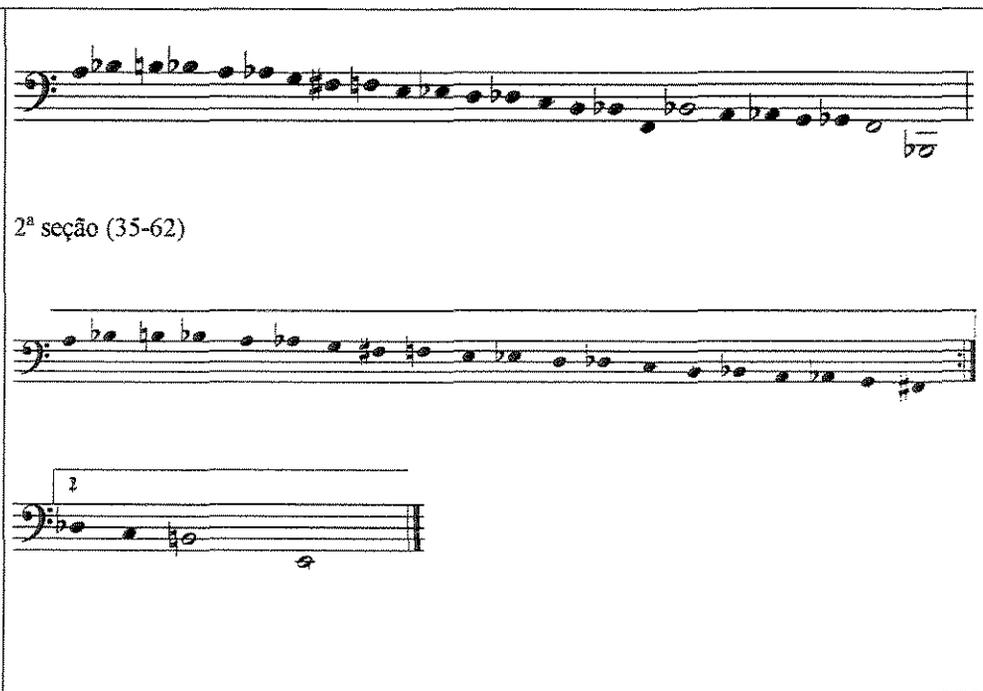
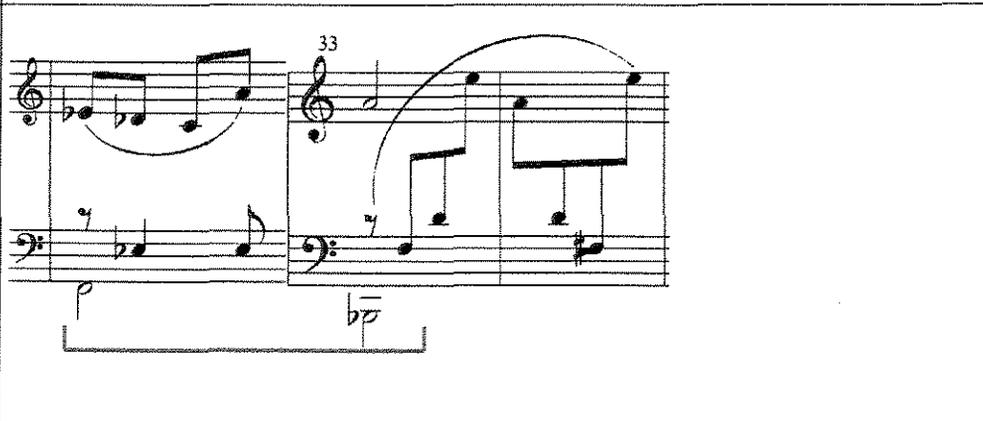
Figura 17.3 – Elementos modais da linha melódica.

CONSIDERAÇÕES SOBRE HARMONIA

O motivo de acompanhamento é formado por intervalos melódicos de 7^{as} menores paralelas que caminham em movimento cromático ascendente e descendente. A cadência encontra seu ponto de articulação nos seguintes compassos:

- Compassos 24 -25 – F- Bb⁷
- Compassos 32-33 – F⁷ - Bb⁷⁺
- Compassos 58-60 – B⁷⁹¹¹ - Em⁹⁺⁷⁺

<p>Seqüência de 7^{as} paralelas melódicas – motivo de acompanhamento.</p>	
<p>Linha do baixo em movimento cromático.</p>	<p>Introdução (c. 1-7)</p> <p>1^a seção (c.8-34)</p>

	 <p>2ª seção (35-62)</p>
<p><i>Cadência</i>(c. 24-25)</p> <p><i>F - Bb⁷</i></p>	
<p><i>Cadência</i> (c32-33)</p> <p><i>F7 - Bb 7+</i></p>	

Cadência (c. 58-60)
B⁷⁹¹¹ - Em⁹⁺⁷⁺

Figura 17.4 – Elementos estruturais da harmonia.

Ralph Turek considera como “*paralelismo cromático: quando uma estrutura harmônica é mantida na sua forma exata em movimentos paralelos sobre um cromatismo.*”¹¹⁴

CONSIDERAÇÕES SOBRE RÍTMICO

A regularidade rítmica é alcançada através do emprego da *sincopa* em *ostinato* encontradas no motivo de acompanhamento e da rítmica constante sobre a linha melódica. A métrica permanece em 2/4 e a variação do tempo ocorre no emprego dos *ritardandos* estabelecidos pelo próprio compositor.

¹¹⁴ TUREK, Ralph. 1996. Op. cit. p. 294.

Motivo de acompanhamento - <i>Ostinato</i>	Motivo rítmico da linha melódica

Figura 17.5 – Motivos rítmicos.

CONSIDERAÇÕES SOBRE TEXTURA E TIMBRE

A característica principal quanto à textura é a presença contínua do *ostinato* com uso de um pedal no motivo de acompanhamento, que conduz uma linha melódica expressiva. O emprego desse pedal sobre cada grupo de sincopa dá ênfase à condução cromática ascendente e descendente do baixo. A peça não apresenta diversidade *tímbrica*, as articulações, tessituras e dinâmicas sugeridas pelo compositor permanecem estáveis durante a peça.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A peça se caracteriza pela presença de uma linha melódica vocal, lírica e expressiva, sobreposta a um ostinato em 7^{as} melódicas sincopadas, que se deslocam em movimentos cromáticos ascendentes e descendentes. A presença constante deste material ajuda a unificar a peça. Como síntese dos procedimentos composicionais verificam-se:

- Emprego de um Motivo e suas variações.
- Seqüência sobre intervalos de 4^{as} e 5^{as} intercaladas por graus conjuntos como processo gerador da linha melódica.
- Motivo de acompanhamento em *ostinato*.
- Métrica estável.
- Textura sobre uma linha melódica vocal sobreposta a *ostinato*.
- Cromatismo na linha do baixo.
- Elementos estruturais: sincopa, escalas modais e tonais, pedal.

3.2.5.2. SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

Conhecendo a estrutura e o material empregado na peça é possível tomar algumas decisões quanto à performance:

- Realizar um toque *legato, cantabile e expressivo* para a linha melódica, com uma continuidade quase sem quebras, reservando sempre as intensidades mais evidentes.
- Realizar com regularidade rítmica o *ostinato* em sincopa do motivo de acompanhamento, tendo o cuidado para que com o emprego de tempos *rubatos*, não descaracterize este ritmo. A flexibilidade ao contorno melódico ocorre principalmente nos *ritardandos*.
- Intensificar o *cresc.* do compasso 47 ao 52, onde o objetivo é dar ênfase a nota *mi* que é o centro.

- O emprego do pedal do piano deve dar ênfase ao movimento cromático da linha do baixo.

3.2.6. PRELÚDIO N. 18

Lento

3.2.6.1. ANÁLISE DA ESTRUTURA

Este Prelúdio foi composto em 1963. Na seleção para edição dos dois cadernos pela editora Savart, o número deste Prelúdio é 17. A figura abaixo permite mostrar sua estrutura:

Seção	Métrica	Textura/Timbre	Dinâmica	Andamento
1ª (c.1-10)	2/4	Linha melódica, pedal. Ressonâncias.Mudança de registro.	<i>p , >,pp, rit.</i>	<i>Lento</i>
2ª(c.10-16)	2/4	Stacattos, ressonâncias, mudança de registro. Grandes saltos.	<i>pp, ppp</i>	

Figura 18 – Estrutura do Prelúdio N. 18.

A análise demonstra que a peça está subdividida em duas seções, articuladas pelo conjunto que se constitui no material.

SOBRE O MATERIAL

Através da técnica de análise da “*Teoria dos Conjuntos*”¹¹⁵ foi possível compreender que o material empregado nesta peça é formado por 1 conjunto e suas variações:

¹¹⁵ Ver sobre Teoria dos Conjuntos no item 1 deste capítulo à p. 89.

Conjunto 1

(c.1)

Musical notation for Conjunto 1 (c.1). It consists of two staves: a piano staff (treble clef) and a bass staff (bass clef). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The piano part features a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) starting on the first beat. The bass part has a single eighth note (F3) on the first beat.

Single staff musical notation for Conjunto 1 (c.1) showing a sequence of eighth notes: F4, G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5.

[0,1,2,4,5,7,10]

Variações do conjunto 1

(c.2)

Musical notation for Variação do conjunto 1 (c.2). It consists of two staves: a piano staff (treble clef) and a bass staff (bass clef). The key signature has two flats (B-flat, E-flat) and the time signature is 3/4. The piano part features a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) starting on the first beat. The bass part has a single eighth note (F3) on the first beat.

Single staff musical notation for Variação do conjunto 1 (c.2) showing a sequence of eighth notes: F4, G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5.

1.1 - [0,1,2,4,5,6,7,10]

(c.3)

Musical notation for Variação do conjunto 1 (c.3). It consists of two staves: a piano staff (treble clef) and a bass staff (bass clef). The key signature has two flats (B-flat, E-flat) and the time signature is 3/4. The piano part features a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) starting on the first beat. The bass part has a single eighth note (F3) on the first beat.

Single staff musical notation for Variação do conjunto 1 (c.3) showing a sequence of eighth notes: F4, G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5.

1.2- [0,1,2,4,5,7,10] – variação rítmica

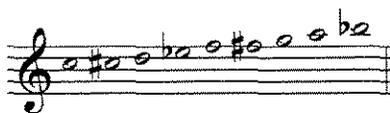
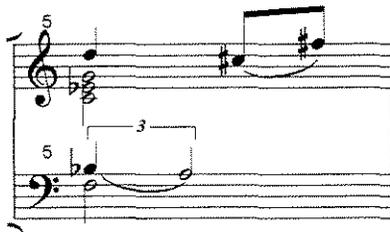
(c.4)

Musical notation for Variação do conjunto 1 (c.4). It consists of two staves: a piano staff (treble clef) and a bass staff (bass clef). The key signature has two flats (B-flat, E-flat) and the time signature is 3/4. The piano part features a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) starting on the first beat. The bass part has a single eighth note (F3) on the first beat.

Single staff musical notation for Variação do conjunto 1 (c.4) showing a sequence of eighth notes: F4, G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5.

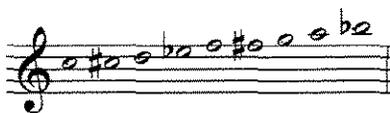
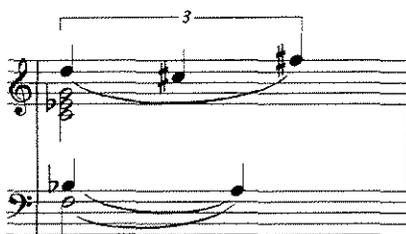
1.3-[0,1,2,4,5,7,10] – T7

(c.5)



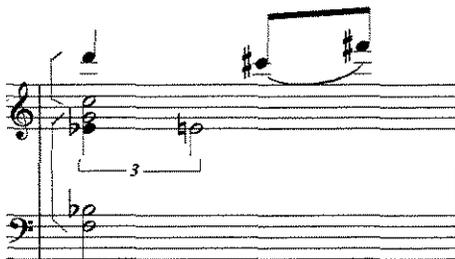
1.4-[0,1,2,3,5,6,7,9,10]

(c.6)



1.5-[0,1,2,3,5,6,7,9,10] – variação rítmica de 1.4.

(c.7)



1.6-[0,1,2,3,4,5,6,7,10]

(12.13.14)

1.10- [0,1,2,3,4,7,10]

(c.15.16)

1.11-[0,1,2,3,6,9]

Figura 18.1- Conjunto 1 e suas variações.

CLASSIFICAÇÃO DOS CONJUNTOS

O conjunto 1 é um *heptacorde* com sua forma primária [0,1,2,4,5,7,10]. Este conjunto, único empregado na peça, aparece em sua forma variada por acréscimo e omissão de elementos,

variação rítmica, subconjuntos e uma transposição. As **variações 1.1 a 1.7** tem como base uma estrutura em *ostinato*, conduzindo uma linha melódica. A **variação 1.8** conclui a 1ª seção. As **variações 1.9 e 1.10** também apresentam diversidade quanto à textura, com grandes saltos e ressonâncias e exercem influência sobre o *timbre*. O vetor intervalar do conjunto original é $\langle 3,3,5,4,4,2 \rangle$ ¹¹⁶, havendo maior ocorrência do intervalo de classe 3,9. IC 3,9.¹¹⁷ A figura abaixo mostra a distribuição do conjunto e suas variações sobre a peça:

Seção	Compassos	Emprego dos Conjuntos
1ª (c.1-10)	1	Conjunto 1
	2 a 10	Variação 1.1, 1.2, 1.3, 1.4, 1.5, 1.6, 1.7 e 1.8 justapostos.
2ª (10- 16)	10.11	Variação 1.9
	12.13.14	Variação 1.10
	15.16	Variação 1.11

Figura 18.2 – Distribuição do conjunto e variações na peça.

CONSIDERAÇÕES SOBRE RÍTMO

A variação *rítmica* presente colabora para gerar variedade ao contorno melódico da peça. A *polirritmia* se faz utilizando um mesmo subconjunto [0,1]. A métrica invariável, aliada ao

¹¹⁶ Ver sobre vetor no item I deste capítulo, à p. 93.

¹¹⁷ Ver Equivalência na música tonal na análise do Prelúdio 20, à p. 267.

emprego de *quíalteras*, com destaque principalmente para a 2ª seção, gera uma inconstância rítmica e cria variedade.

CONSIDERAÇÕES SOBRE TEXTURA E TIMBRE

As variações do conjunto empregados na peça servem de fundamento para a diversificação quanto à *textura* e ao *timbre*. Este conjunto e suas variações preservam um perfil harmônico e melódico com características exclusivamente *tímbricas* : cruzamento de tessituras, grandes saltos, articulações diferenciadas e *dinâmica* em *pp* e *ppp*. Um *ostinato* rítmico e a nota *fa* do conjunto permanecem no baixo por toda a extensão da primeira seção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A unidade da peça é alcançada através do emprego de um único conjunto. A variedade é alcançada através das onze variações do conjunto que apresentam características distintas quanto a *textura*, *timbre* e *rítmica*. Como procedimentos composicionais, verificam-se:

- Emprego de um conjunto e suas variações
- Duas seções.
- Contorno melódico com transposição.
- Ressonâncias.
- Métrica irregular.
- Justaposição do material.
- Variações do Conjunto articulando a *textura* e o *timbre*.
- Organização rítmica sobre *quíalteras* e *polirritmia*.

3.2.6.2. SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

Conhecendo a estrutura e o material empregado na peça é possível tomar algumas decisões quanto à performance:

- Realizar toque *legato* e *cantabile* para a linha melódica, permitindo que esta fique em evidência.
- Escolher um dedilhado adequado visando contribuir para um controle da sonoridade.
- É fundamental que o intérprete trabalhe no sentido de projetar os diversos planos sonoros da peça, nos acordes que acompanham a melodia principal.
- Utilizar o pedal do piano articulando a linha melódica na primeira seção e tirando proveito da ressonância dos sons da segunda seção.
- Dar continuidade à linha melódica mesmo quando ela se transporta para a região mais aguda do piano.
- Utilizar tempos *rubatos* para modelar e criar uma certa flexibilidade ao contorno melódico.
- Observar que a estrutura rítmica da peça é responsável pela variedade no contorno melódico da peça. Na primeira seção manter preciso o *ostinato* sobre a linha inferior, procurando salientar a voz intermediária, superada apenas pela linha melódica principal.
- Observar o sinal de > articulando sempre o desenho da 2ª menor ocorrente na linha melódica e intermediária. Esta articulação sobre uma 2ª menor cria um ambiente melancólico a peça.

3.2.7. PRELÚDIO N. 19

Allegro grottesco e bárbaro

3.2.7.1. ANÁLISE DA ESTRUTURA

Este Prelúdio foi composto em 1963. Na seleção para edição dos dois cadernos pela editora Savart, o número deste Prelúdio é 18. A figura abaixo permite mostrar sua estrutura:

Seção	Métrica	Textura/Timbre	Dinâmica	Andamento
1ª (c.1-9)	2/8, 3/8, 7/16, 4/8	Homofônica. Acentos, staccatos, exploração de	<i>f</i>	<i>Allegro</i>
2ª (c.9-18)	2/8, 3/8, 7/16	todos os registros, saltos, pedal, deslocamentos	<i>ff, p, pp, ppp, <</i> >	<i>Grottesco e</i> <i>Bárbaro</i> ♪ =
3ª (c.19 – 28)	6/16, 7/16, 3/8, 4/16, 3/16	dos acentos.	<i>f <</i>	
<i>Coda</i> (c.29 -32)	7/16, 6/16, 5/16		<i>ff, <</i>	

Figura 19 – Estrutura do Prelúdio N. 19.

A análise demonstra que a peça está subdividida em três seções mais uma *Coda*, articuladas pelos contrastes da *dinâmica* e do ritmo.

SOBRE O MATERIAL

Através da técnica de análise da “*Teoria dos Conjuntos*”¹¹⁸, foi possível compreender que o material da peça é formado pela *escala cromática* apresentada em conjuntos. Os compassos são articulados por estes conjuntos.

Conjunto 1	Variações do conjunto 1
(c.1)	(c.4)
[0,1,2,10]	1.1-[0,1,2,10]- variação rítmica
	(c.17.18)
	1.2-[0,1,2,10] – T9

¹¹⁸ Ver sobre Teoria dos Conjuntos no item 1 deste capítulo, à p. 89.

(c.22.23)

1.3-[0,1,2,10] – variação rítmica e verticalizada

Figura 19.1- Conjunto 1 e suas variações.

Conjunto 2	Variações do conjunto 2
<p>(c.5)</p>	<p>(c.6)</p>
<p>[0,1,2,7]</p>	<p>2.1-[0,1,7]</p>

(29.30)

2.2-[0,1,2,7]- variação rítmica

Figura 19.2- Conjunto 2 e suas variações.

Conjunto 3

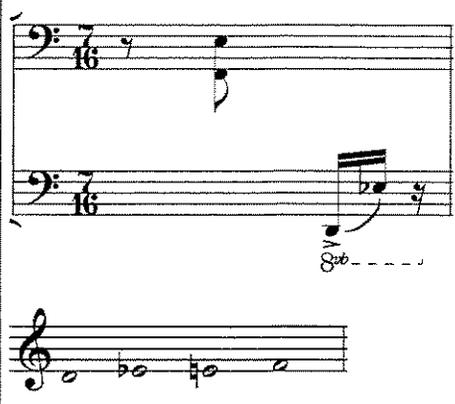
(c.7)

[0,1,2,3,4,5,9]

Figura 19.3 – Conjunto 3.

Conjunto 4

(c.8)



[0,1,2,3]

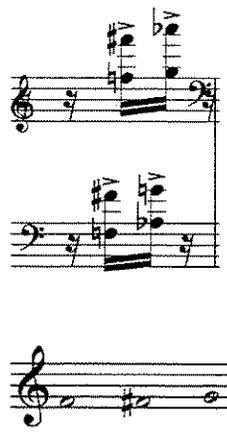
Variações do conjunto 4

(c.9)



4.1-[0,1,2,3] - variação rítmica

(c.25)



4.2- [0,1,2,3] - T3

Figura 19.4- Conjunto 4 e suas variações.

Conjunto 5

(c.10)

[0,1,8]

Figura 19.5- Conjunto 5.

Conjunto 6

(c.11.12)

[0,1,2]**Variações do conjunto 6**

(c.13)

6.1-[0,1,2] – T5

(c.32)

6.2-[0,1,2] – variação rítmica

Figura 19.6- Conjunto 6 e suas variações.

Conjunto 7

(c.24)

[0,1,2,6]

Figura 19.7- Conjunto 7.

CLASSIFICAÇÃO DOS CONJUNTOS

O conjunto 1 é um *tretacorde* com sua forma primária [0,1,2,10]. Este conjunto aparece em sua forma variada por transposição, alterações rítmicas e verticalizadas. Apresenta-se também inúmeras vezes repetidas literalmente e é o conjunto que mais apresenta variações, estando presente nas 3 Seções, portanto tem predominância na peça. A **variação 1.2** é única apresentada com ressonâncias (c.17.18), responsável pela diversidade *tímbrica*. O vetor intervalar do conjunto original conjunto é $\langle 2,2,1,1,0,0 \rangle$.¹¹⁸

O conjunto 2 é um *tretacorde* com sua forma primária [0,1,2,7]. Este conjunto aparece em sua forma variada por alterações rítmicas e subconjuntos. Tem presença somente na 1ª seção e na Coda, e sempre justapostos. O vetor intervalar deste conjunto é $\langle 2,1,0,0,2,1 \rangle$.

O conjunto 3 é um *heptacorde* com sua forma primária [0,1,2,3,4,5,9]. Este conjunto aparece apenas uma vez na 1ª seção e não apresenta variação. Se subdivido em dois grupos, este conjunto seria uma junção dos conjuntos 6 e 7. O vetor intervalar deste conjunto é $\langle 5,4,4,4,3 \rangle$.

O conjunto 4 é um *tetracorde* com sua forma primária [0,1,2,3]. Este conjunto aparece em sua forma variada por alterações rítmicas e transposições. Apresenta-se também inúmeras vezes repetidas literalmente. Tem presença na 1ª e 3ª seções e é o responsável pela finalização da 1ª seção. O vetor intervalar deste conjunto é $\langle 3,2,1,0,0,0 \rangle$.

¹¹⁸ Ver sobre vetor no item 1 deste capítulo, à p. 93.

O conjunto 5 é um tricorde com sua forma primária [0,1,8]. Este conjunto aparece apenas uma vez, iniciando a 2ª Seção e não apresenta variação. É responsável pelo contraste rítmico proporcionado pela nota longa sobre uma fermata (c.10). O vetor intervalar deste conjunto é <1,0,0,1,1,0>.

O conjunto 6 é um *tricorde* com sua forma primária [0,1,2]. Este conjunto aparece em sua forma variada por alterações rítmicas e transposições. É o conjunto responsável pelo contraste gerado em função do timbre na 2ª seção e também finaliza a peça. O vetor intervalar deste conjunto original é <2,1,0,0,0,0>.

O conjunto 7 é um *tetracorde* com sua forma primária [0,1,2,6]. Este conjunto aparece apenas uma vez na 3ª Seção e não apresenta variação. O vetor intervalar deste conjunto é <2,1,0,1,1,1>.

A figura abaixo mostra a distribuição dos conjuntos e suas variações na peça:

Compassos	Emprego dos conjuntos
1ª Seção 1.2.3	Conjunto 1
4	Variação 1.1
5.6	Conjunto 2 e variação 2.1 justapostos
7	Conjunto 3
8.9	Conjunto 4 e variação 4.1 justapostos
2ª Seção 9.10	Conjunto 5
11.12.13	Conjunto 6 e variação 6.1 justapostos

15.16	Conjunto 6 e variação 6.1 justapostos.
17.18	Variação 1.2
3ª Seção 19.20.21	Conjunto 1
22.23	Variação 1.3
24	Conjunto 7
25	Variação 4.2
26.27	Conjunto 4
28	Fragmento [0,1]
Coda 29.30.31	Variação 2.2
32	Variação 6.2

Figura 19.8 – Distribuição dos conjuntos e variações na peça.

RELAÇÕES ENTRE OS CONJUNTOS

Todos os conjuntos apresentam relação quanto ao conteúdo intervalar, quanto à sua constituição, apresentando maior número de ocorrências na classe de intervalos IC 1,11.¹¹⁹

Também se relacionam pelo fato das formas de variação utilizarem o mesmo procedimento: alterações rítmicas e transposição. A estrutura dos conjuntos mantém-se em textura homofônica.

Todos estes procedimentos unificam a peça.

¹¹⁹ Ver equivalência na música tonal na análise do Prelúdio N. 20, à p. 267.

CONSIDERAÇÕES SOBRE RÍTMICO

Não se observam relações entre ritmo e conjunto empregados na peça. Este Prelúdio apresenta uma rítmica bastante complexa, organizada a partir do emprego de *quiáteras*. A figura abaixo demonstra exemplos da rítmica empregada. A métrica e sua unidade de tempo estarão demonstradas ao lado:

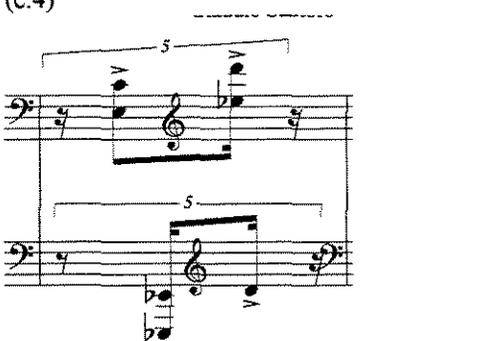
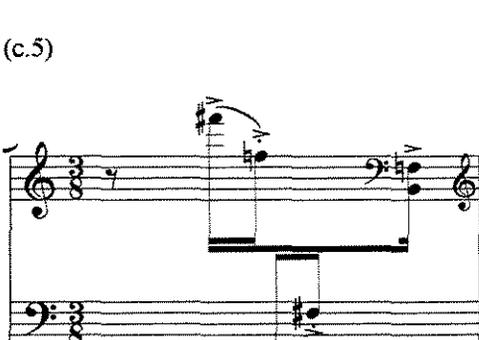
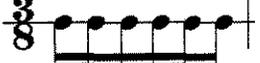
Métrica	Compassos
	<p>(c.4)</p>  <p>(c.7)</p>  <p>(c.5)</p> 
	

Figura 19.9 – Rítmica em quiáteras.

Outro material observado é a mudança constante da métrica, incluindo o uso de 7/16 , 6/16, 3/16 e 5/16. Esta divisão irregular, associada aos deslocamentos dos acentos, proporciona uma constante flutuação do tempo.

CONSIDERAÇÕES SOBRE TEXTURA E TIMBRE

A *textura* da peça é homofônica. A diversidade *tímbrica* é encontrada apenas na utilização de todas as regiões do instrumento, grandes saltos e uso do pedal sustentando os sons; o caráter percussivo se desenvolve em acentos e *staccatos* por toda a peça. A *dinâmica* permanece quase inalterada entre *f* e *ff* , exceto pequenas intervenções em *p*, *pp* e *ppp*, o que colabora para gerar um contraste. A frequência de pausas nos 1^{os} tempos dos compassos gera um efeito de suspensão e não periodicidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A unidade da peça é alcançada pelo emprego dos sete conjuntos. Estes conjuntos exercem a função de articuladores e contribuem no *timbre*. A diversidade é alcançada através do emprego da rítmica, com frequentes mudanças de métrica e dos deslocamentos de acentos rítmicos. Como síntese dos procedimentos composicionais, verificam-se:

- Emprego de 7 conjuntos e suas variações.
- Três seções e uma *Coda*.
- Justaposição de material formado pelos conjuntos.

- Relações entre conteúdo intervalar e formas de variação dos conjuntos.
- Rítmica complexa com organização sobre quiálteras.
- Métrica irregular.
- Textura homofônica.
- Grandes saltos e dispersão entre os registros do piano.
- Freqüentes mudanças da métrica.
- Uso de compassos não convencionais.
- Pedal sustentando sons.

3.2.7.2. SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

Conhecendo a estrutura e o material empregado na peça será possível tomar algumas decisões quanto à performance:

- Para ressaltar a intenção de *grotesco e bárbaro*, deve-se buscar uma sonoridade percussiva, devendo deixar o pulso firme, mantendo uma certa rigidez.
- O toque seco e *stacatto* deve ser intencional. A percepção do timbre específico exige do intérprete conhecimento no que se refere aos ataques e aos sons extraídos.
- Uma dificuldade na peça é a escrita rítmica que é bastante complexa e variada, organizada a partir de quiálteras. Se torna necessária subdividir em colcheias, praticando fora do instrumento para que haja uma melhor interiorização destes desenhos.
- Proporcionar um deslocamento seguro dos saltos sobre as várias regiões do piano. Sugere-se que se estude estes saltos por reflexos.

- Para as notas situadas na região grave do instrumento, deve-se realizar *staccatos* muito curtos, por se tratar do registro grave do instrumento onde a ressonância é maior, e para que não continue a ressoar sobre a nota seguinte.
- O pedal do piano é bem utilizado, apenas em alguns compassos, o que deve ser respeitado, pois sugere variedade tímbrica.
- O intérprete deve respeitar os acentos sobre as notas e as indicações de *dinâmica*. Estes recursos associados ao emprego do pedal do piano proporcionam variedade à peça e geram interesse.

3.2.8- PRELÚDIO N. 21

Andante expressivo

3.2.8.1. ANÁLISE DA ESTRUTURA

Este Prelúdio foi composto no Rio de Janeiro em 1962. Na seleção para edição dos dois cadernos pela editora Savart, o número deste Prelúdio é 12. A figura abaixo permite mostrar sua estrutura:

Seção	Modo	Métrica	Textura/Timbre	Dinâmica	Andamento
1ª (c. 1-7)	<i>Escala cromática frígio</i>	3/8	Melodia com acompanhamento. Pedal, intervalos de 7 ^{as} paralelas.	Sem indicação de dinâmica.	<i>Andante expressivo</i>
2ª (c. 8-21)	<i>frígio</i>	3/8	Melodia com acompanhamento. Pedal, intervalos de 7 ^{as} paralelas.		

Figura 21 – Estrutura do Prelúdio N. 21.

A peça apresenta duas seções articuladas pelo contorno melódico e pela *Cadência* inserida no final de cada seção. O estudo das estruturas internas mostra que este Prelúdio tem como principal elemento gerador um *Motivo* e suas variações. Para a análise do motivo básico e seu desenvolvimento através de variações, foi usada a técnica de Arnold Schoenberg.¹²⁰ As colocações de Schoenberg enfatizam a importância que o motivo básico e suas variações assumem nesta peça.

¹²⁰ SCHOENBERG, Arnold. 1996. *Ops Cit.*, p.35.

CONSIDERAÇÕES SOBRE MELODIA

Esta peça apresenta um *Motivo* básico como elemento gerador e variações. Este motivo está presente nos dois primeiros compassos na linha superior:

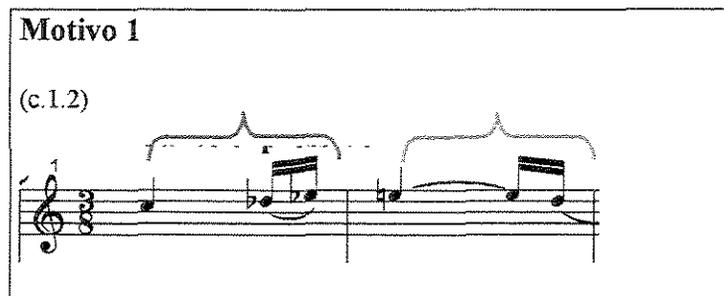


Figura 21.1 – Motivo básico com dois fragmentos a e b

Este motivo, de caráter melódico, é composto por dois fragmentos (a e b) e apresenta no decorrer do discurso musical, procedimentos de variações tais como: transposição, alteração rítmica, seqüência, repetição de elementos do motivo e inversão. Quanto ao motivo e suas variações, Schoenberg observa:

“O motivo geralmente aparece de maneira marcante e característica no início de uma peça. Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente. [...]Um motivo aparece continuamente no curso de uma obra: ele é repetido. A pura repetição, porém, engendra monotonia, e esta só pode ser evitada pela variação.”¹²¹

¹²¹ idem *ibidem*.

A figura abaixo demonstra estes procedimentos:

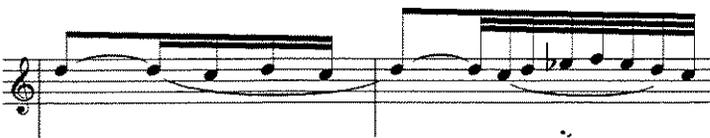
<p>(c.3)</p> 	<p>Motivo 1.1- (a) com ornamentação rítmica.</p>
<p>(c.4.5.6)</p> 	<p>Motivo 1.2 – Transposição, inversão e ampliação de (a) e ampliação da linha melódica de (b).</p>
<p>(c.11-13)</p> 	<p>Motivo 1.3 – Transposição de (a) e (b) com alteração rítmica e ampliação de (b).</p>
<p>(c.14)</p> 	<p>Motivo 1.4 – Transposição de (b) com alteração rítmica por acréscimo de uma nota.</p>
<p>(c.15.16)</p> 	<p>Motivo 1.5 – Transposição, ampliação rítmica de (b).</p>
<p>(c.17-20)</p> 	<p>Motivo 1.6 – Sequência de (b).</p>

Figura 21.2 – Motivo 1 e suas variações.

Juntamente com a análise do Motivo básico da peça, serão aplicados os parâmetros da técnica “Teoria dos Conjuntos”¹²², a fim de que se possa observar outras características. Considerando como a primeira nota do motivo básico $Dó=0$, encontram-se as seguintes *classes de altura*¹²³ na linha melódica da peça (levando-se em consideração todas as alturas apresentadas apenas uma vez):

Motivo 1	Variações do Motivo
(1.2)	(c.3)
[0,1,2,3,4]	1.1 – [0,1,3]
	(c.4-6)
	1.2 – [0,1,3,10]

¹²² Ver sobre Teoria dos Conjuntos no item 1 deste Capítulo, à p. 89.

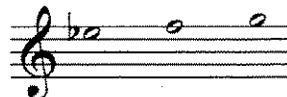
¹²³ Qualquer altura e todas as suas transposições e enarmônicos. Os números de 0 a 11 se referem às alturas diferentes em semitons ascendentes.

(c.11.13)



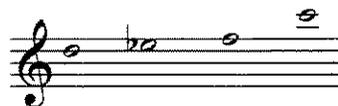
1.3 – [0,1,3,5]

(c.14)



1.4 – [0,2,4]

(c.15.16)



1.5 – [0,1,3,10]

(c.17-20)

1.6 – [0,1,3,5,7]

Figura 21.3 – Motivo e Classes de Alturas.

Com base nesta análise pode-se confirmar que o material formado pelo motivo e suas variações está organizado a partir de elementos da escala *modal(dó e sol frigio) e cromática*. Segundo Joel Lester, “[...] é bastante comum a combinação de conjuntos usando escalas diatônicas e conjuntos enfatizando semitons.”¹²⁴ As formas de variações incluem o emprego de subconjuntos, transposição, omissão e extensão de elementos em diferentes configurações rítmicas. Estas variações são os recursos adotados para gerar variedade à peça. Outra característica quanto ao movimento da linha melódica na 1ª seção é a presença do *centro*¹²⁵ *mi* apresentadas sempre com ornamentações.

¹²⁴ LESTER, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth Century Musica*. New York: WW Norton.1989, p. 155

¹²⁵ Sobre centro ver rodapé análise do Prelúdio *Tes Yeux* N.1, à p. 153.

Elementos estruturais da linha melódica	
Elementos das escalas <i>cromática</i> e de <i>dó frigio</i> (c. 1-11)	(c.1-2)  Musical notation showing a chromatic scale and a Dorian scale in 3/8 time, starting on a treble clef. The chromatic scale is marked with a '1' and the Dorian scale with a '7'.
Escala de <i>sol frigio</i> (c. 12 -21).	(c.13.14.15)  Musical notation showing the Sol Frigio scale in 3/8 time, starting on a treble clef. It is marked with a '13'.
Ornamentações sobre a nota <i>mi</i> .	(c.3-6)  Musical notation showing two examples of ornamentations on the note 'mi' in 3/8 time, starting on a treble clef. The first example is marked with a '3' and the second with a '5'.

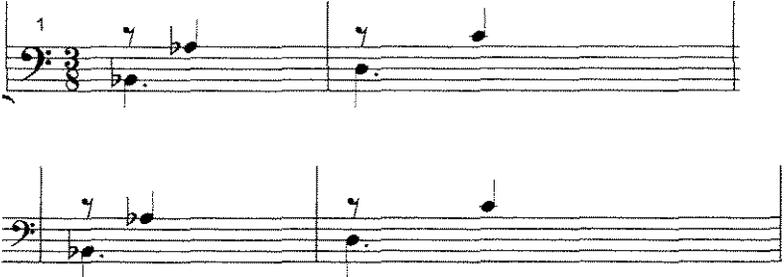
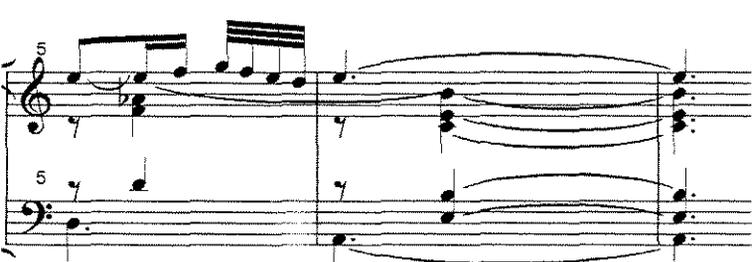
Figura 21.4 –Outros elementos da linha melódica.

CONSIDERAÇÕES SOBRE A HARMONIA

Observa-se que o material harmônico de maior predominância são os intervalos de 7^{as} menores paralelos construídos sobre um pedal. Os acordes construídos sobre estes intervalos formam sétimas e nonas, e apresentam *relação cromática mediante* entre si¹²⁶ em alguns trechos. Os

¹²⁶ Duas tonalidades de mesma natureza apresentam suas fundamentais separadas por uma 3^a M ou 3^am. KOSTKA, Stefan. 1999. Op.cit, p.3.

compassos 5 a 7 formam uma *Cadência* – Dm^{5^o} – Am^{7^o} , e nos compassos 19 a 21 ocorre uma *Cadência Perfeita* sobre $Fm7$ – G^{7^o} – Cm^{7^o} – Cm . A figura abaixo especifica estes exemplos:

<p>Intervalos de 7^{as} menores paralelas.</p>	<p>(c.1-4)</p> 
<p>Acordes de sétimas.</p>	<p>(c.1 - 2 - 12 - 14 - 15)</p> 
<p>Acordes de nonas.</p>	<p>(c.6 - 20)</p> 
<p><i>Relação cromática mediante</i> (1^a seção).</p>	 <p><i>Bbm7 Dm7 Bbm7</i></p>
<p>Cadências: Dm^{5^o} – Am^{7^o}</p>	<p>(c.5-7)</p> 

Cadência Perfeita- Fm⁷ - (c.19-21)

G⁷ - Cm⁷ - Cm.

Figura 21.5 – Elementos estruturais da harmonia.

Ainda com referência aos acordes empregados nesta peça, convém citar que este tipo de acorde com 7^a menor apresenta correspondência com as escalas do *modo frigio*¹²⁷, fazendo coerência com o material harmônico e melódico utilizados.

CONSIDERAÇÕES SOBRE RÍTMICO

A principal característica é o emprego de uma célula rítmica na linha melódica, que aparece modificada no decorrer da peça. Estes grupos alterados funcionam como ornamentos na formação da frase melódica.

¹²⁷ CROOK, Hal. *How to Comp. A study in Jazz Accompaniment. A dance Music.*

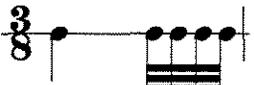
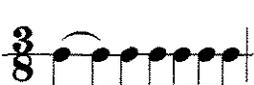
Célula rítmica	Variações
<p>(c.1)</p> 	<p>(c.2)</p>  <p>(c.3)</p>  <p>(c.4)</p>  <p>(c.5)</p>  <p>(c.16)</p> 

Figura 21.6- Célula rítmica e variações.

A regularidade rítmica é alcançada através do equilíbrio simétrico, que mantém um pulso constante em uma métrica 3/8. A variação do tempo ocorre somente no emprego do *ritardando*, no compasso 16, estabelecido pelo compositor.

CONSIDERAÇÕES SOBRE TEXTURA E TIMBRE

A *textura* da peça é a de uma melodia com acompanhamento. O *timbre* se caracteriza pelo emprego dos acordes de 7^{as} e 9^{as} durante toda a peça e sustentação do pedal nos compassos finais das cadências. A articulação das notas permanecem as mesmas (*legato*) e o compositor não faz nenhuma indicação de *dinâmica*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A peça apresenta variedade de material como escala *cromática* e *modos*. A harmonia mantém uma *relação cromática mediante* em alguns trechos e em outros se movimenta por 7^{as} paralelas.

No final da seção forma uma *Cadência Perfeita*.

(c. 1 - 7) (c. 8 -21)

Bm7 Dm7 Am7 Bm7 Dm7 Gm7 Fm7M Cm7 Fm7M G7 Cm7-Cm

Figura 21.7 – Acordes estruturais do Prelúdio N. 21.

Como síntese dos procedimentos composicionais verificam-se:

- Emprego de um Motivo e suas variações.
- Linguagem modal e tonal.

- Métrica invariável.
- Textura de melodia com acompanhamento.
- Elementos estruturais: acordes de 7^{as} e 9^{as}, escalas modo *frigio e cromático*, pedal, célula rítmica.

3.2.8.2. SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

Conhecendo a estrutura e o material empregado na peça é possível tomar algumas decisões quanto à performance:

- Realizar um toque *legato e cantabile* na linha melódica
- Controle do pedal do piano visando a sustentação da harmonia.
- Proporcionar ao ouvinte o momento do ápice da peça no compasso 12, conduzindo a linha melódica até este ponto.
- Escolha adequada de um dedilhado visando um melhor controle da sonoridade.
- Utilizar tempos *rubatos* para modelar e criar uma certa flexibilidade ao contorno melódico.

3.2.9. PRELÚDIO N. 22

Andante

3.2.9.1. ANÁLISE DA ESTRUTURA

Este Prelúdio foi composto em 1963 em Genebra com o subtítulo: “*Três Prelúdios sobre uma série*”, fazendo referência aos três Prelúdios N. 22 - 23 e 24. Foi estreado por Jocy de Oliveira em St Louis, USA, em 1966. Na seleção para os dois cadernos pela editora Savart, o número deste Prelúdio é 19. A figura abaixo permite mostrar sua estrutura:

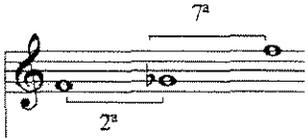
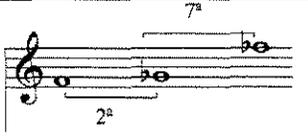
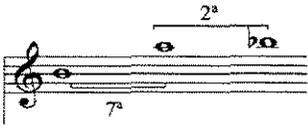
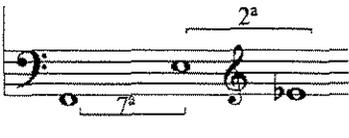
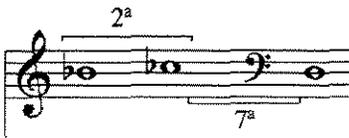
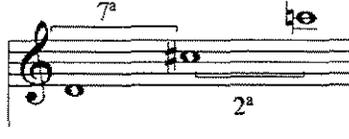
Seção	Métrica	Textura/Timbre	Dinâmica	Andamento	Técnica
Única: (c. 1- 7)	3/4, C e 2/4	Linha melódica, pedal, ressonância, 7 ^{as} e 4 ^{as} .	<i>pp</i> > <i>ppp</i>	<i>Andante</i>	Série de 3 sons
(c.8-12)	2/4	Linha melódica em saltos, pedal sobre terças, ressonância e mudança de região.	<i>pp</i> > <i>ppp</i>		

Figura 22 – Estrutura do Prelúdio N. 22.

A peça apresenta uma seção única subdividida, em dois segmentos. Estes segmentos são articulados pela mudança na figuração rítmica e na textura.

ANÁLISE DA SÉRIE

A peça é estruturada sobre séries de 3 sons cujos intervalos são de (2^a e 7^a) e (2^a e 3^a). A figura abaixo demonstra estas séries:

Séries de três sons	
(c.1.2) 2m - 7M	
(c.3) 2m - 7m- Redução de intervalo	
(c.4) 7m - 2m- Inversão da ordem dos intervalos do c. 3.	
(c.5) 7M - 2m – Inversão da ordem de intervalos do c. 1.	
(c.3.4) 2m - 7dim –Redução de intervalo	
(c.6) 7M - 2m – Idem c. 5	
(c.8.9) 2m - 6 dim –Redução de intervalo.	
(c.9.10) 6M - 2m – Mudança de intervalo.	

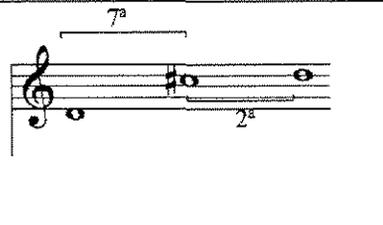
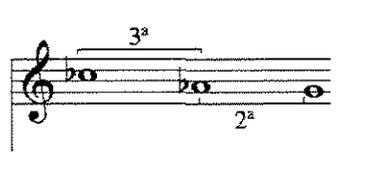
<p>(c.11.12) 7M- 2m –Inversão da ordem dos intervalos do c. 1.</p>	
<p>(c.4) 3m - 2m – Redução de intervalos</p>	

Figura 22.1- Séries de três sons no Prelúdio N. 22.

CONSIDERAÇÕES SOBRE MELODIA

A linha melódica da peça é articulada pela série de três sons nas duas seções. O primeiro segmento (compassos 1-7) se caracteriza por um perfil melódico descendente (c. 1-5) e em seguida ascendente (c. 6-7), o que propicia a delimitação dos segmentos das seções. Apenas duas combinações movimentam o segundo segmento (c. 8-12), sustentadas por um grupo de dois sons executados em tempo fraco, e na linha superior, um novo perfil melódico: grandes saltos com alternância rítmica e cruzamento de tessituras. A figura abaixo demonstra o perfil melódico da peça:

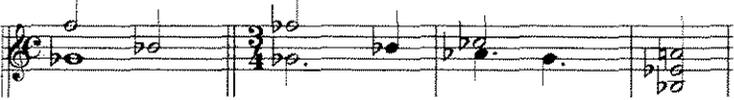
Perfil melódico descendente.	(c.1-5)	
		
Perfil melódico ascendente.	(c.6-7)	
		
Perfil melódico: grandes saltos	(c.8-12)	
e alternância rítmica.		

Figura 22.2- Perfil melódico do Prelúdio n. 22.

CONSIDERAÇÕES SOBRE RÍTMICO

A característica principal deste Prelúdio quanto ao aspecto rítmico é a presença no 2º segmento das terças executadas em partes fracas de tempo e do emprego das quiáльтeras sobre a linha melódica. Estes elementos contrastam com o 1º, articulam os dois segmentos e geram variedade à peça. Os compassos se alternam entre 3/4, C e 2/4.

CONSIDERAÇÕES SOBRE TEXTURA E TIMBRE

A *textura* é baseada em uma linha melódica, sobreposta sobre dois pedais também de três sons: *fa- solb – mib* e as terças harmônicas(*solb – mib*), articuladas nas partes fracas dos tempos, o que nos permite fazer uma alusão a Arnold Schoenberg – *Pequenas peças para piano op. 19 n. 2* (observar figura 22.3). O *timbre* se caracteriza pelo emprego dos pedais indicados pelo compositor e pelos saltos da linha melódica, que se cruzam entre soprano e baixo(figura 22.4). O caráter tranquilo é sugerido pela *dinâmica* que durante toda a peça permanece *pp* e *ppp*.

Figura 22.3 – Schoenberg op. 19 n. 2 (3 compassos).

Figura 22.4 – Timbres: pedal e saltos na linha melódica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os conjuntos de três sons, sucessivos e simultâneos, formam a estrutura da peça e a articulam em uma seção de dois segmentos. Estas séries estão organizadas sobre intervalos de 2^{as} e 7^{as} que no decorrer da peça se apresentam transpostas, com inversão da ordem dos intervalos e com variações de redução intervalar. O perfil melódico associado ao rítmico traz variedade à peça. O compositor se refere à técnica praticada nesta peça: “[...] comecei uma espécie de retorno às técnicas que usei na parte dodecafônica ou com serialismo meu, e escrevi alguns Prelúdios para Piano, tanto que tenho três Prelúdios de uma série e um deles é sobre uma série de 3 notas somente. [...]”¹²⁸. Porém, foi possível perceber através da análise, que nesta peça não foi utilizada a organização da técnica de doze sons. As informações do compositor sugerem seu uso de uma maneira não ortodoxa, adaptando-a de acordo às suas necessidades expressivas.

3.2.9.2. SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

Para o intérprete é essencial conhecer o material e a técnica de composição da peça, para compreender como estes se estruturam e constituem o todo da obra, sobretudo em um idioma no qual seja inexperiente. A partir das questões propostas na partitura, os procedimentos podem seguir em conformidade com a tradição na execução:

- O intérprete deve-se concentrar nas séries de três sons, *dinâmica* e nas quiálteras que aparecem na linha superior dos compassos 10-11 e 12.

¹²⁸ SANTORO, Cláudio. Contando minha vida. Sem publicação. Gravação transcrita por Jeanette Alimonda. Acervo Particular.

- O pedal do piano deve se manter na maioria das vezes sustentando vários compassos, tirando proveito da ressonância dos sons.
- Dar ênfase à linha melódica que deve prevalecer sobre as demais notas, embora escrita na dinâmica *pp*, sugere-se executá-la em *p*.
- Como a peça é regida por três sons da série e mantém relação com a frase, deve-se executar as primeiras notas com maior ênfase e concluindo a frase com a nota seguinte.
- Deve-se também executar sobressaindo as notas da série melódica largamente espaçadas dos compasso 8 sobre às notas da linha inferior.

3.2.10. PRELÚDIO N. 23

Allegro moderato

3.2.10.1. ANÁLISE DA ESTRUTURA

Este Prelúdio foi composto em 1963 em Genebra com o subtítulo: “*Três Prelúdios sobre uma série*”, fazendo referência aos três Prelúdio N. 22, 23 e 24. Foi estreado por Jocy de Oliveira em St Louis, EUA, em 1966. Na seleção para os dois cadernos pela editora Savart, o número deste Prelúdio é 20. A figura abaixo permite mostrar sua estrutura:

Seção	Métrica	Timbre/Textura	Dinâmica	Andamento	Técnica
1ª (c.1-6)	7/16 4/16	Monofônica, registros graves, staccatos, ressonâncias.	<i>f</i> , acentos, <i>cresc.</i> , <i>pp</i> <	<i>Allegro</i> <i>Moderato</i> ♩ = 90	Dodecafônica
2ª (c.7-15)	7/16	Monofônica, staccatos, ressonâncias, região grave, média e aguda.	<i>pp</i> , <i>f</i> , <i>cresc.</i> , <i>decresc.</i> < >		
3ª (c.16-23)	7/16	Trêmulos, staccatos, região grave, média e aguda.	<i>mf</i> , <i>cresc.</i> , <i>decresc.</i> < >		

Figura 23 – Estrutura do Prelúdio N. 23.

A peça está subdivida em três seções articuladas por separações por pausas e mudança na textura e timbre.

ANÁLISE DA SÉRIE DODECAFÔNICA

A série está apresentada nos compassos 1 e 2 nas linhas superior e inferior com apenas 11 sons, assim distribuídos:

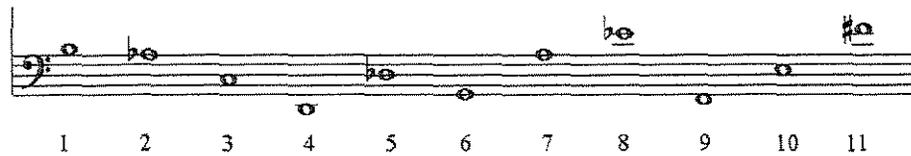


Figura 23.1- Série de onze sons.

Esta série de 11 sons aparece na sua forma Original apenas nos compassos 1 a 3.

Figura 23.2 – Distribuição da série na forma Original . Compassos 1,2 e 3.

Observa-se ainda a presença da série na forma I0 (duas vezes) e R6 (uma vez)¹²⁹. No Retrógrado ocorrem permutações¹³⁰, pausas e repetições e na Inversão há omissão de notas, como nos compassos 16 a 21. A série e suas variantes apresentam-se linear e verticalizadas e com exceção da forma Original, todas as outras são intercaladas por pausas.

¹²⁹ I0= Inversão da Original; R6= retrógrado na sexta transposição de semitom

¹³⁰ Permutação= mudança na ordem da série.

O0										
B	Ab	C	D	Db	G	A	Eb	F	E	F#
I0										
B	D	A#	G#	A	Eb	Db	G	F	Gb	Fb
R5										
B	A	Bb	Ab	D	C	Gb	G	F	Db	E
R6										
C	Bb	B	A	D#	C#	G	Ab	Gb	D	F

Figura 23. 3 – Formas da série no Prelúdio N. 23.

TRECHOS COM A SÉRIE NO ORIGINAL, COM OMISSÃO E PERMUTAÇÃO

O0- Série Original

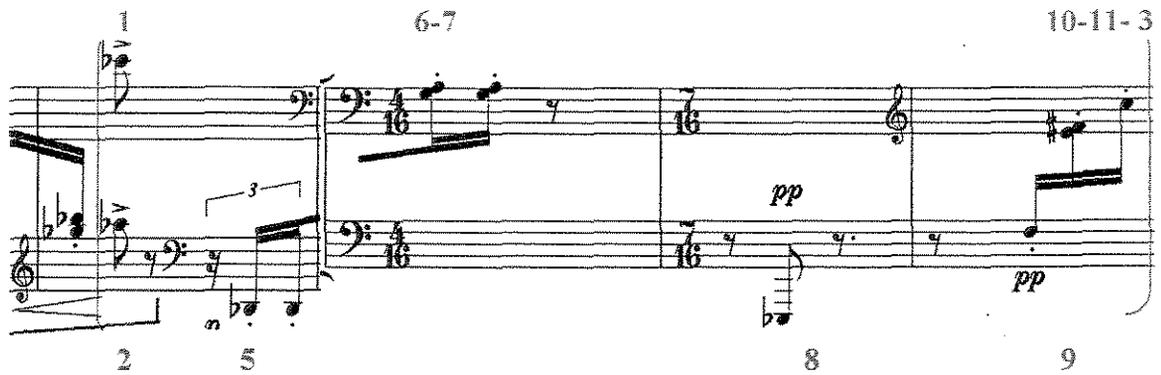


Figura 23.4 –Omissão da nota ré e permutação. Compassos 4-7.

TRECHOS COM A SÉRIE NA INVERSÃO COM SONS VERTICALIZADOS,
PERMUTAÇÕES E REPETIÇÕES DOS ELEMENTOS:

I0- Série na Inversão.

Figura 23.5 – Sons verticalizados. Compassos 7 –9.

TRECHOS COM A SÉRIE NO RETRÓGRADO COM PERMUTAÇÃO, REPETIÇÃO E
INCLUSÃO DE NOVO ELEMENTO

R6- Série no Retrógrado na 6ª transposição.

Figura 23.6 – Permutação e repetição dos elementos da série. *Mi* – novo elemento. Compassos 17 – 21.

TRECHOS COM A SÉRIE NO RETRÓGRADO, COM PERMUTAÇÃO ENTRE OS ELEMENTOS

R6- Série no Retrógrado na 6ª transposição

Figura 23.7- Permutação. Compassos 10 - 14.

TRECHOS COM A SÉRIE FRAGMENTADA

R5 – Série no Retrógrado na 5ª transposição.

Figura 23.8 – Fragmentos da Série R5. Compassos 22 e 23.

CONSIDERAÇÕES SOBRE MELODIA

Quanto ao contorno melódico, observa-se que pode ou não haver relação entre frase e série. A primeira seção (c. 1-6) apresenta duas frases, verificando-se que a primeira (até metade do compasso 3) apresenta imitação da série, e um perfil melódico ascendente; a segunda (c.3 – 6) utiliza os mesmos elementos com perfil melódico descendente. A segunda seção (c.7-15) é formada também por duas frases, das quais a primeira apresenta um perfil melódico ascendente e descendente com grandes saltos (I0); a segunda, notas repetidas de R6. Neste caso, a relação entre frase e série fica bem evidenciada. A última seção (c. 16-23) se apresenta totalmente independente das demais. A série empregada é R6 e fragmentos de R5, com notas repetidas.

CONSIDERAÇÕES SOBRE RÍTMICO

A peça mantém uma pulsação constante sobre a semicolcheia, variando apenas no final da primeira frase, pela presença de um grupo em *quialteras*. A regularidade dos movimentos rítmicos com deslocamentos dos acentos métricos do compasso prevalece nas duas primeiras seções da peça. O andamento *Allegro Moderato* se mantém na métrica 7/16, com a exceção para um único (compasso 5) onde é 4/16 .

CONSIDERAÇÕES SOBRE TEXTURA E TIMBRE

Este Prelúdio explora o contraste das regiões do piano e da *dinâmica*, a súbita passagem para os registros agudos e vice versa, com alteração da *dinâmica*, reforçando o caráter *tímbrico* da peça. O silêncio provocado no meio da peça(c.15) cria uma expectativa e prepara o ouvinte para um

novo material, o *trêmulo* que aparece na região média do instrumento e permanece até o fim da peça, com sons que se intercalam entre o grave e o agudo. A peça finaliza com a redução na textura e na sonoridade, todo o material precedente dos compassos 16 a 21 se funde em uma terça.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este Prelúdio está organizado sobre uma série de onze sons, usadas nas formas Original, Inversão e Retrógrada na quinta e sexta transposição. A série Original e Inversão se apresentam com omissão e permutação dos elementos, e a série na forma Retrógrada com permutação, repetição e por fragmentos. O compositor ao deixar de usar a série na sua seqüência, com permutação, omissão e repetição demonstra que não faz uso ortodoxo da série dodecafônica, reservando-se muita liberdade na concepção e no domínio das estruturas seriais.

3.2.10.2. SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

Para o intérprete é essencial conhecer o material e a técnica de composição da peça, para compreender como estes se estruturam e constituem o todo da obra, sobretudo em um idioma no qual seja inexperiente. A partir das questões propostas na partitura, os procedimentos podem seguir em conformidade com a tradição na execução:

- Executar muito claramente a série exposta nos primeiros compassos, tendo como direcionalidade as notas escritas em colcheias, principalmente as do compasso 3, que exigem um apoio maior. Os sinais de *cresc.* colaboram com isso.
- Observar cuidadosamente a variedade nas articulações, buscando projetar de forma clara através de vários tipos de toques: *staccatos*, acentos e *legato*, salientando seu caráter rítmico/melódico.
- Dar ênfase aos contrastes que o compositor sugere quanto às *dinâmicas* e as pausas, o que dá um efeito de suspensão e instabilidade.
- O trêmulo dos compassos 16 a 21 devem ser executados com controle rítmico e um movimento flexível do pulso, com ênfase às notas da mão esquerda, que devem prevalecer sobre o material citado.
- Controlar a sonoridade da *terça* no compasso 22. Esta deve ser executada na mesma intensidade da última nota do trêmulo. Todo o material precedente dos compassos 16 a 21 se fundem nesta *terça*.
- Muito importante manter um ritmo preciso na pulsação de uma semicolcheia em andamento *Allegro moderato* durante toda a peça.
- Proporcionar um deslocamento seguro dos saltos sobre as várias regiões do piano.
- Dar ênfase ao compasso em pausa (c.15), pois ele cria uma expectativa e prepara o ouvinte para a entrada do *trêmulo* com notas em saltos que se cruzam.

3.2.11. PRELÚDIO N. 24

Lento

3.2.11. 1. ANÁLISE DA ESTRUTURA

Este Prelúdio foi composto em 1963 em Genebra com o subtítulo: “*Três Prelúdios sobre uma série*”, fazendo referência aos três Prelúdios N. 22,23 e 24. Foi estreado por Jocy de Oliveira em St Louis, EUA, em 1966. Na seleção para os dois cadernos pela editora Savart, o número deste Prelúdio é 21. A figura abaixo permite mostrar sua estrutura:

Seção	Métrica	Textura/Timbre	Dinâmica	Andamento	Técnica
1ª (c.1-4)	2/4	Homofônica	<i>pp</i>	<i>Lento</i>	Dodecafônica
2ª(c.5-12)	5/8,2/4,3/4	Homofônica, Heterofônica, Mudança de região, pedal,ressonância.	<i>f,desc.,mp,cresc.</i> < >		
3ª(c.13-18)	2/4,3/8,4/8	Ressonância, mudança de região, acordes em blocos.	<i>p,ff,sfz,pp,ppp</i>		

Figura 24 – Estrutura do Prelúdio N. 24.

A peça apresenta três seções articuladas pelas frases que se contrastam em textura, articulação e timbre.

ANÁLISE DA SÉRIE DODECAFÔNICA

A apresentação da série aparece muito clara nos quatro primeiros compassos nas linhas superior e inferior, respeitando a ordem de entrada das notas. Schoenberg comenta isso, quando fala sobre seu Prelúdio da Suíte op. 25: “Evidentemente, o requisito para usar todos os sons da série é alcançado empregando-os tanto na melodia como no acompanhamento.”¹³¹ De acordo com sua apresentação na pauta, a série possui 12 sons e pode ser assim numerada:

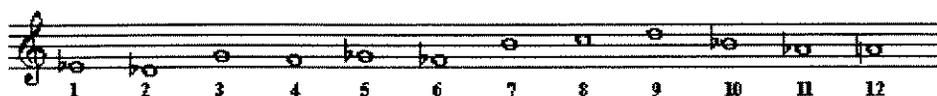


Figura 24.1 – Série de doze sons.

Esta série de 12 sons aparece somente na forma Original, porém nem todas as vezes apresenta-se na íntegra. Nos últimos compassos há a omissão do *si bemol*, e freqüentemente, ocorrem permutações e repetições de notas.

Figura 24.2 – Distribuição da série no Prelúdio. Compassos 1, 2, 3 e 4.

¹³¹ SCHOENBERG, Arnold. “Style and Idea”. Los Angeles: Califórnia University Press, 1984, pp.232,233.

TRECHOS COM A SÉRIE NO ORIGINAL, COM REPETIÇÃO DOS ELEMENTOS

The musical score for Figure 24.3 consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. It shows a melodic line starting with a whole note on the 5th fret, followed by a half note on the 4th fret, and a quarter note on the 3rd fret. A dashed line above the staff indicates a continuation of the melodic line. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/8 time signature. It shows a bass line starting with a whole note on the 1st fret, followed by a half note on the 2nd fret, and a quarter note on the 3rd fret. Fret numbers are indicated below the notes: 1-2, 3, 4, 5, 6-7, 9, 9, 10, 10, 11, 12.

Figura 24.3- Forma Original com permutação e repetição. Compassos 5-7.

TRECHOS COM A SÉRIE NO ORIGINAL, COM OMISSÃO DE ELEMENTOS

The musical score for Figure 24.4 consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. It shows a melodic line starting with a whole note on the 4th fret, followed by a half note on the 3rd fret, and a quarter note on the 1st fret. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. It shows a bass line starting with a whole note on the 1st fret, followed by a half note on the 5th fret, and a quarter note on the 3rd fret. Fret numbers are indicated below the notes: 4-3-1, 6-7, 11, 12, 1-5-3, 8-9, 11, 12. Dynamic markings include *Harm.* above the 11th fret and *rrr* above the 12th fret.

Figura 24.4- Forma Original com omissão de ré bemol e si bemol. Compassos 15- 18.

CONSIDERAÇÕES SOBRE MELODIA

O contorno melódico se caracteriza pela progressão por saltos e mudanças de região; por vezes caminha por graus conjuntos, criando uma linha suave. Apresenta três seções que se caracterizam principalmente por diferentes associações de tempos, *dinâmicas*, *texturas* e *timbres*.

CONSIDERAÇÕES SOBRE RÍTMO

O aspecto rítmico desta peça está diretamente associado ao melódico. A mudança constante da métrica, notas mais longas como ponto de chegada nas frases, e alguns deslocamentos de acentos métricos, permitem colaborar com o perfil do contorno melódico e uma sutil desestabilidade rítmica.

CONSIDERAÇÕES SOBRE TEXTURA E TIMBRE

A peça apresenta variedades quanto à *textura* e ao *timbre*: apresenta trechos homofônicos, heterofônicos, uso de ressonâncias e mudanças de registro no instrumento. A dinâmica assume papel importante, causando mudanças abruptas no discurso musical, intensificando sua associação ao timbre e à altura. Fica claro que o fator *dinâmica* é parte importante no plano da textura; significantes contrastes ou mudanças de sons, notas de pedal, reverberação harmônica e uso de diferentes registros demonstram a preocupação eminente de Santoro quanto ao *timbre*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O compositor utiliza a série dodecafônica de maneira bastante simples. A série de 12 sons aparece somente na forma Original, apenas 4 vezes, sendo algumas com permutação, repetição e omissão de elementos. As informações obtidas pelo compositor quanto ao emprego do dodecafonismo deixa claro: “[...] *um dodecafonismo a minha maneira*[...] *um meio que encontrei que pudesse transcrever um pouco mais aquilo que eu sentia.*”¹³² As características melódicas

¹³² SANTORO, Claudio. *Contando minha vida*.

em grandes saltos, variação de dinâmica e uso de ressonâncias de pedal presentes unificam a peça em Textura e Timbre. Mudanças da métrica e deslocamentos rítmicos são procedimentos encontrados que geram variedade à peça. Como síntese dos procedimentos composicionais verificam-se:

- Uso da série com doze sons somente na forma Original.
- Permutações de elementos da série.
- Omissão de elementos da série.
- Repetições de elementos da série.
- Exploração melódica e verticalizada da série.
- Emprego de três seções articuladas pela textura e timbre.
- Ressonâncias.
- Mudança de métrica.

3.2.11.2. SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

Com estas observações, foi possível aliar análise à interpretação musical, pois ambas se enriquecem mutuamente. A análise é uma ferramenta indispensável para o intérprete; a interação das disposições dos elementos musicais, a forma como esses elementos se relacionam entre si, e que determina a natureza, são características relevantes para uma boa performance. A partir dessa proposta, é possível tomar algumas decisões quanto à performance:

- Deixar em evidência a linha melódica sobressaindo-a sobre a linha inferior.
- As entradas na linha inferior deve ser a tempo, observando a pausa que precede.

- Observa que o *f* do compasso 6 é súbito e deve ser realizado no intuito de dar ênfase aos dois intervalos de 4^{as} que aparecem, sugerido também este mesmo intervalo em *ff* no compasso 16.
- No compasso 10 a linha melódica deve ser executada um pouco mais forte que o compasso 9, acompanhando assim a construção da frase, e se fechando no compasso seguinte.
- Observar a palavra *Harm.* sobre o compasso 17. Indica que ao executar os bicordes em *ff* do compasso anterior sustentando-se o pedal, deve-se abaixar as duas teclas (*la bemol*) no grave e médio do instrumento, sem emitir som, em seguida levantando o pedal e deixando que vibrem apenas os harmônicos.
- O intérprete deve observar as indicações de *dinâmica* pois elas contribuem com o contorno melódico na peça.
- Observar as pausas – elas remetem a uma situação de suspensão.

3.2.12. PRELÚDIO N. 26

Lento

3.2.12.1. ANÁLISE DA ESTRUTURA

Este Prelúdio foi composto em 1983 em Brasília, uma homenagem a Siegfried Gerth. Foi estreado por Alex Blin, em Mannheim, RFA, em 1983. A figura abaixo permite mostrar sua estrutura:

Seção	Métrica	Textura /Timbre	Dinâmica	Andamento
1ª- (c. 1-5)	C	Linear com intervenções acordais.Arpejos, ressonâncias.	<i>p < > ppp</i>	<i>Lento</i>
(c. 5-8)			<i>mf, f < > ,pp</i>	
(c. 8-12)		Acordal, pedal,registros extremos do piano,mudança súbita da dinâmica.Ressonâncias.	<i>pp,ff, p, f sub < ></i>	
(13-16)	5/4,2/4,C	Linear, ressonâncias,estrutura de terças.Polirritmia.	<i>f > < , p</i>	<i>Tempo I</i>
2ª -(c. 17-22)	3/4, C	Blocos percussivos.Ressonâncias.	<i>fff ></i>	<i>Poco Piu</i>
3ª - (c. 23-27)	C,2/4	Linear com intervenções acordais.Arpejos,Ressonâncias.	<i>p, < ></i>	<i>Tempo I</i>
(c.27-30)	2/4,C		<i>pp,f,mp < > ff</i>	
(31-35)	2/4,C,5/4	Acordal,arpejos, blocos percussivos, pedal, registros extremos do piano.Ressonâncias.	<i>p, < poco, > ppp</i>	

Figura 26 – Estrutura do Prelúdio N. 26.

A análise demonstra que a peça está subdividida em três seções, articuladas por *textura e timbre*. A primeira e terceira seções, apresentam características similares, porém se apresentam em tamanhos diferentes: quatro e três segmentos respectivamente.

SOBRE O MATERIAL

Através da técnica de análise da “*Teoria dos Conjuntos*”¹³³ foi possível compreender que o material empregado nesta peça é formado por 4 conjuntos e suas respectivas variações.

Conjunto 1	Variações do conjunto 1
(c.1.2)- linha superior	(c.3.4.5 – linha superior)
	
[0,1,2,3,4,8,9]	
	1.1-[0,1,2,3,4,7,10]

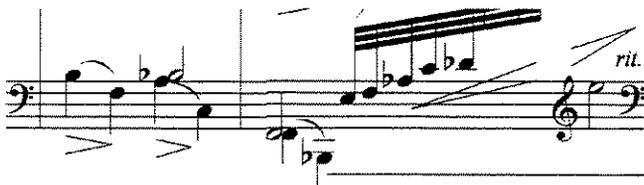
¹³³ Ver sobre Teoria dos Conjuntos no item 1 neste Capítulo, à p. 89.

(c.1.2) – linha inferior)



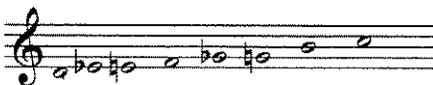
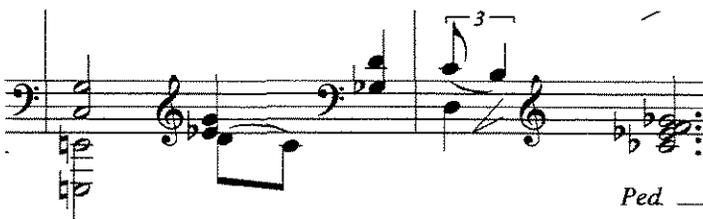
1.2- [0,1,2,3,4]

(c. 3.4- linha inferior)



1.3- [0,1,2,3,4,5,8,9]

(c.6.7) linha inferior



1.4- [0,1,2,3,4,5,9,10]

(c.30)

Musical notation for (c.30) showing a treble and bass staff. The treble staff has a sharp key signature and a 7-measure rest. The bass staff contains a melodic line with a slur and a forte (*ff*) dynamic marking.

1.7- [0,1,2,3,4,5,6,7,8,10]

(c.30.31.32)

Musical notation for (c.30.31.32) showing three systems. The first system is a treble staff with a 3-measure rest. The second system shows measures 31-32 in 2/4 time with a piano (*pp*) dynamic. The third system is a bass staff with measure 31.

Musical notation for 1.8- showing a treble staff with a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

1.8-[0,1,2,3,4,5,6,8,9]

(c.33.34.35)

p *poco* *rit.* *ten.* *ppp*

- 2 -

1.9-[0,1,2,3,4,6,7,8,10]

Figura 26.1 – Conjunto 1 e suas variações.

Conjunto 2	Variações do Conjunto 2
(c.5)	(c.27)
	2.1-[0,1,2,4,5,6,8] – T1

[0,1,2,4,5,6,8]

(c.12)

Musical notation for exercise (c.12) showing a treble and bass clef staff. The treble staff contains a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5), with a dashed line above the notes and a '3' above it. The bass staff contains a triplet of eighth notes (G3, F3, E3) followed by a quarter note (D3), with a '3' above the notes and another '3' below the notes. The dynamic marking *f sub.* is written below the treble staff.

Musical notation for exercise (c.12) showing a single treble clef staff with a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.

2.2 – [0,1,2,4,5,8]

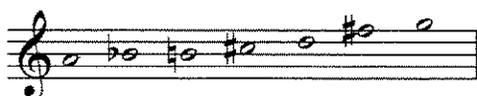
(c.13)

Musical notation for exercise (c.13) showing a treble and bass clef staff. The treble staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with a slur under the last three notes. The bass staff contains a sequence of notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, with a slur under the last three notes.

Musical notation for exercise (c.13) showing a single treble clef staff with a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4.

2.3-[0,1,2,4,6,8,10]

(c.14.15) linha inferior



2.4-[0,1,2,4,5,9]

(c.15)



2.5- [0,1,2,4,5,6,7,9,10]

(c.16)



2.6-[0,1,2,4,7,10]

(c.17)

2.7-[0,1,2,4,7,8,10]

Figura 26.2 – Conjunto 2 e suas variações.

<p>Conjunto 3</p> <p>(c.6.7) linha superior</p> <p>[0,1,2,3,5,7,9,10]</p>	<p>Variação do conjunto 3</p> <p>(c.29)</p> <p>3.1-[0,1,2,3,5,7,9,10] – T1</p>
--	---

(c.11) linha superior



3.2- [0,1,3,4,5,6,7,9,10]

(c.11) linha inferior



3.3 -[0,1,2,3,5,8]

(c.14) linha superior



3.4-[0,1,2,3,5,8,9]

Figura 26.3 - Conjunto 3 e sua variação.

CLASSIFICAÇÃO DOS CONJUNTOS

O **Conjunto 1** é um *heptacorde* com sua forma primária [0,1,2,3,4,8,9]. Este conjunto aparece nas duas linhas da peça, e na maioria das vezes tem característica linear e define o contorno melódico da peça. É o conjunto que mais apresenta variações os quais consistem no emprego de: omissão e interpolação de elementos, subconjuntos, expansão e verticalização. O vetor intervalar do conjunto original é $\langle 4,3,3,4,3,1 \rangle$ ¹³⁴, havendo maior ocorrência do intervalo de classe 1,11 e 4,8. IC1,11 e 4,8¹³⁵.

O **Conjunto 2** é um também um *heptacorde* com sua forma primária [0,1,2,4,5,6,8]. Este conjunto é o responsável pela maior diversidade *tímbrica* e de *textura*, empregando ressonâncias dos sons, pedal e blocos sonoros, e vozes que caminham em movimentos contrários. Suas variações consistem no emprego de: subconjuntos, transposição, omissão e interpolação de sons, expansão e verticalização. O vetor intervalar do conjunto original é $\langle 4,4,3,5,3,2 \rangle$, havendo maior ocorrências do intervalo de classe 4,8. IC 4,8.

O **Conjunto 3** é um *octacorde* com sua forma primária [0,1,2,3,5,7,9,10]. Este conjunto tem características harmônicas e uma rítmica distinta, oitavas, sextas e terças, com ênfase sobre duas notas. É o conjunto que menos emprega variações e estas consistem no emprego de: transposição e extensão, omissão e interpolação de sons. O vetor intervalar do conjunto original é $\langle 4,6,5,5,6,2 \rangle$, havendo maior ocorrências do intervalo de classe 2,10 e 5,7. IC 2,10 e 5,7.

A figura abaixo mostra a distribuição dos conjuntos sobre a peça:

¹³⁴ Ver sobre vetor no item 1 deste capítulo à p. 93.

¹³⁵ Ver equivalência na música tonal no rodapé da Análise do Prelúdio N. 20, p. 267.

Seção	Emprego dos conjuntos
1ª - (c.1-5) (c.5-8) (c.8.12) (13-16)	Conjunto 1 justaposto à variação 1.1 e sobreposto à variações 1.2 e 1.3. Conjunto 2 justaposto à variação 1.4. Variação 1.5 justaposto à variação 2.2. Variação 2.3 justaposto à variação 3.4 justaposta às variações 2.4, 2.5 e 2.6.
2ª (c. 17-22)	Variação 2.7 justaposta por e variação 1.6.
3ª - (c.23-27) (c.27-30) (c.31-35)	Conjunto 1 justaposto à variação 1.1 e sobrepostos à variação 1.2 e 1.3. Variação 2.1 justaposta às variações 3.1 e 1.7. Variação 1.8 justaposta à variação 1.9.

Figura 26.4 – Distribuição dos conjuntos na peça.

RELAÇÕES ENTRE OS CONJUNTOS

Os conjuntos apresentam características semelhantes, todas as classes de intervalos estão representadas nestes conjuntos, observando-se relações de conteúdos intervalares entre eles. Também se relacionam pelo fato das formas de variação utilizarem os mesmos procedimentos. A diversidade é encontrada através da estrutura da textura e do timbre.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O RÍTMICO

O aspecto rítmico empregado na peça apresenta grande diversidade: emprego de quiáteras, contratempos, vozes que se sobrepõe em diferentes contornos rítmicos e grandes mudanças da métrica. Estas diversidades rítmicas não apresentam relações com os conjuntos apresentados, sendo possível diferentes conjuntos fazerem uso do mesmo material rítmico. A Figura abaixo exemplifica estes elementos:

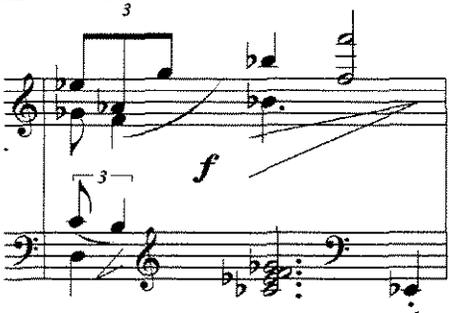
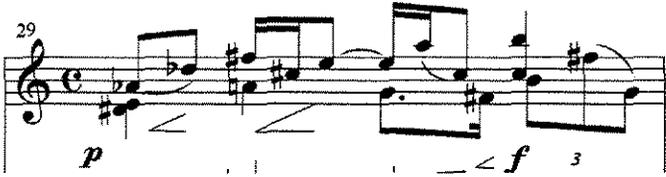
Elementos estruturais rítmicos	
Quiáteras (c. 7)	
Contratempos (c. 10)	
Vozes em diferentes contornos rítmicos (c. 29)	
Mudanças de métrica (simétrico e assimétrico)	C, 5/4, 2/4, 3/4.

Figura 26.5 – Elementos rítmicos.

A variedade no andamento, utilizando terminologias empregadas pelo próprio compositor contribui para gerar variedade ao tempo: *Più mosso, tenuto, ritardando, Poco Più, Tempo I*.

CONSIDERAÇÕES SOBRE TEXTURA E TIMBRE

A *textura* apresenta grande variedade: justapõe trechos polifônicos e intervenções da estrutura acordal, , duas melodias na linha superior acompanhadas por intervalos harmônicos de 5^{as}, 6^{as} e 7^{as} (c.28) e emprego de arpejos (c.4 e 25) e linha melódica que caminham em movimento contrário(c.13). A diversidade *tímbica* ocorre através: de melodias que caminham sustentadas por um pedal, uso das regiões extremas do piano, mudança abrupta da *dinâmica*, blocos de acordes percussivos e diferentes articulações. O conjunto 2 utilizado na peça é o que apresenta maior diversidade tímbrica, porém há algumas particularidades, por exemplo observa-se que no conjunto 1 prevalece um contorno melódico, o conjunto 2 apresenta ressonâncias, vozes que caminham em movimento contrário e pedal: o conjunto 3 apresenta mudanças rítmicas e ênfase sobre duas notas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A peça está estruturada sobre três conjuntos e suas respectivas variações que dão unidade à peça. A diversidade do timbre, da textura e de elementos rítmicos contribuem para gerar variedade. Como síntese dos procedimentos composicionais, verificam-se:

- Emprego de conjuntos e suas variações.
- Relações de conteúdo intervalar e das variações da forma dos conjuntos.
- Justaposição e sobreposição do material.

- Subdivisão da peça em três seções.
- Textura linear e acordal.
- Emprego da métrica simétrica e assimétrica.
- Ressonâncias.
- Uso da dinâmica abrangente com mudanças súbitas.
- Exploração do registro grave e agudo do piano.
- Pedal.
- Diversidade rítmica.

3.2.12.2. SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

Com estas observações, foi possível aliar análise à interpretação musical, pois ambas se enriquecem mutuamente. A análise é uma ferramenta indispensável para o intérprete; a interação das disposições dos elementos musicais, a forma como esses elementos se relacionam entre si, e que determina a natureza, são características relevantes para uma boa performance. A partir dessa proposta, é possível tomar algumas decisões quanto à performance:

- É importante ressaltar a linha melódica da peça, com toque *legato*, *cantabile* e expressivo.
- É fundamental que o intérprete trabalhe no sentido de projetar os diversos planos sonoros, contorno melódica, estruturas acordais, blocos percussivos, entre outros.
- Utilizar tempos *rubatos* para modelar e criar uma certa flexibilidade à melodia.

- Observar criteriosamente as anotações da *dinâmica*, pois essas contribuem para a condução da linha melódica.
- O uso do pedal do piano se justifica na condução da linha melódica, pelo uso do sustentando várias alturas diferentes e em alguns casos tirando proveito das ressonâncias dos sons.
- Observar e realizar com precisão a estrutura rítmica adotada na peça. Eles são fundamentais para a gerar diversidade, bem como as variações do andamento: *Piú mosso, tenuto, ritardando, Poco Piú*.
- Observar que em vários segmentos, o discurso musical segue dando ênfase sobre duas notas.
- A textura apresenta grande variedade, portanto será importante se o intérprete projete estes elementos de forma clara, podendo utilizar tipos de toques diferenciados, com ou sem o recurso do pedal do piano.
- Para a execução do *Poco piú* nos compassos 17 a 22, o intérprete deve realizá-los percussivamente, observando os *fff* e acentos, seguindo as anotações para soltar determinados sons, deixando a ressonância de alguns que restaram, sem se preocupar com o andamento, pois está colocado uma fermata sobre cada um. No compasso 22, observar que as notas do acorde da mão esquerda são soltas uma a uma, nos seus respectivos tempos, restando somente a nota do baixo. Este procedimento dá um sentido de extinção dos sons.
- Para realizar uma melhor definição do contorno melódico, deve-se no último compasso sobressair a nota *sib* do acorde, dando continuidade ao *la* do compasso anterior.

3.2.13. PRELÚDIO N. 27

Andante

3.2.13.1. ANÁLISE DA ESTRUTURA

Este Prelúdio foi composto em 14- VII- 1984 em Walbronn, Alemanha e dedicado à pianista Anna Stella Schic. A figura abaixo permite mostrar sua estrutura:

Seção	Métrica	Textura /Timbre	Dinâmica	Andamento
1ª - (c.1-12)	Sem compasso escrito. Métrica variável.	Cluster, linear em movimentos contrários, pedal, intervenções acordais.Ressonâncias.	<i>f,mf, ff, < ></i> <i>pp,fff,p,ppp</i>	<i>Andante</i>
2ª - (c.13-17)		Linear em movimentos contrários. Clusters, deslocamento de registros, pedal. Ressonâncias.	<i>f, cresc., fff</i>	<i>Piu Mosso,</i> <i>Tempo I</i>
3ª - (c.18-30)	12/16	Deslocamentos de acentos, ostinatos, staccatos. Ressonâncias.	<i>ff, < mp, dim. pp</i>	<i>Piu</i> <i>mosso,Allegro</i>

Figura 27- Estrutura do Prelúdio N. 27.

A peça está subdividida em três seções articuladas segundo a textura, o timbre e o andamento.

SOBRE O MATERIAL

O Material empregado apresenta características melódicas, harmônicas, de textura e timbre. Pela análise, pode-se observar que a peça está organizada com os seguintes elementos :

- 1- Clusters.
- 2- Motivos melódicos com variações.
- 3- Fragmento Melódico.
- 4- Seqüência melódica por intervalos de quartas.
- 5- Acordes sobre quartas.
- 6- Pedal.
- 7- Ostinatos

Os passos seguintes definirão cada elemento encontrado, independente da ordem pré-estabelecida quanto às considerações melódicas, harmônicas e de textura/timbre, pois dessa maneira se torna possível definir melhor cada material. Ao final, cada elemento será classificado, com base na sua estrutura, sob os aspectos acima citados.

1- CLUSTERS

Os clusters empregados na 1ª e 2ª seções da peça têm base escalar, e são sustentados pelo pedal direito do instrumento. As escalas utilizadas são *diatônica* (sobre as teclas brancas) e por fragmentos da escala *pentatônica* (sobre as teclas pretas) utilizadas na seqüência e alternadamente. Algumas vezes a escala pentatônica inicia o cluster, em outras é introduzido pela diatônica.

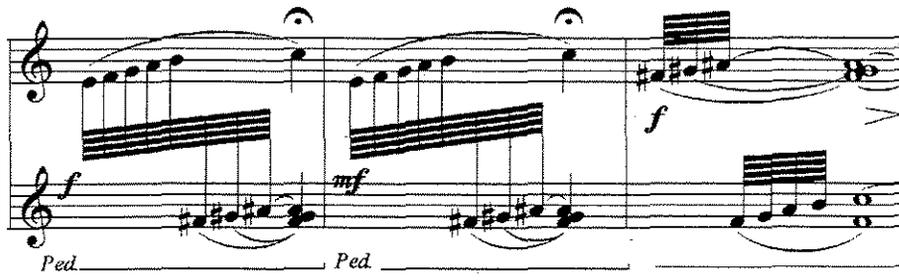


Figura 27.1- Clusters sobre a escala diatônica e fragmento da pentatônica. Compassos 1-3.

Nos compassos 13 a 16, estes clusters aparecem transpostos, no compasso 17 sucedem-se em progressão sobre 4^{as} ascendentes da *escala pentatônica*, e finalizando esta seção, em um acorde *fff*. Neste caso especificamente, a escala pentatônica ocorre somente na linha do baixo.

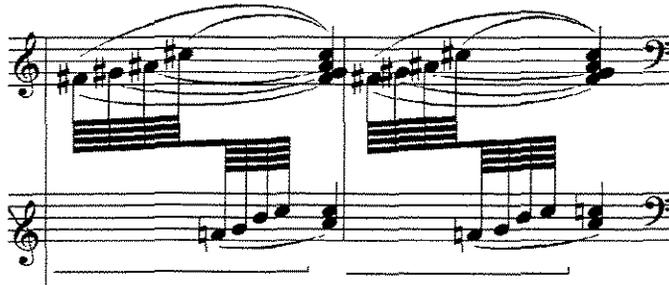
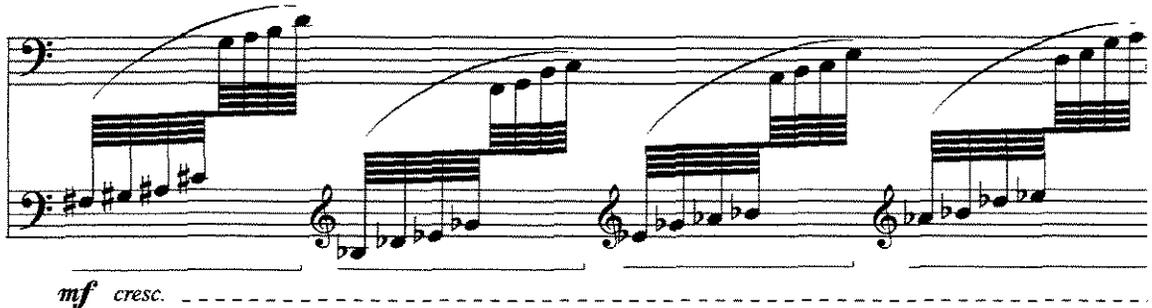


Figura 27.2 – Clusters. Compassos 15-16.



The musical score for Figure 27.3 consists of two staves, treble and bass clef. The top staff contains a melodic line with a long slur over several measures, ending with a 'graz' marking. The bottom staff contains a series of chords and melodic fragments, with a 'fff' dynamic marking at the end. The key signature has two flats (Bb and Eb).

Figura 27.3 – Clusters em progressão de 4^{as} na escala pentatônica. Compasso 17.

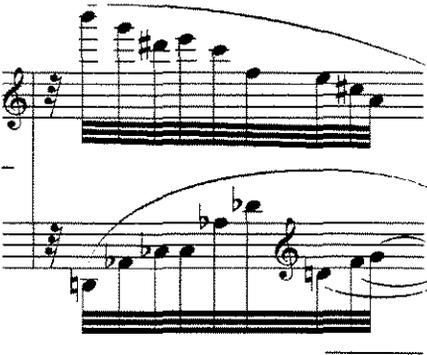
2- MOTIVO MELÓDICO E VARIAÇÕES

Nesta peça observa-se um motivo melódico e suas variações:

O motivo melódico 1 encontrado na 1^a seção, no compasso 4, tem como característica principal uma seqüência de intervalos de terças em movimento contrário. Este motivo apresenta algumas variações no decorrer da peça e conduz ao centro *Eb*.

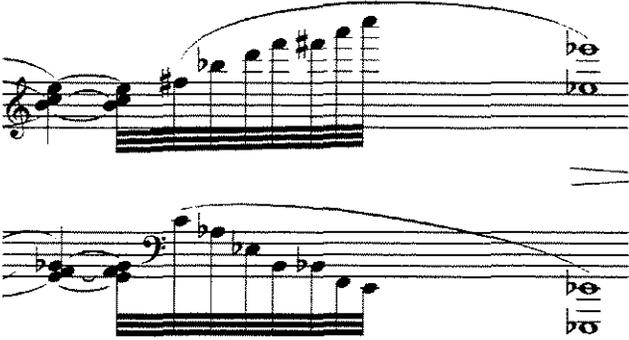
Motivo 1	Variações do Motivo 1
(c.4)	(c.4- linha superior).
	1.1- Mudança de direção e alteração rítmica.

(compasso 11)



1.2- Com alteração de intervalo na linha do baixo e extensão do motivo.

(compasso 11)



1.3- Com mudança de direção, e alteração intervalar na linha inferior.

Figura 27.4 – Motivo 1 e suas variações.

3- FRAGMENTO MELÓDICO

Este fragmento aparece representado somente uma vez no compasso 6, e é formado por um contorno melódico em grandes saltos, articulados em meio a dois pedais em *E* na região extrema do piano.

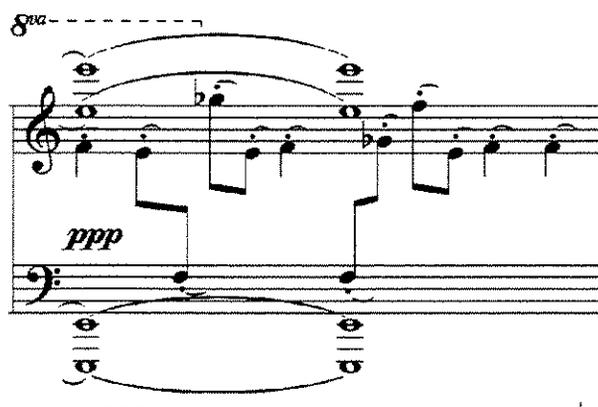


Figura 27.5- Fragmento melódico. Compasso 6.

4- SEQUÊNCIA MELÓDICA POR INTERVALOS DE QUARTAS

Este motivo tem sua estrutura construída sobre intervalos de quartas. Ocorre na 2ª seção, no compasso 13 e realiza uma progressão ascendente com algumas intervenções cromáticas. Está apresentado na linha superior e é acompanhado por elementos da escala cromática ascendente e descendente. Esta sequência conduz ao centro $B b$.

Figura 27.6 – Progressão do motivo sobre estrutura de quartas.
Linha do baixo: escala cromática. Compasso 13.

5- ACORDES SOBRE QUARTAS

Este elemento é constituído por sobreposição de quartas com uma segunda acrescentada.¹³⁶

Aparecem na 1ª e 2ª seções sempre com valores prolongados, sustentados pelo pedal direito e na maioria das vezes com grande intensidade sonora.

<p>Acordes com sobreposição de quartas com uma segunda acrescentada.</p>	<p>(c. 9 – 10)</p> 
<p>Acordes com sobreposição de quartas.</p>	<p>(c.11)</p> 
<p>Quartas harmônicas.</p>	<p>(c.14)</p> 
<p>Acordes com sobreposição de quartas.</p>	<p>(c.17)</p> 

Figura 27.7 –Acordes com sobreposição de quartas e com segundas acrescentadas.

¹³⁶ Para melhor esclarecimento sobre este acorde ver análise do Prelúdio 25,p. 274.

6- PEDAL

Nesta peça, o pedal determina o *centro*¹³⁷. A figura abaixo demonstra os pontos de definição dos centros através do pedal.

1ª seção – compasso 5-6	Pedal <i>E</i>
1ª seção – compasso 11-12	Pedal <i>E bemol</i>
2ª seção – compasso 13 - 14	Pedal <i>B bemol</i>
3ª seção – compasso 18	Pedal <i>E bemol</i>
3ª seção – compasso 20 - 25	Pedal <i>D</i>
3ª seção – compasso 23	Pedal <i>C</i>
3ª seção – compasso 29-31	Pedal <i>E</i>

Figura 27.8- Pedal definindo centros.

Observando-se a condução do baixo articulado pelo pedal, obtém-se o seguinte movimento:

(Andante) *(piu mosso)* *(Tempo I)* *(piu mosso)* *(Allegro)*

(c. 1 9 10 12) (c.13) (c.13-17) (c.18 19) (c.20 22 24 31)

Figura 27.9- Pedal conduzindo os baixos.

¹³⁷ Ver análise do Prelúdio *Tes Yeux* N. 1, p. 153.

7- OSTINATO

A 3ª seção da peça (c. 18-31) é marcada pela presença de elementos estruturais rítmico-melódicos. A repetição destes sons toma a forma de *ostinatos*. No compasso 18, um modelo melódico/rítmico é repetido por dois compassos, permanecendo sem nenhuma alteração.

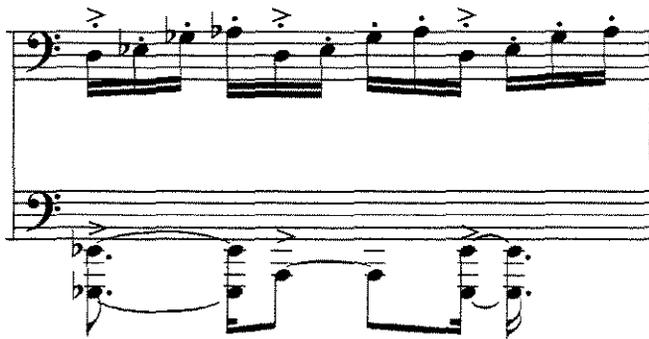


Figura 27.10 – Ostinato rítmico/melódico. Compasso 18.

Grupos de tríades em movimento paralelo articulados na linha superior dos compassos 20 a 31, também assumem o papel de *ostinato* na peça. Este elemento acompanha um movimento cromático ascendente sobre a linha do baixo.

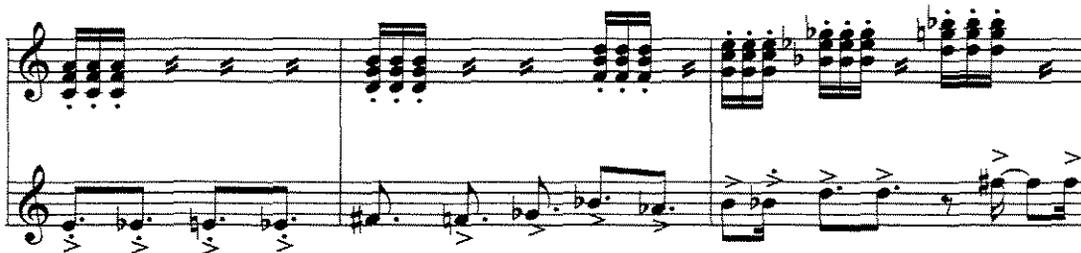


Figura 27.11 – Ostinato em tríades sobre a linha superior.

Cada elemento empregado na peça apresenta características próprias: melódicas, rítmicas, de textura e timbre. A figura abaixo qualifica cada elemento em suas respectivas seções:

Melódico	Rítmico	Textura e Timbre
Motivos e suas variações.(1ª seção)	Ostinato.(3ª seção)	Clusters. (1ª e 2ª seções)
Fragmentos melódicos.(1ª seção)		Fragmentos melódicos
Seqüência melódica.(2ª seção)		Acordes sobre quartas.(1ª e 2ª seções)
		Pedal.(1ª, 2ª e 3ª seções)
		Ostinato.(3ª seção)

Figura 27.12 – Classificação dos elementos utilizados na peça.

CONSIDERAÇÕES SOBRE TEXTURA E TIMBRE

Este Prelúdio tem como principal característica sua qualidade *timbrica*, fato justificado por esta qualidade se constituir no maior contraste entre os elementos empregados. Estes elementos contrastantes aparecem como material independente e ocorrem simultaneamente durante a peça.

Em consequência disso, pode-se dizer que a textura é *estratificada*¹³⁸. A *dinâmica* também é um fator importante na peça, acompanhando a justaposição dos elementos e reservando qualidades inerentes a cada um.

¹³⁸ Segundo Turek: Alguns analistas se referem a esta técnica como estratificação. Quando cada elemento empregado inicia-se independentemente de outros. TUREK, op. Cit,1996,p.353.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A peça apresenta diversidade quanto ao material empregado. A variedade é alcançada pelo emprego dos 7 elementos estruturais utilizados de maneira independente, pouco desenvolvida e com caráter próprio. Este procedimento contribui para o processo de estratificação na textura. Como síntese dos procedimentos composicionais, verificam-se:

- Diversidade no emprego do material.
- Emprego de 7 elementos estruturais com caráter distintos: melódicos, harmônicos, rítmicos, de textura e timbre.
- Textura estratificada.
- Métrica variável.
- Subdivisão da peça em 3 seções.
- Diversidade tímbrica.
- Pedal direcionando centros.
- Utilização de Ressonâncias.

3.2.13.2. SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

Este Prelúdio juntamente com os números 1,2,4,18 são os mais complexos do ponto de vista da exigência técnica imposta ao intérprete. Conhecendo a estrutura e o material empregado na peça será possível tomar algumas decisões com respeito à performance

:

- É importante ressaltar que ao se fazer as mudanças das mãos, nas várias passagens em semifusas(como exemplo nos dois compassos iniciais), esta seja realizada de maneira imperceptível ao ouvinte, sem acentuar a primeira nota do grupo seguinte, para que o gesto musical seja projetado de forma clara.
- As passagens em fusas encontradas nos compassos 4, 11, 12 também apresentam desafios. São passagens rápidas onde as mãos convergem vindo de registros opostos e extremos. Deve-se tomar atenção ao emprego do pedal, muitas vezes sugeridos pelo compositor.
- A seção *Piu Mosso* exige uma independência precisa entre as mãos esquerda e direita. As mãos trabalham o tempo todo em movimento contrário e com uma escrita bastante cromática. É importante evitar o uso do pedal para que as linhas sigam projetadas com clareza e também gere contraste com a seção anterior, onde o emprego do pedal mais acentuado sugere uma maior preocupação com efeitos sonoros.
- Retomando ao *Tempo I* no compasso 13, com o mesmo material transposto, pode-se realizar a segunda vez utilizando um meio pedal e em *piano*, para que se tenha efeito de um eco, criando um efeito diferenciado e contrastante com o *ff* do compasso seguinte.
- A seqüência de semifusas executadas com as mãos sobrepostas no compasso 17, apresentam um certo grau de dificuldade na execução. Estas devem ser executadas num movimento contínuo, sem interrupção e principalmente sem que a mudança das mãos se torne perceptível ao ouvinte. E deve se também realizar um grande crescendo até o extremo agudo do piano.

- O *Allegro* soa como uma tocata. Deve-se executá-la com precisão rítmica, com atenção na rítmica da mão esquerda. A anotação ME e MD (compasso 30), creio que anotada pelo compositor, se faz desnecessária, uma vez que se torna menos complicado se realizado ao contrário do que se pede: mantendo a mão direita na execução da linha superior.

Esta peça tem como característica principal o emprego de material contrastantes. Isto deve ser levado em consideração na interpretação final da obra, buscando distinguir cada elemento empregado: com toques diferenciados, emprego do pedal, andamento e *dinâmica*, compatíveis com o que o compositor sugere. Santoro admite em depoimento¹⁴⁰ que “*o importante, o que dá forma a uma obra, o que estrutura uma obra é o contraste. É muito importante, seja lá que tipo de contraste se faça. Então, a riqueza que o compositor tem hoje em dia pra trabalhar é muito grande, porque ele tem os elementos de contraste muito maiores do que no passado.*”

¹⁴⁰ Entrevista concedida a Raul do Valle. Ver Capítulo II , p. 77.

3.2.14. PRELÚDIO N. 28

Moderato

3.2.14.1. ANÁLISE DA ESTRUTURA

Este Prelúdio foi composto em 31-VII-1984 em Brasília e dedicado à pianista Anna Stella Schic.

A figura abaixo permite mostrar sua estrutura:

Seção	Métrica	Textura /Timbre	Dinâmica	Andamento
1ª - (c.1- 5)	Não há métrica escrita.	Monofônica com ressonância do pedal. <i>Temuto.</i>	$f <$	<i>Moderato</i> ♩ _92-100
2ª - (c.6-7)		Acordal. Pedal.Ressonâncias	pp, ppp	<i>Piu Lento</i> ♩ _72
(c.8-10)		Monofônica. Arpejos.Pedal.Gestos da 1ª seção.	$p >$	<i>Tempo I</i>
3ª - (c.11-18)		Contorno melódico.Pedal,mudança de registro.Contrastes de cor. Blocos sonoros.	$pp, ppp,$ $sfz, Tutta forza,$ ff, fff	<i>Piu Lento</i> ♩ _72-80
(c.19-22)		Acordal. Pedal. Pausas. Contrastes de cor e registros. Blocos sonoros.	$fff, ff, pp, rit.$	<i>affretando</i>

Figura 28- Estrutura do Prelúdio N. 28.

A análise demonstra que a peça está subdividida em três seções, sendo que a segunda e terceira apresentam dois segmentos cada. Esta subdivisão está articulada pela textura, que justapõe segmentos monofônicos e acordais a uma sutil delineação melódica na 3ª seção.

SOBRE O MATERIAL

Através da técnica de análise da “Teoria dos Conjuntos”¹⁴¹ foi possível compreender que o material empregado nesta peça é formado por 3 conjuntos e suas respectivas variações. O conteúdo destes conjuntos são bastantes similares e foram organizados com base na textura.

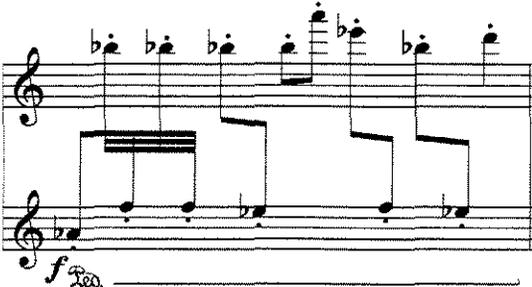
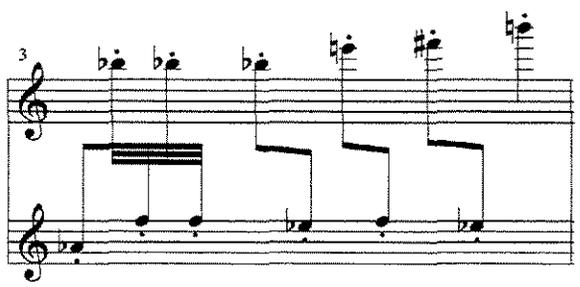
Conjunto 1	Variações do conjunto 1
<p>(c.1-2)</p> 	<p>(c.3)</p> 
	
<p>[0,1,2,3,6,7,9]</p>	<p>1.1-[0,1,2,3,5,7,8]</p>
	<p>(c.14-15)</p> 
	<p>1.2-[0,1,2,3,4,5,6,9]</p>

Figura 28.1- Conjunto 1 e suas variações.

¹⁴¹ Ver sobre Teoria dos Conjuntos no item 1 deste capítulo à p. 89.

Conjunto 2

(c.5)

[0,1,2,3,4,5,6,7,9,10]**Variações do conjunto 2**

(c.4)

2.1-[0,1,3,4,6,7,8]

(c.8-9)

2.2- [0,1,2,5,6,9]

(c.10)

2.3-[0,1,2,3,5,6,9]

(c.17)

sfz
 fff
 sfz *Tutta forza*
 sfz

2.5[0,1,2,3,5,6,8,9]

(c.18)

sfz
 $8va$
 sfz
 fff

2.6 - [0,1,3,4,7,9]

(c.19)

8^{va}

ff *affret* -----

2.7-[0,1,2,4,5,7,9]

(c. 20-22)

20

pp

pp *rit.*

2.8-[0,1,3,4,6,7,8,9]

Figura 28.2- Conjunto 2 e suas variações.

<p>Conjunto 3 (c.6.7)</p>	<p>Variações do conjunto 3 (c.11)</p>
<p>[0,1,4,5,8]</p>	<p>3.1- [0,1,4,9]</p>
	<p>(c.12.13)</p>
	<p>3.2-[0,1,4,5,8] – T8</p>

Figura 28.3- Conjunto 3 e suas variações.

CLASSIFICAÇÃO DOS CONJUNTOS

O **conjunto 1** é um *heptacorde* com sua forma primária [0,1,2,3,6,7,9]. Este conjunto apresenta em sua estrutura características rítmico/melódicas: uma linha sinuosa em direção ascendente com notas repetitivas. Predomina a ressonância dos sons que são sustentados pelo pedal direito. A **variação 1.1** utilizada, consta da substituição de alguns sons por outros, sem com isso alterar sua

característica rítmica. A **variação 1.2** mantém as mesmas qualidades rítmicas, entrecortadas por pausas e acrescentadas por sons longos que sustentam o compasso inteiro, substituindo o pedal direito do instrumento.

O **conjunto 2** é formado basicamente pela *escala cromática* [0,1,2,3,4,5,6,7,9,10]. Sua característica principal é a justaposição de tríades (sem função tonal) que se desenvolvem em cadeias, formando linhas de arabescos. As variações deste conjunto empregam as mesmas características, com redução dos elementos.

O **conjunto 3** é um *pentacorde* [0,1,4,5,8]. Tem como característica principal o aspecto *tímbrico*, onde a *textura*, a *dinâmica* e o pedal estabelecem efeitos de ressonâncias e geram contrastes. A formação deste conjunto consiste de blocos sonoros, nos quais a repetição de acordes, sustentada na maioria das vezes pelo pedal do instrumento, estabelece a rarefação da sonoridade. A figura abaixo mostra a distribuição dos conjuntos na peça:

Seção	Emprego dos conjuntos
1ª (c.1-5)	Conjunto 1 e conjunto 2 justapostos
2ª (c.6-7)	Conjunto 3
(c.8-10)	Conjunto 2.2 e 2.3 justapostos
3ª (c.11-18)	Conjunto 3.1 e 3.2 , conjunto 1.2, conjunto 2.5 e 2.6 justapostos.
(c .19 –22)	Conjunto 2.7 e 2.8 justapostos.

Figura 28.4 – Distribuição dos conjuntos na peça.

RELAÇÕES ENTRE OS CONJUNTOS

Apesar de apresentarem elementos comuns, os conjuntos 1 e 2 apresentam distinção quanto ao tamanho e à textura. Verifica-se que o vetor intervalar do **conjunto 1** $\langle 4,3,4,2,4,2 \rangle$ ¹⁴² e do **conjunto 2** $\langle 8,8,8,8,7,4 \rangle$ estão representadas por todas as classes de intervalos¹⁴³. O **conjunto 3** difere dos demais quanto ao tamanho, conteúdo intervalar $\langle 1,0,3,4,2,0 \rangle$ e textura, colaborando para a diversidade na peça.

CONSIDERAÇÕES SOBRE RÍTMICO

No **conjunto 1** o compositor adota uma fórmula rítmica, ficando evidente a relação entre ritmo e conjunto:



Figura 28.5 – Ritmo empregado no conjunto 1. (c.1-3).

O **conjunto 2** se caracteriza ritmicamente pela presença de grupos assimétricos quanto ao número de figuras presentes nos arpejos. Esta assimetria aparece bem exemplificada na variação 2.1 e 2.2. (Ver figura 28.2). O **conjunto 3** apresenta os valores mais longos, que permanecem prolongados pelo pedal direito e ocorrem sempre nos andamentos *Lento* da peça.

¹⁴² Ver sobre vetor no item 1 deste Capítulo, à p. 93.

¹⁴³ Ver equivalência na música tonal no rodapé da Análise do Prelúdio N.20, à p. 267.

CONSIDERAÇÕES SOBRE TEXTURA E TIMBRE

Observa-se que o material empregado na peça, serve como fundamento para a diversificação quanto à textura e ao timbre. Estes elementos contrastantes aparecem como material independente e ocorrem simultaneamente durante a peça. Em razão disso, pode-se considerar que a textura é *estratificada*¹⁴⁴. Esta textura estratificada justapõe segmentos: textura monofônica, acordal e em blocos sonoros. O número de indicações de *dinâmica* abrangem a gama que vai de *ppp a tutta forza*. Ainda no âmbito timbre, a peça explora vários registros do piano e ressonâncias, através do uso constante do pedal direito do instrumento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conclui-se que a variedade contida na peça é decorrente do uso de: três conjuntos e suas variações, de andamentos e *dinâmica* variadas, da textura estratificada pela justaposição de material, da irregularidade métrica dos compassos e pelo movimento descontínuo. A unidade é alcançada através do uso contínuo do pedal, que explora a ressonância. Como síntese dos procedimentos composicionais, verificam-se:

- Emprego de três conjuntos e suas variações
- Textura estratificada.
- Irregularidade métrica.
- Diversidade tímbrica.

¹⁴⁴ KOSTKA, Stefan. 1999. Op. cit., p. 237.

- Subdivisão da peça em três seções articuladas pelo andamento e pela textura.
- Ressonâncias.
- Exploração de toda extensão do piano.
- Rítmica associada à formação dos conjuntos.

3.2.14.2. SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

. Conhecendo a estrutura e o material empregado na peça é possível tomar algumas decisões quanto à performance:

- É importante que se observe a estrutura rítmica/melódica nos três primeiros compassos, executando-o com precisão, para que não descaracterize o conjunto.
- A peça mantém uma certa flexibilidade em virtude dos arabescos empregados.
- A utilização do pedal do piano é freqüente, praticamente está sugerida por toda a peça. Este procedimento explora a ressonância dos sons e deve ser rigorosamente obedecido, caso contrário a peça ficará descaracterizada.
- Utilizar tempos *rubatos* somente na segunda seção nos compasso 11, 12 e 13, pois está presente um contorno melódico. Para o restante deve-se ficar mais atento à precisão rítmica.
- Observar a *dinâmica*, fator importante pois são elementos contribuintes para a diversidade da peça.
- No *Piú Lento* do compasso 11, executar sobressaindo a voz intermediária passando para a linha inferior no compasso 12.

Dar ênfase aos sinais de respiração escritos na peça, uma vez que eles aparecem em pontos estratégicos, definindo as seções.

3.2.15. PRELÚDIO N. 29

Lento suave e intimista

3.2.15.1. ANÁLISE DA ESTRUTURA

Este Prelúdio foi composto em janeiro de 1989 no Rio de Janeiro com o subtítulo: *Lento suave e intimista*. A figura abaixo permite mostrar sua estrutura:

Seção	Métrica	Textura /Timbre	Dinâmica	Andamento
Única:				
(c.1-2)	4/4	Linha melódica,	<i>ppp</i>	<i>Lento</i> <i>suave e intimista</i>
(c.3-4)	5/4	saltos, pedal de terças.		
(c.5)	3/4			
(c.6-7)	2/4	Pedal sobre acorde de quartas, prolongamento melódico em saltos.	<i>pppp</i>	
(c.8-10)	4/4	Acordal, registro grave, pedal. Ressonância.	<i>ppp, ppppp, rit.</i>	

Figura 29- Estrutura do Prelúdio N. 29.

A análise demonstra que a peça não apresenta subdivisões em seções. Pode-se estabelecer no entanto cinco segmentos dentro desta seção única, articulados pelo material encontrado. A expressão *Lento suave e intimista* retratada no início da peça, indica a intenção do compositor e serve como informação que possibilita a compreensão da peça.

SOBRE O MATERIAL

Através da técnica de análise da “*Teoria dos Conjuntos*”¹⁴⁵ foi possível perceber que o material empregado nesta peça é formado por 3 conjuntos e suas respectivas variações:

Conjunto 1	Variações do conjunto 1
(c.1)	(c.2)
[0,1,2,3,6,7]	1.1-[0,1,2,3,6,7,8]

¹⁴⁵ Ver sobre Teoria dos Conjuntos ver item 1 deste Capítulo, à p. 89.

(c.6)

1.2-[0,1,3,4,7,9]

(c.7)

1.3-[0,1,2,3,6,7,9]

Figura 29.1- Conjunto 1 e suas variações.

CLASSIFICAÇÃO DOS CONJUNTOS

O **conjunto 1** é um *hexacorde* com sua forma primária [0,1,2,3,6,7]. Este conjunto aparece nas duas linhas da peça, realizando um contorno melódico em saltos. As variações utilizadas ocorrem sob o aspecto rítmico, mas também por omissão, interpolação de sons e expansão do conjunto. Verifica-se a presença de um pedal de terças e de acordes sobre quartas nas variações. O vetor intervalar deste conjunto original é $\langle 4,2,2,2,3,1 \rangle$ ¹⁴⁶, havendo maior ocorrências nos intervalos de classes 1,11. IC 1,11.¹⁴⁷

O **conjunto 2** é um *heptacorde* com sua forma primária [0,1,2,4,5,7,8]. Este conjunto aparece com mudança na métrica e também realiza um contorno melódico por grandes saltos. As variações utilizadas ocorrem sob o aspecto rítmico, por omissão, interpolação e extensão do conjunto. A **variação 2.2 e 2.3** apresenta uma estrutura acordal enfatizando as duas linhas da peça sobre a região grave do piano. Tanto o conjunto original como suas variações (exceto 2.1) se estruturam sob um pedal. O vetor intervalar do conjunto original é $\langle 4,3,4,4,4,2 \rangle$, havendo ocorrências iguais nos intervalos de classes 1, 3, 4 e 5.¹⁴⁸

A Figura abaixo mostra a distribuição dos conjuntos sobre a peça:

¹⁴⁶ Ver sobre vetor no item 1 deste capítulo, à p. 93.

¹⁴⁷ Ver equivalência na música tonal no rodapé da Análise do Prelúdio N. 20, p. 267.

¹⁴⁸ Estes intervalos são equivalentes na música tonal à: 2m,3m,3M,4J,5J,6m e 7M.

Seção única	Emprego dos conjuntos
1º segmento (c.1-2)	Conjunto 1 justaposto ao conjunto 1.1.
2º segmento (c.3-4)	Conjunto 2
3º segmento (c.5)	Variação 2.1
4º segmento (c.6-7)	Variação 1.2 justaposta à variação 1.3
5º segmento (c.8-10)	Variação 2.2 justaposta à variação 2.3.

Figura 29.3 – Distribuição dos conjuntos na peça.

RELAÇÕES ENTRE OS CONJUNTOS

Os conjuntos e suas variações articulam cada segmento da peça. Todas as classes de intervalos estão representados nestes conjuntos, porém não se observam relações quanto ao conteúdo intervalar: o *hexacorde* (conjunto 1) apresentam maior ocorrências na classe de intervalo IC 1,11; enquanto o *heptacorde* (conjunto 2) tem frequência iguais nas classes 1,3,4 e 5. Um fato a ser observado é que os dois conjuntos apresentam o *trítone* em sua constituição. Pode-se no entanto atribuir alguma semelhança entre os conjuntos quanto a sua estrutura: a linearidade apresentada sobre saltos, a permanência de um pedal e a utilização da mesma região do instrumento(exceto para as variações 2.2 e 2.3), além de características rítmicas similares, por exemplo o emprego de quiálteras. Estes procedimentos colaboram para unificar e gerar variedade à peça.

CONSIDERAÇÕES SOBRE MELODIA E RÍTMO

Os dois conjuntos utilizados na peça apresentam um contorno melódico com ênfase em grandes saltos sustentados por um pedal. Cada conjunto e variações articulam um segmento, bem como pode-se observar a mudança da *métrica* em cada um. A mudança rítmica empregada nas variações dos conjuntos aliada à mudança da métrica, colaboram para a variedade na peça. A utilização do ritmo mais lento na variação 2.2 e 2.3 no final da peça, criam um senso de *cadência*. A unidade de tempo permanece mantida sobre a semínima.

CONSIDERAÇÕES SOBRE TEXTURA E TIMBRE

As características *tímbricas* apresentadas são comuns entre os conjuntos utilizados na peça: pedal e saltos sobre o contorno melódico, e a *dinâmica* permanecendo em *ppp* e *pppp*, integralmente. O conjunto 2 cria uma certa variedade tímbrica quanto aos demais, ao utilizar uma estrutura acordal sobre a região grave do piano, porém mantendo o mesmo pedal como elemento tímbrico comum. A ressonância dos sons empregados na variação 2.2 e 2.3 também é outra característica tímbrica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A peça é uma miniatura constituída de apenas dez compassos, apresentando dois conjuntos e suas variações como material utilizado. A unidade e a variedade são alcançadas pelo emprego dos conjuntos e suas variações, que enfatizam aspectos diferenciados quanto à textura e ao ritmo; a *dinâmica* permanece inalterada em toda a peça. Os dois conjuntos são o material de

desenvolvimento da peça e articulam cada segmento. Os conjuntos 1 e 2 apresentam número iguais de variações. Como síntese dos procedimentos composicionais, verificam-se:

- Emprego de dois conjuntos e suas variações
- Justaposição do material dos conjuntos.
- Conjuntos e suas variações articulando cada segmento.
- Seção única com cinco segmentos.
- Relações estruturais entre os conjuntos.
- Emprego da métrica simétrica e assimétrica.
- Métrica variável.

3.2.15.2. SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

Conhecendo a estrutura e o material empregado na peça, é possível tomar algumas decisões quanto à performance:

- Para ressaltar a intenção de *Lento, suave e intimista* indicada pelo compositor no início da peça, deve-se buscar uma sonoridade *legato, cantabile* ressaltando a linha melódica mesmo que escrita em *ppp*.
- Manter a mesma sonoridade durante toda a peça, tendo o cuidado de dar continuidade ao contorno melódico, apesar dos saltos.
- Observar a escrita rítmica, este é responsável pela diversidade.
- O uso do pedal do piano coincide com cada compasso.

- A dificuldade da peça está no controle da sonoridade: ressaltar um contorno melódico sobre uma estrutura acordal em uma *dinâmica* que permanece inalterada em *ppp*.
- Observar que a data de composição deste Prelúdio (janeiro de 1989) ocorreu dois meses antes do falecimento do compositor.

3.2.16. SÍNTESE

Os elementos estruturais ocorrentes nos Prelúdios do Período Retorno ao Serialismo podem ser sintetizados:

Elementos Estruturais	Prelúdios Números
Acordes com sobreposição de quartas e quintas	16
Acordes de 7 ^{as} e 9 ^{as}	21
Blocos Percussivos	26-28
Cadências	17-21
Células rítmicas	21-28
Conjuntos e suas variações	11-12-18-19-26-28-29
Contratempo	11-26
Elementos da escala cromática na linha do baixo.	11-12-16-17-21
Elementos da escala modal	16-17-21
Motivos e suas variações	16-17
Mudança Métrica	12-26-29
Ornamentações	21
Ostinato	17
Pedal	12-18-21-24-26-28-29
Perfil melódico	22-23-24-28-29
Polirritmia e Quiálteras	18-19-23-26

Relação cromática mediante	21
Ressonâncias	11-13-16-18-19-22-23-24- 26-28-29
Serial dodecafônico	22-23-24
Textura acordal	11-12-15-16-26-28-29
Textura estratificada	27-28
Textura Heterofônica	24
Textura Homofônica	19-24
Textura linear-melodia com acompanhamento	16-17-18-21-26
Textura monofônica	23
Textura polifônica	12-15

Figura 29.4- Síntese dos elementos estruturais dos Prelúdios do Período do Retorno ao Serialismo.

CONCLUSÃO



CONCLUSÃO

O estudo analítico dos 34 *Prelúdios* para piano de Cláudio Santoro torna possível um conhecimento mais aprofundado da obra, de forma a demonstrar a coerência estrutural da composição e permite acompanhar a trajetória musical do compositor. De 1946 a 1989, período de composição dos Prelúdios, quatro fases se mostram claramente delineadas e a proposta é verificar a linguagem utilizada em cada fase, procurando estabelecer semelhanças e diferenças entre os materiais e técnicas empregados, e como estes se interagem. Considerando os Prelúdios do primeiro, *Período Dodecafônico*, pode-se verificar que o compositor adotou a *série* como elemento organizador da obra, utilizando-a vertical e horizontalmente, apenas partes da série e como Motivo de uma *Invenção*. Observa-se também que nesta fase, o compositor procura manter uma estrutura *formal*: A B A' B' para o *Prelúdio 1* e para o *Prelúdio N. 2* recorre ao processo contrapontístico da *Invenção*. Este procedimento não será observado em nenhuma das outras fases que prosseguem. No *Período do Retorno ao Serialismo*, nos *Prelúdios 22, 23 e 24*, o compositor trabalha a *série* livremente, de maneira muito simples, sem utilizar muitas transposições ou inversões ou empregando uma série de três sons somente. Comparando os dois períodos de composição, apesar de sempre ter adotado a *série* livremente, de maneira não ortodoxa, pode-se observar que o compositor manteve um maior rigor na primeira fase.

O segundo, *Período de Transição*, está marcado pela busca de uma nova linguagem que estivesse de acordo com seu posicionamento ideológico. Portanto, abandona o dodecafonismo e procura estabelecer uma nova linguagem, mais acessível e com ideais nacionalistas. Os Prelúdios 3, 4 e 5 desta fase fazem referência aos elementos nacionalistas: escalas modais, melodias em terças, algumas células rítmicas, e a menção *Dança Rústica*. Já o *Período Nacionalista* é de inteira

absorção deste embasamento nacionalista. Os *Prelúdios Tes Yeux* revelam elementos estruturais característicos na música popular brasileira, bastando observar os tratamentos melódicos, rítmicos e de sonoridades empregados: melodias modais líricas e expressivas, sincopas, preferência por frases descendentes, graus conjuntos, entre outros. Os cinco *Prelúdios Tes Yeux* apresentam as mesmas características quanto ao emprego de material e textura. Os demais Prelúdios desta fase revelam a preocupação do compositor em escrever música brasileira sem a subordinação a processos folclóricos. Encontram-se características particulares da música nacional brasileira no tratamento das linhas melódicas, harmônica e rítmica, porém observam-se o emprego de acordes e pedais com efeitos tímbricos, saltos intervalares em contraste com estrutura acordal, polirritmia, e uso extremo dos registros do piano, elementos que o aproximam da técnica não tradicional.

O Período *Retorno ao Serialismo* revela um compositor maduro e ao mesmo tempo eclético, delegando um grau maior de liberdade quanto ao material utilizado. Porém, apesar de usar elementos comuns aos Prelúdios antecedentes, observa-se que o compositor se preocupa com o som e seus resultados. A evolução dos Prelúdios para piano está marcada pela seletividade do som e suas conseqüências. A percepção do timbre específico exige do intérprete, além do conhecimento, sensibilidade na escolha do toque. Em muitos Prelúdios, o compositor foge da característica mais conhecida e aceita do *som*, no sentido da palavra, para buscar um som mais duro, mais percutido, muitas vezes utilizando longos pedais e criando uma nova concepção de sonoridade. Em outro, estabelece rarefação da sonoridade, extinguindo o timbre através de processo que visa o desaparecimento sonoro naturalmente (como exemplo, Prelúdio 26). Muitas vezes a ligadura empregada tem função tímbrica, visando a ressonância de um determinado desenho. A diversidade dos elementos empregados estruturam a obra e é através dos contrastes

entre estes elementos que o compositor trabalha no sentido de dar *forma* (por exemplo, Prelúdio N.27).

O tratamento de *estrutura, melodia, ritmo, textura* e *timbre* está relacionado à escolha do material formado pelos Motivos e suas variações e pela organização dos Conjuntos e suas variações. Os Prelúdios do *Período Retorno ao Serialismo* empregam Conjuntos e Motivos em sua formação, porém apenas um Prelúdio (N. 20) do *Período Nacionalista* emprega Conjuntos. O Motivo passa a ser predominante nos períodos de *Transição e Nacionalista*, mas também ocorre no *Retorno ao Serialismo*, ficando ausente somente no primeiro período. Estes conjuntos formadores dos Prelúdios são *pentacordes, hexacordes, heptacordes* e *octacordes*, sendo exceção apenas para o Prelúdio N. 19, que apresenta 6 pequenos conjuntos (*tricordes* e *tetracordes*).

A característica encontrada nos *Prelúdios* para piano é a presença de diferentes técnicas de composição nos vários períodos, porém é possível encontrar o emprego de elementos estruturais comuns em todas as fases de composição:

- 1- O uso freqüente de intervalos de 4^{as}, algumas vezes em sequências melódicas ou produzindo acordes com sobreposições de 4^{as}.
- 2- Intervalos harmônicos e melódicos de 7^{as} e 9^{as}, incluindo suas inversões, amplamente utilizados no período Nacionalista, nos Prelúdios *Tes Yeux*.
- 3- Difusão de um idioma *cromático* utilizado em diferentes intenções: como condução da linha do baixo, no emprego dos conjuntos, ou com características tímbricas.
- 4- Freqüente exploração de todo o registro do piano.

- 5- O *pedal* é um elemento marcante em todos os períodos, determinando *centros*, conduzindo os baixos, preenchendo espaços vazios com os mais diferentes tratamentos, ou como elemento estrutural da peça.
- 6- *Células rítmicas e ostinatos* são elementos encontrados em todas as fases; a *polirritmia*, bem como mudanças na *métrica* estão mais acentuadas no último período.

A *textura* encontrada nos Prelúdios é diversa. Em todos os Períodos empregam-se diferentes texturas, às vezes utilizando mais de um tipo em uma peça. Porém é bastante evidente o emprego de uma linha melódica com acompanhamento, exceto para os Prelúdios do *Período Dodecafônico*. No Período do *Retorno ao Serialismo* encontra-se a *textura estratificada*, tendo em vista a maior exploração tímbrica nesta fase.

O *andamento* predominantemente empregado tem indicação para tempos lentos, com exceção de alguns *Allegros e Moderatos*, o que contribui para unificar os Prelúdios. Este procedimento unificador pode servir como argumento para uma performance, o de atribuir um sentimento nostálgico a estes Prelúdios.

Outro fator importante analisado nos Prelúdios é a presença marcante das respirações, fermatas, suspensões, pausas, dimensionado o universo do compositor, ao que o intérprete deverá manter.

Embora os *Prelúdios* para Piano de Cláudio Santoro possam ser considerados como miniaturas despreziosas, é possível se descobrir um grande prazer em executá-los, além de, no seu conjunto, proporcionarem o conhecimento das principais linhas do percurso musical do compositor. Compreendem sua fase atonal/dodecafônica, passando por um período de pesquisas e

transição, e se firmando em uma linguagem nacionalista, para depois retornar com mais maturidade e consistência às primeiras idéias. Santoro deixou um grande conjunto de obras a ser pesquisado e uma rica herança musical de diferentes estilos. Resta nos a tarefa de propagar seu nome e seu trabalho como o músico brasileiro que merece ser lembrado acima de tudo, pelo seu valor e não por razões puramente históricas. Neste sentido, este estudo foi desenvolvido com o objetivo de estimular novas pesquisas sobre a música contemporânea no Brasil e contribuir com execuções deste repertório. Que esta pesquisa sirva de estímulo para outros examinarem o rico repertório de Claudio Santoro.

BIBLIOGRAFIA



BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor- "*Filosofia da Nova Música*". São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- ALIMONDA, Heitor. "*Lembranças importantes de uma amizade muito importante.*" BRASILIANA n° 2. Rio de Janeiro: maio de 1999.
- ALIMONDA, Jeannette Herzog. *Catálogo Completo de Claudio Santoro*. Sem publicação.
- ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942.
- _____ *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet & Cia, 1958.
- ANDRADE, Mário. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte: Vila Rica, 1991.
- _____ *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.
- BARRAUD, Henry. *Para compreender a música de hoje*. trad. de J.J. de Moraes e Maria Lucia Machado. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- BERIO, "*Entrevistas sobre a Música*". Realização Rossana Dalmonte. Civilização Brasileira, 1981.
- BOULEZ, Pierre- "*Apontamentos de Aprendiz*". São Paulo: Perspectiva, 1995.
- CARPEAUX, Otto Maria- "*Uma Nova História da Música*". RJ: Ediouro, 1999.
- CHACON, Araceli. Tese de doutorado. "*Claudio Santoro: His Life and na Analysis of the Sonata n.3 for Piano*". Juilliard School, 1995.
- CONTIER, Arnaldo. "*Utopia, Música e História*"-Koellreutter e Jdanovismo no Brasil.
- _____ "*Música e Ideologia no Brasil*". São Paulo: Novas Metas Ltda, 1985.
- CONTIER, Arnaldo. Tese de Livre Docência. "*Brasil Novo – Música, Nação e Modernidade: anos 20 e 30*". São Paulo: Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas/USP, 1988.
- _____ "*Modernismos e brasilidade: música, utopia e tradição*". HISTÓRIA e TEMPO. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- DAHLHAUS, Carl. *Schoenberg and the New Music*. New York: Cambridge, 1987.

- DAHLAUS, Carl. *Analysis and value judgment*. New York: Pendragon Press, 1982.
- ENCICLOPÉDIA da música brasileira. São Paulo: Art, 1980.
- DEMUTH, Norman- "*Musical Trends in the 20th Century*". London: Greenwood Press, 1974.
- DOSSIER, MÚSICA E POLÍTICA. Barcelona: Gráfica Diamante, 1974.
- DUNSBY, Jonathan- "*Music Analysis in Theory and Practice*". London: British Library, 1988.
- GANDELMAN, Saloméa. *36 compositores brasileiros*. Rio de Janeiro: Funarte/Relume-Dumará, 1997.
- GODOY, Monica- Tese de Doutorado "*Claudio Santoro: overview of his piano works and analysis of the fourth Piano Sonata*". Boston University. School of Fine Arts, 1994.
- GRIFFITHS, Paul- "*A Música Moderna*". RJ: Zahar, 1994.
- _____ "*Enciclopédia da Música do Século XX*". São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GROUT, Donald; PALISCA, Claude- "*História da Música Ocidental*". Lisboa: Gradiva, 1997.
- HEITOR, Luiz. *150 anos de Música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1956.
- _____. "*Música do Tempo desta Casa*". Rio de Janeiro: Livraria-Editora Casa do Estudante do Brasil, palestra feita em casa de Anna Amelia e Marcos Carneiro de Mendonça, 1946.
- HENRY, Earl. *Music Theory*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1985.
- KATER, Carlos- "*Música Viva*". São Paulo: Musa Editora: Atravez, 2001.
- KENNAN, Kent. *Counterpoint*. 4^a edição. New Jersey: Prentice Hall, 1999.
- KOSTKA, Stefan- "*Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*". New Jersey: Prentice Hall, 1999.
- LESTER, Joel- "*Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*". New York: Norton, 1989.
- LEIBOWITZ, René- "*Schoenberg and His School*". Da Capo Paperback,
- MASSIN, Brigitte & JEAN- "*História da Música Ocidental*". Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

- LIMA, Cecília Nazaré. *“A Fase dodecafônica de Guerra-Peixe; à luz das impressões do compositor.”* Tese de mestrado. Unicamp, 2002
- MACHILIS, Joseph-*“Introduction to Contemporary Music”*. New York: Norton, 1979.
- MARIZ, Vasco. *Claudio Santoro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- _____ *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilizaçãp Brasileira, 2000
- _____ *Vida Musical*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- _____ *Figuras da Música Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Universidade de Brasília, 1970.
- MENDES, Sérgio Nogueira. Dissertação de Mestrado *“Claudio Santoro e a Expressão Musical Ideológica”*. Universidade do Rio de Janeiro, 1999.
- MILSTEIN, Silvina- *“Arnold Schoenberg: Notes, Sets, Forms”*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- MORAES, J. Jota de -*Música na Modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- NEVES, José Maria-*“Música Contemporânea Brasileira”*. SP: Ricordi, 1984.
- OLIVEIRA, Jocy. *“Música Experimental ainda existe?”*. BRASILIANA. nº 2. Rio de Janeiro: maio de 1999.
- OTTMAN, Robert W- *“Advanced Harmony”*. New Jersey: Prentice Hall, 1992.
- PAZ, Juan Carlos. *“Introdução à Música de nosso tempo”*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- PASCOAL, Maria Lúcia Senna Machado- Tese de Doutorado *“Prelúdios de Debussy: Reflexo e Projeção”*, Campinas, 1989.
- PERSICHETTI, Vincent. *“Harmony”* New York. London: Norton, 1961.
- PISTON, Walter. *Harmony*. New York: W. W. Norton, 1987.
- PORTO, Regina. *“A Herança utópica”*. BRAVO. Ano 2 nº 18. São Paulo: março de 1999.
- ROGNONI, Luigi- *“Espressionismo e dodecafonismo”*. Giulio Einaudi editore.

SADIE, Stanley. *The new Dictionary of music na musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.

_____ *Dicionário de Música. Edição concisa*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994

SALAZAR, Adolfo. *“La Musica Moderna”*. Buenos Aires: Editorial Osada, 1944.

SALZER, Felix. *“Structural hearing: tonal coherence in music.”* NY: Dover, 1982.

SANTORO, Claudio. *“Contando minha vida”*. Sem publicação. Procedente de Jeanette Alimonda.

SCHOENBERG, Arnold. STEIN Leonard (Ed). *“Style and Idea”*. Los Angeles: Califórnia University Press, 1984.

_____ *“Fundamentos da Composição Musical”*. São Paulo: Edusp, 1996.

SIMMS, Brian. *Music of the twentieth century*. 2v. New York: Schirmer Books, 1986.

STRAUSS, Joseph- *“Introduction to Post-Tonal Theory”*. New Jersey: Englewood Cliffs, 1990. 2ed. Upper Saddle-River: Prentice-Hall, 2000.

TUREK, Ralph. *“The Elements of Music”*. New York: McGraw, 1996.

WHITE, John. *“Comprehensive Musical Analysis”*. New Jersey: Scarecorw, 1994.

WINISK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____ SQUEFF, Enio. *O Nacional e o Popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____ *O Coro dos Contrários*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

ZERON, Carlos Alberto. Dissertação de Mestrado *“Fundamentos Histórico-Políticos da Música Nova e da Música engajada no Brasil a partir de 1962: O Salto do tigre de papel*, 1991.

ANEXOS



ANEXO 1 – CARTAS DE CLAUDIO SANTORO A CURT LANGE (1942- 1989)

Acervo Curt Lange – UFMG – Belo Horizonte- MG ¹

1- Rio de Janeiro 7 de junho de 1942.

“Caro Dr. Lange

Peço desculpas primeiramente pelo meu silêncio prolongado, mas o motivo bem o sabe, minha vida tem sido apertadíssima, trabalho o dia e noite sem quase descanso e sem quase tempo, sem tempo algum para compor. Isto traz um grande pesar para mim, pois sem compor não vivo. É uma vida animal, só tenho esperanças que oficialize o Conservatório mas até agora nada, só as responsabilidades estão aumentando. Felizmente encontrei o Trio mas estou esperando tempo para fazer umas correções e depois enviar-lhe-ei. Em todo o caso a Sonata para piano seria preciosíssimo e já está copiada. Quero que depois de vê-la envie ao Carlos Paz, para ver se ele pode executar. Tecnicamente não tem dificuldades, me mande sua opinião sincera pois só deste modo poderei tirar proveito. Peço-lhe também a firmeza de pedir ao Carlos Paz que me envie suas impressões sinceras sobre as cousas que lhe enviar. O Koellreutter irá executar meu Quarteto de sopros em São Paulo, esta é uma de minhas últimas composições. nunca mais soube nada a respeito da subvenção que o governador do Amazonas prometeu para editar minhas obras. Escreva-me a respeito. Aqui no Rio só dei um exemplar da minha sonata para o Dr. Lopez e para alguns colegas violinistas, espero ainda os 150 exemplares que faltam. Digo-lhe também que não se faz propaganda nenhuma. As casas de música não tem exemplares para vender pode portanto enviar para quem quiser, o Murici falou me pessoalmente que recebeu a sonata, mas nem sequer foi capaz de dar uma nota que havia recebido. Não era necessário que criticasse,

¹ Acervo visitado pela autora deste trabalho em 20 a 22 de agosto de 2002.

mas ao menos dissesse que recebeu, sei que ele não se importa com minha música, mas não tem nem coragem de dizer publicamente. Que críticos, que musicólogos! Aguardo com ansiedade respostas e de suas palavras sempre animadoras, porque aqui só tem inimigos musicais, pessoas que provocam desânimo e um ambiente que é todo contrário aos meus ideais artísticos. Por hoje é só, espero que esteja passando bem. Um forte abraço.”

2- Rio de Janeiro 25 de fevereiro de 1942.

“Quero agradecer-lhe a grande gentileza de ter se incomodado em falar ao Governador do Estado do Amazonas, para que esse mandasse editar minhas composições. Pode crer que fiquei sensibilizado e grato e sempre serei pelas gentilezas que lhe tem proporcionado. Recebi ontem alguns exemplares da sonata, está ótima, não imagina como fico contente e emocionado. Também agradeço pelo o que fez a respeito da edição da sonata, tudo por sua bondade, pois não merecia tanto. Por enquanto ainda não recebi notícias do Amazonas sobre o dinheiro que prometeu sobre o tal Departamento Amazônico. Daqui do Rio já escrevi para Manaus, porém não recebi resposta até hoje. Dr Lopez falou-me que desejava possuir a coleção das obras editadas pela Interamericana, pediu-me mesmo que lhe escrevesse nesse sentido, falou também senão puder enviar que pagará. Bem por hoje é só, recomendo a sua senhora. Saudades aos garotos.”

3-Rio de Janeiro, 4 de agosto de 1942.

*“Caríssimo amigo
Escrevo-lhe pela terceira vez, ainda respondendo sobre assuntos referentes a sua missiva de 13 de janeiro n.11.086. Eu já lhe escrevi a primeira resposta sobre alguns assuntos. Na segunda era para revisar sobre o enviando da Sonata para piano. Estou ansioso para receber resposta, pois*

até hoje não sei nem se recebeu, não me lembro bem se respondi a respeito da quantidade de exemplares que desejo possuir, só recebi 50 e não 100. Conforme escreveu-me, pode me enviar quantos ainda desejar e achar necessárias 50 ou 100, o que quiser. A respeito da Sonata, numa casa de música especialmente para violino, pediram um exemplar da minha Sonata para enviar a uma pessoa que havia pedido por carta, eles desejavam saber os preços, mas não pude lhes informar, mesmo porque ignoro o plano de vendas, etc. Desejava saber e com urgência detalhadamente a respeito dos preços [...] escreva-me por favor a respeito com urgência. Sobre a Casa[...]casa muito séria, já lá estive umas 10 ou 12 vezes só pra tratar do assunto editorial e ainda não consegui falar com o Sr. Gustavo. Estive conversando com os donos de outras casas de música e eles me avisaram que a casa [...] não fará nada muito menos propaganda e divulgação, eles querem cousas que dê dinheiro e não interessa o resto. E assim são todas as outras casas de música. Em todo caso continuarei tentando, porque não envia uma carta a casa explicando o quanto grande alcance cultural e mesmo comercial que aos poucos terá a Editorial e envie umas 10 ou 15 edições com tabelamento mais ou menos dos outros países e o preço para isso de propaganda caso sejam vendidos, e peça outrossim que distribua a outras casas do gênero melhor situadas e conceituadas, também não exigindo das mesmas nenhum compromisso, talvez com isso se consiga alguma coisa. Proponho acompanhar tudo passando pelas casas de música e pedindo à colegas que também passem perguntando sobre a edição para mostrar-lhes o interesse pela editorial. Isso talvez contribua com alguma coisa incentivando-os. O que acha? Agora sobre outro assunto, a respeito do Luis Cosme, estive com ele e expliquei-lhe tudo muito bem, mas ele falou-me que não acha muita possibilidade em arranjar porque o livro não tem departamento de divulgação de músicas, porém como há pouco fez uma exceção, e comprou alguns exemplares de tratado de harmonia não sei de quem, não me ocorre o nome no momento, talvez possa fazer outra exceção comprando alguns exemplares da suas obras já editadas pela

Editorial. Eu me lembrei que propusesse comprar 10 exemplares de cada obra editada, com isso já ajudaria bastante, não acha? Qual seria o preço? O Cosme quer que vá em sua casa e quer também estreitar as relações comigo. É bem interessante e concordei com ele plenamente. Já estou melhor de uma gripe que tive com uma inflamação na garganta que nem podia me alimentar. Hoje é o primeiro dia que não tenho febre, continuo copiando o Trio, como sabe há a falta de tempo. Por hoje é só, já lhe tomei bastante tempo.”

4- Rio de Janeiro, 5 de fevereiro de 1943.

“Desejava saber de fato, Koellreutter ajeitou entregar 1.800.000 [...] fez as contas certas porque falei-lhes a respeito e ele disse que o recibo que apresentou constava de 1500, mas que o restante estava a disposição do instituto. Mas vou saber o certo. Muitas pessoas escutaram a radiação pela BBC da minha sonata, porém infelizmente nada sabia. Recebi no dia seguinte muitos telefonemas de amigos e colegas. Devo isto tudo ao senhor e ao instituto interamericano em musicologia. Muito obrigado. Quanto a minha futura participação estou indeciso para escolher o que deveria editar. Desejo uma sugestão de vossa parte, o que me sugere? Conhece minhas últimas composições excluindo o Quinteto de Sopros e a Toccata para piano solo, as invenções a duas vozes para piano solo, Concerto para Violino e Orquestra de Câmara ainda não terminado e o Trio para cordas que viu só parte quando estive aqui, mas que já está terminado, esperando apenas tempo para copiar e enviar-lhes para ter sua opinião, assim como estas coisas novas. Tenho também um Divertimento para Flauta, Viola e Cello, assim como 4 Epigramas para flauta solo que enviei ao Carlos Paz. Quanto às outras composições, o senhor conhece, como por exemplo a sonata para piano que há pouco estive com ela. Aguardo sua opinião. Desejo-lhe embora tarde, um ano cheio de grandes realizações e felicidades para toda sua família. Junta-se a mim Carlota, que lhes envia os mesmos votos de felicidades. Temos o

imenso prazer de participar do nascimento do nosso opus 1, que se chama Carlos Arlindo nascido em 25 de dezembro do ano passado. Felizmente tudo foi mais ou menos bem, estando agora para nossa felicidade correndo normalmente. O garoto já gosta de música e tem umas mãos que prometem. Respeitosos cumprimentos a sua senhora e um forte abraço.”

Cláudio Santoro.

5- Rio de Janeiro 27 de novembro de 1944.

“ Agora uma notícia que lhe vai agradar bastante. Fui contemplado com uma menção de honra no concurso dos Estados Unidos com o Quarteto. Foi a única menção de honra que recebeu o Brasil, os jornais tem comentado bastante, não sei se outro sul americano receberam, pois os telegramas só falavam em meu nome. Recebi no dia seguinte após publicação nos jornais, dois telegramas diretamente de Washington com os seguintes dizeres:

Mr. Cláudio Santoro.

‘I take great pleasure in informing you that honorable Mention has been awarded your string Quarter composition submitted in Chamber Music Guild Hemispheric contest by the panel of distinguished judges impressed with the fine quality and excellence of your quarter your outstanding.’

Claudio 2/28

‘Work Among 300 other fine compositions greatly contributed to success of competitions please accept our congratulations and sincere appreciation of your cooperation.’

Marcel Ancher Founder Chamber Music Guild

Não imagina o que tem acontecido aqui no Rio depois disso, todo mundo dirigentes se chega a mim convidando para entrevistar, etc. O Luis Heitor quer fazer uma análise das minhas obras para publicar, o Eurico França perdeu duas horas para ver meu quarteto e conversar a respeito comigo, tendo publicado uma pequena nota e vai escrever ainda outra vez. Os representantes da Musical Corrier tiraram fotografia e tiraram também uma fotocópia do telegrama que é pra escrever na íntegra para publicar na Revista [...] com uma nota a respeito. Recebi a proposta para entrar SBAT, Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Esta sociedade quer firmar contato imediatamente para ficar como representante, a fim de cobrar meus direitos de autor em todo mundo. Eles mandar editar o Quarteto que foi premiado, porém não quis ainda resolver nada a respeito de edições sem consultar-lhe.”

6- Rio de Janeiro 7 de abril de 1946.

“Caríssimo Lange

“Hoje foi um dos dias que mais do que os outros sentimos sua falta e de todos vocês, pela razão seguinte: apesar de não acreditar na execução da minha obra “Impressões de uma Usina de Aço”, ela foi hoje executada e regida decór por José Siqueira, apresso-me, portanto ainda hoje, com todas as emoções, que nem pode calcular a lhe transmitir com pormenores o ocorrido. Disse que hoje mais do que nunca senti sua falta, porque vocês haveriam de ter ficado muito satisfeitos com o sucesso, modéstia a parte, e participado dele, porque isto é fruto também dos seus esforços quando aqui estive. Nós lembramos muito de vocês, e Carlota e eu conversamos a respeito: - como estariam hoje satisfeitos os amigos sinceros Langes. Basta-lhe dizer que a obra foi bisada,[...] imagine qual, a obra deve prestar mesmo, estou convencido, o que me diz? Todo um grande ‘monde’ musical estava presente, inclusive o Villa-Lobos. O Villa-Lobos estava entusiasmadíssimo a ponto de declarar para todo mundo ‘é o maior compositor brasileiro.’

Vieram me contar, aliás vi do palco que batia palmas com bastante entusiasmo. A Orquestra tocou dentro de suas possibilidades o melhor possível, tanto na primeira vez, como no bis. Foi uma pena você não estar presente. Parece incrível que o tempo que foi escrito esta obra, esta gente mesma, que diz estar a partitura muito bem instrumentada e equilibrada como Siqueira, me combatia e nada fazia por mim. Hoje Szenka quer executar e até o Eleazar pediu partituras minhas para ele executar. Não é incrível? Vamos ver se o Villa faz agora alguma coisa, porque estou numa situação que nem pode avaliar, estou praticamente arruinado, basta lhe dizer que este mês para pagar as contas da comida, tive que fazer mais um empréstimo na Sinfônica, porque nem para isso o dinheiro deu, enquanto isso creio que terei que aceitar um lugar que me ofereceram no Cassino para tocar no palco num show vestido com uma fantasia, bancando o palhaço, pode-se dizer para não deixar a família passar fome. É mesmo sem limites a situação, mas nos aplausos que fui chamado várias vezes, pensava na proposta do cassino que no intervalo um colega dizia pra mim: 'isto é a máxima substituição para você'. Mas que fazer, se para alimentar a família não há outra cousa. Bem deixemos as coisas tristes."

7- Rio de Janeiro, 26 de novembro de 1946.

"Continuo as tentativas para fazer esse pedido para ganhar a bolsa de Paris. [...] Esta semana firmei um contrato com a casa Ricordi para administrar minhas obras de orquestra, e possivelmente no próximo ano editar alguma na Itália. Eles cobram aluguel do material de orquestra, cada vez que for executada. A Ricordi me dá 80% do que cobra de aluguel. Estou esperando resposta de minha última carta onde fazia uma contraproposta. Escrevi há dois dias um Prelúdio para piano, dedicado ao pianista mexicano Fausto Garcia de Medeles, ele pretende executar em seu segundo concerto que vai realizar na ABI. Sem mais aguardo sua resposta com ansiedade."

8- Rio de Janeiro, 3 de abril de 1947.

(Fala sobre a primeira apresentação da música 1946, e do seu sucesso) depois ele diz: *“Hoje fiz apresentação da minha marcha para a direção do PCB, foi aprovado e todos gostaram muito. Será portanto a marcha oficial do partido, fiquei muito satisfeito com isso e agora passo a ser um compositor popular. Que dirá o Luiz Heitor? MÚSICA VIVA ofereceu um coquetel para imprensa e os compositores brasileiros. Foi uma coisa que deu bom resultado porque ficaram conhecendo de perto o nosso trabalho. Uma das pessoas mais entusiasmadas é o Renato de Almeida, está mesmo entusiasmadíssimo com nosso movimento, considerando como de maior relevância no meio musical. [...] Recebí carta do Medeles em programa de Havana onde ele executou o meu Prelúdio N. 1 para piano no seu concerto. Também uma entrevista dada na Venezuela me faz referências muito boa a meu respeito. Quanto a meu negócio com Paris, por enquanto ainda não foi decidida, mas espero na próxima carta lhe dar notícia concreta a respeito. Mando-lhe somente três críticas que tenho duplicadas, mas todos os jornais falaram sendo uma das mais interessantes o da madame D’or do Diário de Notícias que disse ser minha música revolucionária, bolchevista, anarquista, etc. Gostei muito. Ela como boa burguesa não se sentiu muito bem ouvindo minha música.”*

9- Rio de Janeiro, 15 de abril de 1947.

*“Meu caro amigo Lange
 Creio que positivamente estou esquecido. O que foi que aconteceu? Você não me escreve, já esta é a 3ª carta que não tenho resposta. Estou ficando enciumado pensando que tenha sido preterido por outros. Como amigo sei compreender que tem um milhão de coisas para resolver, mas fico sempre pensando que talvez esteja sendo esquecido pelo bom amigo. Espero que tenha recebido minha última carta, onde contava sobre a primeira execução da música 1946 para orquestra de*

cordas pela OSB, com um regente italiano e na temporada oficial. Recebi uma carta da embaixada dos EUA assinada pelo cônsul geral onde participava que tinha estudado meu caso e que devido as leis de imigração no país, não me era permitida a entrada na dita terra. Parece até que sou um criminoso e meu crime era apenas ter idéias contrárias aos interesses de alguns indivíduos que estão controlando o governo e ainda dizem que este país é democrático. Pobre povo que está nas mãos de alguns aventureiros. Agora em compensação estou com uma prova oficial que eles tem leis antidemocráticas, são um bocado burros esses representantes desse país. Que acha que devo fazer, devo ou não publicar esse documento? O que acha? Estamos com trabalho por causa do congresso que o partido está realizando. Fui nomeado delegado para defender uma tese que apresentei sobre a contribuição que os músicos do partido tais como executantes e compositores poderão dar na luta contra o imperialismo, em defesa da constituição, e por uma arte que seja dirigida ao proletariado e no inconformismo à burguesia, enfim uma arte que tem o maior sentido revolucionário, o sentido de Marx, para que possamos no nosso próprio terreno e dentro de nossas próprias possibilidades, contribuir na luta pela emancipação do proletariado. Sei de um cientista do bairro que havia ganho uma bolsa para os EUA a convite da Fundação Rockefeller, custou mas acabou seguindo para lá apesar de ser secretário do PC do Uruguai. Isto quer dizer que esta lei é uma farsa. O nosso Niemeyer, arquiteto foi convidado para fazer um edificio da ONU é membro da PCB, também foi, que diabo há ou não a lei! Se naturalmente não ir a França, tentarei novamente ir à América, neste caso poderíamos talvez, se concordar fazer um barulho por lá, por intermédio dos amigos, para ver se o departamento do Estado cede. Que acha?"

10- Rio de Janeiro, 26 de abril de 1947.

“Ainda continua a preocupação na bolsa de Paris, eram quase 500 pedidos tinha alguns empistolados do nosso governo e são apenas 20 bolsas. Quer dizer que vai ser um pouco difícil. Vamos esperar para depois falar. Meu pai encontra-se aqui no Rio, e tenho conversado com ele a respeito. Crê que para resolver o problema financeiro, melhor seria dar uns concertos de violino em Manaus, mesmo porque eu teria que levar as crianças para lá, a fim de ficar com meus pais, porque no Rio, os pais de Carlota não querem tomar esse encargo. Tudo isso dificulta um pouco a nossa viagem acarretando despesas que poderiam ser evitadas se tivessem os parentes aqui no Rio com mais compreensão para estas cousas. Mas como bons burgueses não gostam de serem incomodados, nem querem a responsabilidade de tomar conta das crianças. Espero que pelo menos a Sinfônica faça alguma coisa.”

11- Rio de Janeiro 10 de maio de 1947.

“[...] na reunião da Academia, - não sei porque razão o Villa foi tocar grande parte de sua opereta que fez nos EUA, e que tive que aturar pelo espaço de mais de uma hora de grandes ‘charopadas.’ Que música, uma salada de valsinhas vagabundas com alguma cousa de ambiente índio, com escalas pentatônicas, misturada com um pouco de Ravel e por vezes um pouco do próprio Villa, com raras idéias rítmicas e interessantes e também harmônicas para loco cair num banal a toda prova. Ele com certeza não gostou da minha cara, cada vez que aparecia uma combinação politonal e polirrítmica, ele olhava sorridente para mim como quem diz, - vê que ritmo atonal, enfim uma brincadeira com toda a corte rendendo homenagens, etc.”

12- Rio de Janeiro, 5 de junho de 1947.

“[...] a grande novidade é que embora não sendo oficial, sei por sigo chamado na embaixada da França que tirei a bolsa para Paris. Estou muito contente porque fui um dos primeiros colocados e escolhidos por pessoas francesas, que se guiaram pelo dossiê, agora começam as complicações que espero resolvê-las. A bolsa é só para mim, e já falei com Siqueira para resolver o meu ordenado durante o tempo que estiver em Paris para sustentar Carlota. Fui convidado pelo Camargo Guarnieri que está encarregado na seção do Brasil para enviar obras de câmara e sinfônica para o festival de música internacional de Veneza.”

14- Rio de Janeiro, 11 de junho de 1947.

“Respondo-lhe sua última carta de 31 do mês passado. Espero que tenha feito boa viagem, nós aqui, muito atrapalhados com a temporada, e também com a procura de apartamento para morar, porque não podemos continuar assim como estamos. Tomara que se realize os seus desejos com o seu Instituto. Estive com Hermann Scherchen que esteve de passagem por aqui e seguiu viagem para o Chile, ficou encantado em saber que encontraria você aí. Disse que quando viu a sinfonia teve vontade de executá-la no Chile, mas como a obra é muito difícil por ser muito linear, pediu para tocar primeiro uma mais simples que é o caso da Música para Cordas. Quer reger aqui mas será difícil na OSB. Quero ver se consigo com a Orquestra do Teatro Municipal que foi nomeado como diretor o maestro Burle Marx. Seria interessante que você recomendasse o maestro Scherchen para o Burle Marx imediatamente, porque ele abriu assinatura para uma série de concertos com a Orquestra do Teatro. Creio que convidou o Castro, o maestro Scherchen pretende fazer um ótimo programa além de executar as nossas obras, do Koellreutter, do Guerra e da minha. Recebi de presente da Associate Music Publition dois livros de composição de Hindemith, estou agora aguardando que eles mandem o contrato

porque já enviei os materiais da orquestra. Envio-lhe mais uma crônica do imbecil do Eurico. Até agora não foi publicada sua resposta. Até agora nada resolvido com a embaixada da França, falei com Siqueira da orquestra continuar pagando meus ordenados, mas parece que não há dinheiro e não sei se poderei embarcar, mesmo tendo a bolsa. Falei tudo isso com Renato Almeida com quem estive para mostrar alguns trabalhos meus, ele falou que vai ver o que pode fazer. Tinha sido convidado para ir ao Congresso da Juventude Democrática em Praga, mas eles pediam auxílio financeiro, e nosso governo por essa razão, creio que fracassará. Renato falou que o governo devia criar um cargo de discotecário ou coisa parecida no seu conservatório, para ajudar os jovens compositores como eu, que precisam de lugares onde trabalham pouco para produzir mais na sua profissão. Mas isso são coisas de falação. Escreva-me contando as novidades.”

14- Rio de Janeiro, 30 de julho de 1947.

“Caro amigo

Apesar de não ter respostas de minha última que lhe enviei para a embaixada do Uruguai no Chile, escrevo lhe esta para dar as novidades. Recebi oficialmente o convite do governo francês para gozar uma bolsa de estudos em Paris. Naturalmente a bolsa é muito reduzida e pedi um auxílio da orquestra, o que me garantiu o Siqueira que será concedida. Com isso eu terei o suficiente para viver com Carlota os 10 primeiros meses que permanecerei na França. Como bem sabe, tudo farei para ficar alguns anos em Paris, caso consiga arranjar alguma coisa para viver nem que seja tocando em um cabaré ou coisa privada. Enfim, farei o que puder. Quero que me ajude nessa tarefa, nesta aventura que eu pretendo realizar. Peço o favor no que melhor puder fazer com recomendações, etc. Ficarei muito grato, além disso desejo seus conselhos sobre este projeto no que se refere aos estudos que devo fazer lá e no que poderei conseguir

para viver, como acha melhor no que deverei fazer. No meio de tantas cousas e viagens, como orquestrar para São Paulo, tenho composto alguma cousa, estou acabando uma 2ª Sonata para Cello e Piano, para um violoncelista amigo meu espanhol, que está contratado na orquestra e que setembro irá dar um concerto em Buenos Aires, onde tocará essa sonata bem como nos EUA e na França na próxima temporada. Como foi o Chile, aqui tudo mais ou menos. O Eduardo Guarnieri levou pra São Paulo minha usina de aço, e que parece pelas críticas e por pessoas amigas que obteve bastante sucesso. É assim, só obtém sucesso quem não presta, enfim.”

15- Rio de Janeiro, 13 de agosto de 1947.

“Caro amigo, acabo de receber sua segunda carta. Muito lhe agradeço o apoio demonstrado em suas cartas a respeito de minha viagem a Paris, que aliás apesar de decidido, corre grandes riscos por falta de dinheiro. Imagine que o dinheiro que contava como certo para passar em Paris com a Carlota, que era o meu ordenado da sinfônica, está em tão grave situação financeiras que não acredito que solucione em tempo de poder contar com esse auxílio. É quase dramático a situação como pode ver, Arnaldo Estrela é muito amigo, está cavando pra ver o que se arranja, ou pelo meu lado virando e mexendo, mas com poucas esperanças. Camargo Guarnieri escreveu um memorando pedindo assinaturas dos mais prominentes músicos do Brasil endereçado a Guggenheim solicitando que seja concedida a transferência da minha bolsa para Paris, alegando que já ouve um precedente que é o caso de Carlos Chaves que gozou sua bolsa no México. Terminei a 2ª Sonata e está dedicada a Ernesto Chancó. Camargo esteve no Rio ouvindo minha gravação da música 1946 para Cordas, ele gostou muito e vai executar em São Paulo. De Paris terei tempo para lhe contar cousas muito engraçadas que tem acontecido. Um forte abraço.”

16- Rio de Janeiro, 2 de setembro de 1947.

“Caro amigo

Apenas duas palavras porque tenho muitas cartas e cousas para fazer. Devo seguir mesmo para Paris com a Carlota dia 22 corrente pelo navio Croix. Espero receber cartas suas antes de embarcar, juntamente com as cartas de apresentação para as pessoas que poderão me ajudar na França e outros países na Europa. Como sabe quero ver se permaneço alguns anos em Paris, se puder, farei enfim, o possível para isso. Quero ver se estudo regência e trabalho composição com Nadia Boulanger, em todo caso poderei mudar de idéia quando lá chegar. Vou numa situação apertadíssima em matéria de dinheiro mas prefiro arriscar a ficar vegetando. Esta semana tive algumas execuções, minha 2ª Sonata para Cello e Piano executada pelo meu amigo violoncelista num recital, sábado foram minhas peças 1946 para Piano e domingo um regente tcheco executou aliás, com muito sucesso minha música 1946 para Cordas, levou a partitura para executar em Praga. Copland está aqui e assistiu a execução para cello, quando terminou ele me falou: magnífica! Enviarei uma cópia para você, como sabe estou atravessando uma crise financeira terrível e esta é a razão porque não tenho enviado cópia das minhas músicas e partituras. Estou torcendo para que se realize seu desejo de ir a Paris, assim teremos ocasião de nos encontrarmos e poderei mostrar todos meus trabalhos. Meu endereço é provisoriamente para correspondência. Espero suas notícias, um grande abraço.”

17- Rio de Janeiro, 15 de setembro de 1947.

“Caro amigo

Esta é apenas uma despedida do Rio, enfim consegui alguns auxílios porque eu movimentei tudo que estive a meu alcance. De Paris lhe contarei tudo. Bem, pode calcular como devo estar atarefado não podendo por este motivo ser muito extenso. Espero que me envie as cartas de

apresentação que me prometeu para este endereço que é de um amigo francês que lhe falei em cartas passadas. Seguirei dia 23 no Croix, estou deveras contente com esta saída, procurarei explorar no máximo. Quero ver se posso também visitar os outros países para isso conto com seus conselhos e se possível com suas recomendações. Sem mais por hoje, recomendo a todos os seus. Receba um forte abraço.”

18- Paris, 24 de outubro de 1947.

“Meu caro amigo Lange

Estou há 3 dias em Paris, depois de uma viagem de 24 dias no Croix, o navio mais vagaroso do mundo. Estamos num pequeno hotel que data do século XVIII, perto do boulevard Saint Germain, mas não convém mandar a correspondência para cá e sim para o endereço abaixo, que é a residência de um amigo francês, pois espero mudar-me para um que possa fazer a cozinha, para ser mais barato. Estamos pensando baixo porque o que dispomos não dá por enquanto, para não passar fome comemos no que há de mais barato. De certo não é bom falar dessas coisas por enquanto, só tratei de instalação e registro para racionamentos.[...] Não perdendo naturalmente o salão de outono onde vi coisas magníficas dos jovens pintores franceses, [...]. Grande métier e uma grande sensibilidade na forma e no colorido, e ainda outros como [...]. Estive na Unesco a pedido da Ms Lauer que segue amanhã para o México.guardo suas cartas [...] Um forte Abraço. Cláudio.”

19- Paris, 5 de janeiro de 1948.

“Caro Lange

Esta creio que é a terceira ou quarta carta que lhe escrevo tendo apenas recebido uma de Porto Alegre de sua parte. Em todo caso qual as novidades, primeiro contarei o que se passa no

terreno artístico para depois as lamúrias. Continuo trabalhando quase todos os dias até 4 horas da madrugada, fora o que faço durante o dia quando não saio. Pela primeira vez na minha vida tenho um piano comigo alugado, um Pleyel de armário e bem bonzinho, pago 700 francos por mês. Mas não sei se poderei agüentar com a vida como está e o que vou contar depois. Estudo por isso todos os dias um pouco de piano, microcosmos de Bela Bartók que é fácil progressivo e é musical, enfim, tomo conselhos com Nadia Boulanger uma vez por semana, onde de lá ela atualiza minha obras e dá conselhos muitos úteis e discute bastante comigo. É uma mulher admirável, que cultura, que simplicidade, suas aulas são um manancial de tudo, estética musical com exemplos que ela dá ao piano desde Bach até Stravinski, etc. Além disso ela fala de filósofos, citando escritores, pintores, etc, enfim tenho aprendido muitas coisas e seus conselhos são muito úteis, principalmente quanto a “forma” que ela é rigorosa. Quanto a expressão ela me deixa a vontade, gostou muito da Sinfonia N.2, e de muitas coisas. Trata-me com muita distinção, dizendo que de fato sou um compositor e artista, que não tem dúvida. Apresenta-me a muita gente importante, não como seu aluno: ‘ele já é um compositor, um artista, está apenas tendo umas discussões comigo’. Veja que modéstia, apresentou-me ao (Desormieri), um dos melhores regentes atuais, e este vai levar minha 2ª Sinfonia em fevereiro no conselho indicado a outros brasileiros, porque os programas dele nesta Maison já estão todos prontos, pois ele dirige a Orquestra Nacional e a Rádio Difusão Francesa. E assim tenho conhecido muita gente importante do meio musical, todos me tratando como maior distinção possível. Quanto as obras vai a lista: escrevi aqui em Paris uma terceira Sonata para Violino e Piano, uma Sonatina para Piano solo, uma peça para Canto e Piano-baixo, com versos de Aragon em francês, chama-se Marguerite. Um Trio para oboé, fagote, um Ballet. O primeiro movimento da 3ª Sinfonia que estou trabalhando atualmente, já começado, 3 Prelúdios novos para o Piano, e trabalho no segundo Ballet com muito afinco neste mesmo assunto, sobre motivo social. Este segundo Ballet

que se passa no Brasil, tem uma toada à minha moda, que foi a nota mais trágica que já fiz. Fui há muitos concertos com pessoas na faixa de 40 anos, e confesso que nada me interessou, ouvi o Honegger, Sinfonia Litúrgica, obra muito boa no sentido dele, não fossem para novos caminhos. É o velho Honegger em plena maturidade, porém muito dramático. Creio que devemos reagir, nós da juventude contra esta tendência super 'expressiva' sem porém cair no exagero do 'sem expressão', de alguns dogmáticos. A Técnica dos doze sons me resta como complemento de um todo, não posso porém ficar amarrado. Creio mais na imaginação livre estruturada pelo intelecto cultivado, e não no intelecto estruturado que cultiva o 'exterior', não o 'interior'. A música apesar de tudo ainda é uma arte, 'que não dispensa a ciência' e não uma ciência que dispensa a 'emoção controlada', enfim a arte. Ela deve partir de uma chamada interior, não de uma vontade exterior, a arte para ser real é preciso que ela diga alguma coisa, pois o contrário será estéril e fictícia, sem o pé na realidade. Não se aborreça com minhas idéias. Agora quero que me responda sobre o que pensa a respeito, minha vida tem sido de estudo e trabalho, concertos, exposições magníficas, etc., quanto a parte material um desastre, estou vivendo horas terríveis, pois até hoje Siqueira não pagou meu cunhado dinheiro que prometeu, não posso viver com o que tenho da bolsa. Os últimos francos acabaram em uma semana, no máximo e não sei como será. Já escrevi aflitíssimo a este respeito. Sei que a organização recebeu uma subvenção da prefeitura de agosto e até hoje não tive notícias da família, avisando que recebeu o dinheiro. Tem feito frio e onde moro é tão úmido que as paredes estão sempre molhadas. Além disso, não se pode comprar coisas de lã, pois é caro e o dinheiro é contadíssimo. Não posso escrever muito, freqüentemente porque o dinheiro não dá para os selos. Como vê o panorama não é dos mais belos, além disso saudades das crianças, e nem sei quando poderei vê-los. Não há dinheiro para mandar buscá-los, depois a vida aqui está cada dia mais cara, gostaria de ficar mais um ano ou ver se posso ir na próxima temporada gozar a Guggenheim. Penso porém que é inútil, não

deixarão entrar, não haveria um meio de conseguir receber o dinheiro da Guggenheim . Você não poderia dar um jeito nisso? Ia salvar minha situação por um tempo. Sei que eles deram a Carlos Chagas para gozar no próximo México, portanto já há um precedente, além disso poderia alegar minha situação de penúria aqui em Paris, quem sabe nem que fosse uma forte, qualquer causa, lei por exemplo, se fosse pra lá poderia retirar alguma coisa para viagem, quem sabe um título disso, você conseguiria?

Nota- não compreendo porque até hoje não recebi uma linha do Koëllreutter, apesar de já lhe escrito duas longas cartas, você sabe alguma coisa?

20- Paris, 19 de março de 1948.

“Escrevo-lhe para contar as novidades. Felizmente e apesar de não ter o Siqueira ou a OSB, feito o que me prometeu, fui vivendo daquele jeito. E agora mais ou menos está sanado com o prêmio que recebi esta semana da Fundação Lili Boulanger de Boston, EUA. Recebi o prêmio em 1948 que todos os anos é dado para um compositor jovem. Fui o candidato de Nadia e o júri além dela, era composto de Stravinsky Koussevitsky, Copland e Piston,. Foi uma grande emoção porque ignorava tudo e constituiu uma verdadeira surpresa. A Nadia estava ainda mais contente que clamava palavras muito simpáticas, o prêmio era de 350 dólares, não é muito, mas a distinção era maior. Agora as novidades artísticas, a Tripitiqué realizará um concerto de 7 de abril da sala da École Normal de minhas obras de câmara tocadas em quarteto. Quanto ao trabalho continuo com aulas de regência e tenho me sentido cada vez melhor e desembaraçado, o velho mestre Bigot, acha que devo me dedicar a esta arte difícil pelas qualidades demonstradas (modéstias a parte). Dia 14 do próximo mês realizaremos concerto com a Orquestra do Conservatório e vou reger em público pela primeira vez. Estou animado. Terminei a 3ª Sinfonia

em quatro movimentos, está dedicado agora uma homenagem póstuma a memória de Lili Boulanger, fiz isto porque Nadia Boulanger gosta muito desta Sinfonia. Escrevo e quase acabada a 2ª Sonatina para piano, termino neste mês 2º Ballet em três atos, e a Fábrica. Na Suíça vai ser executada a Música 1946 para Cordas por um jovem regente. Escrevo também concerto para Piano e Orquestra. Pretendo ir a Praga por ocasião do Festival em maio. Villa-Lobos está por aqui e rege domingo no concerto Uirapuru. Fez uma conferência desastrosa na Soubornne sobre folclore. Não digo nada, porque fui o único que teve a coragem de não lhe cumprimentar após a conferência, e ele marcou isso e andou danado da vida. Até que depois Arnaldo arranjou as coisas e ele acabou me convidando para um almoço no seu hotel. Estamos muito bem de novo. Por favor não fale isso a ninguém pois não convém arrumar barulhos, sei que o Estado de São Paulo, jornal paulista publicou um terrível artigo sobre este assunto. Por hoje é só, me responda sobre seus projetos.”

21- Paris, 8 de maio de 1948.

“Caro amigo,

Primeiro quero protestar por não responder minhas cartas, ignoro o motivo do silêncio e espero que esta seja levada em consideração. Aproveito a máquina de escrever de um amigo, para lhe bater um pouco extensa como é de nossa habitude. Aqui vou indo na luta cotidiana entrando cada vez mais no meio, conhecendo jovens interessantes, etc, passarei a contar retrospectivamente o que tenho feito. 1º- Como sabe ganhei um prêmio de Lili Boulanger Foundation de 350 dólares onde fui candidato de Nadia Boulanger e o júri era composto de Koussevitsky, Copland, Piston, Stravinsky e Nadia Boulanger. Foi o que veio me salvar do naufrágio econômico em que estava metido, pois a OSB como sabe está numa complicação e até hoje não me enviou nada do que me prometeram. Minha bolsa termina em julho e eu não sei o

que fazer, voltar agora tem vários inconvenientes, inclusive de que poderia aqui aproveitar ficando mais um ano. Depois há a questão da minha situação política que você não ignora e que minha família escreve dizendo que não devo seguir agora por hipótese alguma, o que bem compreendo a razão, sou bem conhecido e as coisas estão cada dia pior. Seria portanto duplo suicídio se tivesse que voltar, o artístico e o físico, mas como me arranjar aqui na Europa é que não sei. Responda urgente dando sugestões. Existe ainda o problema das crianças que no caso de me arranjar aqui tenho que mandá-los buscar. Quanto às atividades artísticas, cursei o curso de direção de orquestra no Conservatório mas não pude fazer exame porque fui convidado para o Congresso de Compositores de Praga, e como sabe, é mais importante pra mim, do que um simples diploma, mesmo que seja do Conservatório de Paris. Além disso devo fazer uma conferência durante o congresso e abordarei o problema que muito interessa além das facilidades que poderei obter lá para apresentar minhas obras, etc. No dia 7 do mês passado a sociedade Tripitiqué realizou um concerto das minhas obras de câmara incluindo as 6 peças para piano, 1ª Sonatina para Piano e a Sonata N.3 para violino e piano 1947, e Quarteto N. 2. As obras de piano e violino foram executadas por Arnaldo Estrela e Maurici Iacovino. Foram todas as obras muito bem executadas e antes houve uma apresentação pelo musicólogo francês que chama Sergio Mourex. O salão da École Normal estava quase completamente cheio, e de um público interessante desde o mais jovem compositores franceses até o mais velho como Florent Smith. Além disso havia um número imenso de compositores estrangeiros tais como húngaros, americanos e argentinos, suecos, italianos, ingleses, etc, enfim, não poderia ser melhor. Infelizmente havia pouca crítica devido a primeira representação de Petruska de Stravinsky na Ópera, mas tive muito gentil, que como toda crítica em toda parte do mundo, não podia deixar de dizer besteira, como por ex, achar a minha 3ª Sonata para violino e piano às vezes com certo rigorosíssimo dodecafônico, quando justamente esta obra que foi escrita aqui em Paris, não está

escrita na técnica dos doze sons. Em todo caso, eles todos aqui em Paris ficaram muito impressionados quando souberam que as outras obras eram escritas nos doze sons, e não pareciam com as obras dos jovens dodecafonistas franceses. Outro musicólogo achou que era a primeira vez que ouvia uma obra escrita nesta técnica, que tinha uma expressão diferente, com a resolução de certos problemas, como o problema harmônico. De fato, eles aqui estão ainda na fase de copiar Alban Berg e Weber, e não procuraram como nós no Brasil, delatar as possibilidades dessa técnica. Você vai estranhar muito com as minhas novas obras quando os vir e ouvir, minha 3ª Sinfonia da qual muito gosta Nadia e Darius Milhaud, é bem diferente de tudo que escrevi até hoje. Tenho abandonado a técnica dos doze sons depois que cheguei em Paris pra tentar uma nova expressão, embora não queira dizer com isso que abandonei a técnica dos doze sons definitivamente, aqui há um grupo bem grande de dodecafonistas, dos quais o mais importante creio ser Sergio Nig, mas no geral são eles muito sectários e escolásticos, tenho tido discussões bem interessantes com eles e principalmente com o francês que foi educado em parte na Alemanha e que se chama Louis Saguer, que ao meu ver é o que melhor conhece música de todos eles, mas não é dodecafonista, embora conheça todas as técnicas muito bem, inclusive Hindemith, etc. A música que faz é bem feita, mas creio que uma preocupação técnica exagerada da parte dele prejudica um pouco a espontaneidade caindo quase num certo academismo. Tenho assistido aos concertos do clube de Sae uma realização da Rádio muito interessante onde se toca as obras jovens e depois se discute. Uns metendo o pau e outros defendendo. Toca-se tudo, as opiniões é que me decepcionaram um pouco porque sendo musicistas de nome que vão lá para discutir, dizem muitas bobagens sobre os problemas da música contemporânea. No geral a reação às obras dodecafonistas é enorme, assisti por exemplo, Roland Manoel dizer cada besteira sobre a técnica dos doze sons que mostra uma ignorância não permitida nos dias de hoje. Pode-se não gostar, mas deve-se saber por que,

enfim o movimento é intenso e interessante, tenho ido a teatro e assistido a grandes clássicos e também os modernos. Os concertos tirando os promovidos pela Orquestra da Rádio são muito rotineiros, tocando Beethoven, Wagner até enjoar. Os concertos de Tripitiqué é que no geral são interessantes, tive outro dia com Clark, presidente da SINC. Fui apresentado pelo Luis Heitor, por uma razão muito interessante, desculpe a pouca modéstia, ele estava almoçando com Luis Heitor onde estava presente o Estrella, assim que me contaram, e depois do almoço o Arnaldo Estrella começou a tocar uma porção de coisas do Villa, do Camargo, etc, e ele claro que não dizia nada. Quando Arnaldo começou a tocar minha Sonatina que escrevi em Paris, ele levantou-se e tomou logo interesse dizendo que queria me conhecer, etc. De fato eles marcaram uma reunião onde ele esteve com a senhora que também é compositora e ficou muito interessada pelas minhas obras, pedindo para enviar para Londres a cópia de várias. Um regente suíço (Dezarzens) vai tocar minha música para cordas em Lausanne. A seção de música de câmara da Rádio depois de examinar meu primeiro quarteto me preveniu que foi programado para o primeiro dos únicos quatro concertos de música de câmara que promove todas as temporadas e será em outubro, 9 e 10. Dizem eles, que devido a importância da obra, que não quiseram somente radiar, mas também dar conhecer em público. A minha segunda Sinfonia a quem lhe é dedicada vai ser executada pela Orquestra da Rádio, por um dos melhores regentes atuais. Regi em público mês passado, com a orquestra do Conservatório, pretendo me dedicar um pouco a direção de orquestra, mesmo no caso de eu voltar para o Brasil, espero que serei engajado como assistente ou preparador de orquestra. A Nadia Boulanger escreveu a Mr. Moe da Guggenheim, pedindo que me dê a bolsa que tenho direito para Paris. Era bom escrever também explicando minha situação aqui, afetiva e economicamente, e também o que tenho feito praticamente para reforçar. Explicando também que não é culpa minha não poder entrar nos EUA, etc. Aqui existe uma casa de música nova que se interessa principalmente pelas obras que não tenha as outras

casas, falei da sua editora e deixei exemplares para ver se interessam. Creio que sim. Você não gostaria de enviar uma carta para ficarem como representantes? A casa é muito concorrida pois fica do lado da sala de concerto do Teatro Champs Elysées. Eles fazem exposições, etc, já falei com eles sobre o caso, que tal? Quem é seu representante? Como vão todos os seus? Abraços, receba um forte abraço .Cláudio.”

22- Paris, 13 de setembro de 1948.

“Meu caro amigo, foi com grande satisfação que recebi sua carta de 12 de agosto. Já estava pensando que não se lembrava mais de mim e que o amigo de longe não contava mais. Enfim recebi notícias suas e estou muito satisfeito. Escrevo-lhe esta às pressas porque estou quase de partida para o Brasil, sim para o Brasil, enfim meu lugar é lá e não pela Europa. Temos muito que fazer e existe grandes projetos , um deles é ver se fico uns dois anos no norte, isto é Recife, por exemplo, a fim de estudar seriamente o nosso folclore e formar uma série de estudos profundos sobre a origem modal de nossa música, quais as leis que inconscientemente a regem, colher tudo que puder para ver se organizo um livro sobre as bases de construção da nossa música, como formação melódica e daí partir para um possível livro sobre contraponto e harmonia. Quero ver se assim preparo as bases de um estudo sobre a composição em nosso país. Creio que nossa música começa amadurecer e exige algo que venha de encontro as nossas reais necessidades e não ficarmos eternamente sujeitos as escolas francesas, alemães e italianas. Naturalmente que isto é trabalho para muitos anos e para isso precisarei possivelmente de um lugar que me permita trabalhar nesse sentido. Não será fácil, bem eu sei, mas é uma idéia que quero ver se concretizo, o que acha? Se puder enviar resposta rapidamente mande para Paris no seguinte endereço. [...] Parto para Itália por 8 dias, e devo depois tomar o navio que parte dia 14 de outubro daqui. Nada consigo com Mr Moe sobre meu dinheiro? Se eles conseguissem pagar,

poderia ficar uns anos trabalhando sossegados sem preocupações, pois iria para a fazenda. Como vai Maria Luiza e as crianças? Você não pode avaliar como tenho sofrido saudades de Carlota, ela me faz uma falta incrível. Passamos um ano de lutas, mas foi também um ano de muita felicidade, e a luta nos uniu ainda mais, porque [...] e não sei como agüentar tantos dias ainda. Se não der tempo de responder envie para o Rio no nosso endereço. Receba um forte abraço.”

23- Fazenda, 5 de setembro de 1949.

“A/c professor Eduardo Grau

Sem compreender seu silêncio, lembrei-me de escrever por intermédio de nosso amigo comum Eduardo Grau para saber de suas notícias. Estou na fazenda vivendo por enquanto aqui, não te escrevi antes por ter a minha situação terrível, quase trágica. Não se assuste, contar-lhe-ei. Depois que voltei da Europa, o que me arrependo muitíssimo, dei muitas entrevistas e escrevi alguns artigos. A imprensa me recebeu regularmente bem, embora omitindo alguns detalhes das minhas atividades na Europa, principalmente sobre minha atuação nos congressos de Praga, etc. Ai depois que o pessoal se apercebeu as razões ideológicas de meu novo rumo estético, fiquei sozinho. Mas creio que você muito bem me conhece para saber que a luta começava a travar e que, apesar de ser árdua e de ter todo o meio contra mim, não era motivo para recuar. Foi assim que soube por amigos que iniciariam uma campanha de silêncio contra mim, único meio de apagarem meu nome do movimento musical do Brasil. Andei de porta em porta sem saber o motivo, justamente pedi ao Villa-Lobos que cumprisse sua promessa de dar meu lugar no Conservatório, pois haviam 5 vagas. Este embrulhou e disse na minha cara que não serviam as vagas para mim porque não conhecia o programa do seu conservatório, como se a música que ele ensinasse por lá fosse diferente do resto do mundo. Tenho porém a ressaltar o tratamento

dispensado a mim por Murici, que falou ao próprio Villa mais de uma vez insistindo para que me desse o lugar ou qualquer outra cousa. Mas nada, depois foi a OSB, que tendo mudado de diretoria, está no momento o almirante da esquadra, não me quis dar o lugar nem de ensaiador da orquestra, pois agora o Eleazar é prima dona e não mais ensaiador, embora continue recebendo seus gordos honorários. A única coisa que me ofereceram era a quarta estante dos primeiros violinos. Ora, depois de ter feito curso muito bom de regência, no Conservatório de Paris, trazendo ótimas referências de meus mestres, inclusive a prova de haver sido convidado para reger a orquestra do conservatório em público, etc, nada disso servindo para me darem o lugar que era sem pretensão, pois desejava com isso adquirir métier, pois haveria outra possibilidade apelei para que me submetessem uma prova regendo umas das sinfonias de Beethoven ou Mozart, ou o que quisessem e dessem naturalmente tempo para preparar caso não conhecesse a obra. Não pedia para ser o regente, e sim apenas o ensaiador, mais nada. Então só havia a situação de voltar para a orquestra, isto para mim seria muito deprimente, como bem poderá imaginar, e não aceitei. Vim então com Carlota, muito desiludido e triste, descansar um pouco na fazenda para refazer a saúde perdida em Paris durante o ano de fome e frio que havíamos passado com tantos sacrifícios e que, apesar de tudo tenho saudades, que resolvemos ficar por uns tempos enquanto não aparecer algo para minha carreira em algum grande centro. Arrendei a fazenda do meu sogro estamos trabalhando no campo produzindo leite com criação de vacas, e outras cousas, enquanto vou escrevendo minhas obras, estudando, pensando, trabalhando e mantendo contato com meus amigos europeus, que não se esquecem de mim e vão executando minhas obras. Este ano já tive execução dos meus dois Quartetos, cousas para piano e a Rádio Francesa me escreve pedindo o material da minha terceira Sinfonia, porque foi escolhida pelo comitê de leitura da Rádio para ser executada. Além disso recebi correspondência encorajadora de uma Nadia Boulanger, etc, na Suíça tocam minha música

para cordas, na Tchecoslováquia, Polónia, Londres na BBC executam obras, etc. Enquanto isso em meu país não executaram até hoje, sequer uma pequena obra. Você bem me conhece, você sabe que não sou deste que vive pedindo para ser executado, a única pessoa boa e torno a repetir, que se interessa um pouco é Murici, quer que vá para a Orquestra do Municipal enquanto não arranjo outra coisa melhor e me aconselhou as Ondas Musicais, um bom programa radiofônico existente no Rio para que fizesse um concerto de minhas obras. Além desse, somente Camargo Guarnieri que escreveu uma carta convidando para reger um concerto de minhas obras em São Paulo. Não resolvi, porque estou com um pouco de receio de dirigir obras difíceis como são as minhas, e o meu métier ainda é pequeno para enfrentar difíceis cousas, pois gosto de fazer as cousas bem feitas como você bem sabe, mas estarei indo este mês para São Paulo, e não tinha ido ainda por falta de dinheiro, pois nem possuo para copiar o material da Sinfonia pedido pela Rádio Francesa. Estou vendo se arranjo de qualquer forma. Mas estes problemas não são nada, em comparação com meus problemas espirituais, esses são sim importantes para mim, embora eu os tenha em mente não estão ainda resolvidos. Meti numa tarefa dura, isso será objeto de uma futura carta, pois desejava mais do que nunca conversar pessoalmente com você e mostrar meus últimos trabalhos. Abandonei o dodecafonismo e o atonalismo, sendo por isso uma dura tarefa de reconstrução técnica embora o problema estético de conteúdo saiba bem o que fazer. Estou praticamente só.”

24- Fazenda 20 de outubro de 1949.

“Recebi com muito prazer sua carta do mês passado depois disso nada mais. Quanto a suas preocupações em saber porque estas transformações artísticas? Para mim tem muita lógica e são a unificação das idéias e o meio ambiente que elas transformaram. Para mim não passa de uma longa e por vez penosa evolução, trazida pela luta interna dos acontecimentos de uma

época provocada pela cultura mais intensa dos problemas filosóficos contemporâneos. O amadurecimento de certas idéias que a princípio não eram claras, e com o continuar dos tempos e o conhecimento melhor de certos problemas fundamentais estéticos e práticos, foram aos poucos transformando como não podia deixar de ser, a expressão e a manifestação criadora. Antes de partir para Paris já mantinha certas dúvidas a respeito da minha própria maneira de criar que não me satisfazia, procurei escrever algumas obras tais como a Sonata N.2 para cello e Quarteto N. 2 para Cordas, bem como a Música para Orquestra de Cordas foram tentativas nesse sentido. Em Paris comecei a mudar ainda mais, em cada obra numa evolução muito rápida, tanto que minha própria tese no congresso de Praga, já foi uma repulsa de minha parte pelas próprias idéias até agora professadas. Nesta época, fazem parte minha Sonata N. 3 para violino e piano, a Sonata N.3 para piano solo, as Canções para baixo piano, e a obra mais importante que é a Sinfonia n. 3 para grande orquestra e que é dedicada a memória de Lili Boulanger, como homenagem a Nadia Boulanger. Como sabe, foi principalmente por causa desta Sinfonia, que fui o candidato de Nadia Boulanger para o Prêmio Lili Boulanger Found de Boston, e que ganhei como o primeiro sul-americano a receber esta bolsa em dinheiro para escrever uma obra. Estas obras que cito acima foram escritas em Paris e todas elas enquanto tomei aulas com Nadia. Escrevi depois do Congresso de Praga várias outras obras, inclusive peças para piano, já todas com forte sentido caracterizado pela música de meu país, tais como Ballet, a fábrica que está com o I ato acabado e o II por acabar. Além dessas obras inicio um concerto para piano e orquestra chegando ao Rio e para fazenda por questões que já está a par, e tenho escrito alguma coisa para canto, 3 Quartetos para Corda, escrevo atualmente, com muita vontade uma Ópera em 3 atos para teatros de marionetes que servia também para ser levado em teatro lírico, intitulado 'Zé Brasil.' O assunto é de Monteiro Lobato, de cunho puramente social. Nesta obra estou de fato conseguindo algo que há muito procurava, embora

não me dê por satisfeito, como sempre, procuro fazer ópera popular, mas não popularisca, criando todos os temas e não me aproveitando do folclore. Creio que a criação temática sempre tem que ser própria e apenas o caráter deve ser popular. Como se fosse um compositor popular, mas que intelectualize a obra, porém não a ponto de desfigurá-la. Este é meu princípio, a obra deve ser uma finalidade, portanto funcional e para isso é preciso que os nossos objetivos sejam atingidos, pois o contrário não estaríamos realizando uma obra de sentido verdadeiramente realista. Com isso não quero dizer que se vá escrever sambas, mas que o caráter popular do presente esteja caracterizado, ou por meio psicológico ou emocionalmente dentro do sentir daqueles a quem se teve a intenção de criar, o povo. Positivamente pelo caminho que me encontrava anteriormente, não era possível chegar lá, por isso abandonei os meios de sistematização até então empregados por mim e procuro outros que possam melhor servir ao conteúdo novo usado agora. Como sabe fiz um curso de regência em Paris e quero ver se arranjo qualquer coisa dentro dessa carreira. Regi em público a orquestra do Conservatório acompanhando o concerto para violino e orquestra. Tenho o atestado do Eugène Bigot que foi meu mestre no Conservatório Nacional de Paris. Camargo Guarnieri prometeu-me um lugar de regência no coro popular do teatro Municipal de São Paulo, caso venha a efetivação do corpo de artistas deste teatro que deve ser para logo, não acredito muito que isso saia, mesmo que se der não poderei viver com o que pagam, pois é apenas 4000, que representa quase nada. Para lhe dar uma idéia, só de apartamento terei de pagar 2500 a 3000 cruzeiros, a vida aumentou umas 4 ou 5 vezes depois que você foi embora. Além disso, o Murici que poderia arranjar um lugar para mim na orquestra do teatro municipal do Rio, mas daí seria para tocar violino,[...] acontece que voltar a tocar na orquestra, seria um pouco deprimente pra mim em frente aos colegas, como bem poderia imaginar, pois conhece bem o meio. O que acha que devo fazer? Mande uma resposta sincera, além disso preciso estar no Rio ou em São Paulo, apesar de serem

meio acanhados, são sempre um pouco melhores que a fazenda. Tem ainda o problema das crianças que precisam ir para o colégio no ano que vem o mais velho vai fazer em dezembro 7 anos. Quanto ao que pagam no municipal, poderíamos rever, mas não creio que não poderia compor porque o trabalho no teatro não é de brinquedo, óperas, bailados, sinfônica, etc. Você está bem a par do movimento, além disso terei o problema psicológico que todo mundo diria que nada adiantou eu ir a Paris para voltar na mesma situação. Sabe que meus Quartetos serão tocados este ano em Paris, tanto o primeiro como o segundo? Também a minha Sinfonia N. 3 será executada pela Radio Difusão Francesa pela melhor orquestra que há em Paris atualmente. Esta obra foi escolhida pelo comitê de literatura da Radio e recebi comunicação que pediram que enviasse o material para orquestra. Em Londres cantaram na BBC uma das minhas canções e alguns dos meus Prelúdios para Piano. Escreva me logo. Abraços a todos.”

25- Fazenda 26 de dezembro de 1949.

“Algumas belas palavras para desejar um feliz 1950 a todos da família. Não recebi até hoje resposta de minha última carta aguardando ansioso suas palavras. Ganhei mais um concurso, com minha Sinfonia N. 3 escrita em Paris, recebi uma bolsa do Berkshire Music Center para o próximo ano, quem sabe desta vez poderei entrar. [...] caso possa entrar nos EUA pedirei a Guggenheim que tenho por direito, e lá permanecerei pelo menos uma ano. Um abraço.”

26- Fazenda , 7 de março de 1950.

“Caro Lange, sua carta de fevereiro 15, como sempre nos trouxe muito prazer, como sempre, neste mar de desilusões e sacrifícios. Nem sei como dizer e como começar expor tudo isso. Quanto à parte financeira, nem é bom falar, porque as dívidas são tão grandes que nem sei como vou sair de tudo isso. Bem para dar uma idéia a você, imagine que faz um ano que a Rádio

Difusão Francesa me pede material da minha 3ª Sinfonia, e não posso enviar por motivos econômicos. Parece incrível, mas é a inteira verdade. Estive em São Paulo fazendo conferências sobre as novas diretrizes da música, somente um treino estético, enfim sobre o realismo. Fui convidado com tudo pago, inclusive passagem, etc, senão não poderia ter ido. Foi muito concorrido e obtive uma grande repercussão, realizei também dois debates sobre o mesmo assunto com assistência de intelectuais muito interessados em...enfim foi muito interessante. [...]

Estou trabalhando numa ópera para marionetes intituladas Zé Brasil, assunto social escrito por Monteiro Lobato, alias, uma de suas últimas obras. Estou pela primeira vez realizando um trabalho que ficará bem popular, pois é esta a intenção. Trabalho com motivos todos pessoais, mas baseados no nosso folclore. A obra tem uma pequena orquestra, coro e três solistas, baixo, baritono e mezzo soprano. Quanto aos EUA é muito difícil pois você sabe que não me deixarão entrar, o mais interessante seria eu voltar mais uma vez para Europa. Tenho uma bolsa do Berkshire Music Center que ganhei com este último concurso, tentarei obter o visto embora tenho quase certeza que não me darão. Em São Paulo estão trabalhando com amigos para que vá trabalhar por lá, inclusive o Camargo que tem se mostrado muito meu amigo, está querendo ver se me põe como maestro do coro do Teatro Municipal, seria muito interessante, além disso alguns amigos paulistas estão interessados em arranjar algo para mim. Veremos. Estou também em vista de escrever música para alguns filmes, vamos ver se sai algo. Caso nada disso resolva, creio que terei que voltar a tocar na orquestra, para poder estar na cidade, onde possa por o garoto no colégio, pois já faz 7 anos e não pode mais perder tempo. Enfim se tudo fracassar creio que farei tudo para ir embora desse pobre país que está cada vez pior. Bem receba um abraço, felicidades.”

27- Rio de Janeiro, 27 de julho de 1950.

“Somente hoje foi possível responder sua carta de 27 do mês passado. Minha vida nesse mês ficou completamente transformada com uma verdadeira chance que se apresentou em minha vida e que me sai ao que parece muito bem. Estava na tupi rádio trabalhando na Orquestra como violinista pois tinha saído da fazenda onde não podia mais continuar, devido a questão econômica e também porque as crianças precisavam ir para o colégio. Fui aí que tendo sido inaugurado um novo programa, a pessoa que a redigia me conhecendo como compositor, me perguntou se gostaria de trabalhar numa partitura como experiência. O assunto é o seguinte, são histórias célebres de crianças que são radio-teatralizadas e teria eu que fazer a música do fundo como música de filme. Tendo além disso que musicar dois corais, para coro misto a 4 vozes, mas de estilo puramente infantil, que não fugisse ao caráter, etc. Deu-me inteira liberdade e eu aceitei o trabalho, no dia da radiação o sucesso foi enorme, toda direção de rádio presente disseram. No dia seguinte fui chamado pelo diretor que me entregou mais um programa também de meia hora, ofereceu-me um contrato de 10.000 cruzeiros. Naturalmente que fiquei até sem saber o que faria pois estava ganhando 4000 cruzeiros além de pedir que aceitasse o contrato e ficasse escrevendo música em minha casa. Claro esta que não aceitei os dez mil, pedi mais, então estamos por assinar por estes dias por 12000 cruzeiros mensais. Os jornais tem falado dos meus programas em série, imagine você que não sabia que podia fazer o que estou fazendo, tenho grande trabalho, pois são duas partituras em média de 40- 50 páginas cada uma por semana, mas estou pegando treino e em 4 dias faço as duas. Já que estão querendo me dar mais uma pra fazer, até contrato para filme já estou recebendo. Enfim parece que desta vez vou endireitar a vida, cousa aliás que era bem justa, pois não era normal que ficasse tocando o dia inteiro para sustentar a família. Imagine que nos primeiros quinze dias trabalhei dia e noite, pois tocava também na sinfonia e só podia dispor de duas madrugadas para escrever a partitura de

experiência. Nunca tinha escrito neste gênero e estou gostando do trabalho, tudo isso está me dando um métier formidável. Imagine que neste mês e meio já compus 16 corais, quero ver se um dia mandarei um disco para que conheça meu estilo atual. Outra coisa, aquela carta que me pediu para assinar, creio que seja necessário fazer um modificação, para isso enviei de novo com a correção pois aqui me preveniram contra os contratos americanos. [...]”

28- Rio de Janeiro, 14 de março de 1952.

“Bem, contarei agora algumas coisas de minha vida. Tenho escrito nestes últimos tempos alguns filmes e também partituras musicais assim como concerto para piano e orquestra que pretendo estrear este ano na OSB. Escrevi também 3 peças infantis para piano, uma Sonata para violino e piano N. 4 , outra para cello e piano N. 3 e um Ballet. Estou quase terminando meu Concerto para violino, 3 partituras para filme e as partituras semanais de música do fundo para Rádio que sou obrigada a escrever. Tenho praticado bastante na direção da orquestra e além de ter regido concertos na OSB, dirigi a orquestra quase diretamente na Rádio, inclusive um programa sério onde tem uma orquestra de cordas, realizando concertos de Haendel, Corelli e Bach e algumas obras modernas como a sinfonia para cordas de Honegger, etc. Se tiver alguma obra para cordas interessante que não tenha muitas divisas pois esta minha orquestra da rádio é mais de câmara do que propriamente sinfônica. Li a Revista Estudos Musicales que tem me mandado e tenho apreciado alguns artigos.”

30- Rio de Janeiro, julho de 1952.

“Somente hoje foi possível responder sua estimada carta de 3 de abril. Mas crea-me, sempre estou lembrando embora não me sobre com frequência tempo para escrever aos amigos. Carlota e os 3 garotos vão bem, a ultima Leticia é a mais levada das 3, parece que também dará para a

música. Carlos já está no piano, estudando com Heitor Alimonda e ele tem me falado que tudo que dá para o garoto, ele imediatamente vai lendo e que não encontra dificuldades, tem um ótimo ouvido e bom ritmo. Vamos ver se ainda dará para alguma coisa. A Sonia começou o ballet mas devido ao horário do colégio não pode continuar, no próximo ano penso colocá-la no violino. Minha vida continua a mesma como escrevi na última carta, escrevi 2 partituras para gravações de história infantil, estou com contrato para escrever a música de um novo filme. Felizmente aumentou o meu trabalho na Rádio e não tive tempo ultimamente para compor. Como deve ter sabido minha partitura de Canto de Amor e Paz foi executada em Salzburg pela Orquestra de Viena nos Festivais da Senc e também a mesma partitura foi executada em Praga nos festivais de maio. Possivelmente será executada em Roma por Carlos Zeche. Minha ida a Europa transferi para o fim do ano e devo ir a Praga, Itália, Polônia, França, Suíça e Inglaterra. Possivelmente dirigirei concertos neste países. Atualmente estou completamente barrado da OSB, desde que o Eleazar tomou posse como diretor artístico dessa orquestra. Imagino que não gostou pelo fato de ter defendido publicamente alguns músicos, que por sinal bons músicos, pelo fato dele ter arbitrariamente colocado-os para fora da orquestra. Aliás, ele tem feito uma temporada medíocre, dos piores que tivemos, criando um ambiente de terror entre os músicos que estão odiando, além de só permitir a entrada nesta orquestra de seus bajuladores. Você me conhece muito bem, e sabe que não sou destes de estar pedindo e bajulando. Em outubro será realizado pela academia um concerto de obras minhas, onde apresentarei minha última Sonata para violino e piano, cello e piano e algumas obras para canto e piano.”

30- São Paulo 22 de julho de 1953.

“Caro amigo Lange

Esta carta tem por fim participar o meu novo endereço aqui em São Paulo, onde fui obrigado pela circunstância vir residir. Como sabe estive na Europa em tournée indo até União Soviética onde vão editar e gravar todas minhas obras. Os soviéticos gostaram muito de minhas partituras e por essa razão querem que volte para reger e apresentar minha última Sinfonia a 4ª, que eles muito apreciaram mas que não estava ainda concluída. Voltando da Europa sofri uma perseguição e fui posto para fora da Rádio onde trabalhava e ganhava o meu pão e da família. Vim para São Paulo por ter obtido um contrato com uma nova companhia cinematográfica que me contratou por um ano, tenho além disso outros filmes em vista para realizar e continuo escrevendo minhas partituras com mais tempo, pois não tenho obrigação de ir todos os dias onde trabalho, indo apenas nos momentos em que os filmes estejam prontos para ver, fazer a música e grava-los. Sob este ponto de vista foi até muito bom, porque me obrigou a sair da Rádio que já não estava me fazendo muito bem. O cinema sempre é um pouco melhor pq pode se fazer uma boa música, por exemplo, há meses atrás escrevi uma partitura para filmes de criança sobre um conto de Monteiro Lobato, o Saci, aproveitei a maior parte da partitura para uma suite infantil de meia hora. Como vê, estou na terra de Camargo, e espero que tudo corra bem por aqui. As crianças é que estão um pouco atrapalhadas por causa da mudança de colégio, etc. Sua família como vai?”

31- São Paulo 5 de agosto de 1955.

“Cheguei há quase um mês, mas como não tenho parada entre Rio e São Paulo, somente agora começo colocar a correspondência em dia. Estou voltando de uma tournée pela Europa de 7 meses onde regi concertos com grande sucessos, não somente como regente mas também como compositor. Regi vários concertos na Tchecoslováquia, Polônia, Romênia, União Soviética, regi as principais orquestras desses países e também em pequenas cidades. Deveria reger em Berlim,

Leipzig, Dresden e Budapest, mas como precisava estar de volta neste mês passado no Brasil, cancelei estes concertos e transferei para a próxima temporada onde já tenho contratos para Geneve, festival de Straburgo, Budapest e várias cidades da Alemanha democrática. Será estreada um Ballet de minha autoria no grande teatro de Moscou, meu sucesso em Moscou e na Armênia, na Geórgia foram imenso, regi entre outras obras de repertório clássico de Brahms, Bach, Haendel, Prokofieff, etc, minha sinfonia com coros. Em Moscou gravei para disco minha sinfonia com coros e quase todas as minhas obras estão sendo editadas. A primeira será a Sinfonia N. 4 com coros, as críticas foram muito boas e todos os grandes compositores se expressaram de maneira elogiosa em favor de minhas obras. Ganhei também muito dinheiro só na União soviética mais de 5 mil dólares fora os outros países. Naturalmente gastei muito porque fui com Carlota, e toda tournée e só as passagens de avião que foram pagas em dólares, pode imaginar o que não foi. Além disso tive que sustentar a família, tendo ficado minha mãe com as crianças, tive que enviar dólares ganhos nos meus concertos. O fato é que até hoje estou vivendo com o dinheiro ganho. Tem naturalmente alguns objetos para vender, porque nem todo dinheiro se pode trocar em moeda corrente neste lado do mundo, mas compramos peles para Carlota, e objetos de ourives, etc, e mesmo que fomos roubados nuns 100 mil cruzeiros de mercadoria que trazíamos, ainda estou me arranjando. Aqui no Brasil a eterna inveja é ainda agora mais, porque a repercussão que teve minha tournée foi enorme. Eleazar de Carvalho que me prometeu convidar para reger alguns concertos na OSB até agora não me deu respostas, tem uma promessa de convite para o Chile. Quanto ao que me pede da canção, posso enviar e me dará muito prazer, tenho alguma coisa em estilo muito dramático no mais lirica bem influenciada pela nossa música popular e que até foi cantada na BBC. Um dia terei a ocasião de contar essa maravilhosa tournée que realizei. Recebi muita música com materiais completos com autorização para reger e gravar, obras de Schostakovich, Prokofiev, Kachaturiam e outros.”

33- São Paulo, 18 de outubro de 1955.

“Situação financeira muito difícil, ninguém faz nada para ajudar, ao menos proporcionar ocasião. Os pontos chave da música estão na mão de cafajeste, de canalhas de toda espécie, eu não preciso dizer a você que está farto de saber. Temos que agir como uns principiantes, agindo igualzinho como se nada tivesse feito. Esta é a realidade, tal ponto que terei que enviar a família para casa do sogro no fim do ano e seguir para Europa sozinho a fim de cumprir contratos com Geneve, Paris, Budapest e Alemanha. Voltando será a mesma coisa, terei que sacrificar o estudo do meu filho mais velho que vai muito bem no violoncello, demonstrando um grande talento. Enfim esta realidade que me deixa revoltado, estamos mesmo pensando em migrar definitivamente para outros países onde estes problemas já não existem mais. Tenho convite e estou quase aceitando, ainda não decidi por causa do problema da língua para as crianças.”

33- Rio de Janeiro 20 de novembro de 1956.

“Você me pergunta sobre minha vida. Nunca sofri tanta perseguição artística como neste ano que se finda. Gastei forças preciosas para uma luta contra os cretinos, ignorantes e invejosos e canalhas que controlam a vida musical neste país. Você sabe que não me submeto à pessoas ignorantes, existe um grupinho na OSB que não é nada, nem musicalmente, nem politicamente, mas que devido a incompetência e safadeza de outros conseguiu se apoderar da organização exigindo um beija-mão que não participo e que luto abertamente contra, não me submetendo a esta corja, por isso fizeram uma guerra surda, porque eles sabem da minha honestidade e que estando lá dentro não compactuaria com a safadeza e a mediocridade. Embora você deva imaginar que seja por questões políticas, este está superado pois tinha o apoio do próprio ministério que fez que conseguisse ao final entrar como maestro substituto da OSB contra a vontade de cafajeste que é o Eleazar e do grupo que os apóia por eles se submeterem a sua

safadeza de que é um dos responsáveis. Depois de estar lá dentro este imbecil do Eleazar não programou nenhum concerto pra mim e não esteve quase no Brasil, evitando de falar com o Camargo para pedir que isso acontecesse. Macomunado com este grupo deixou ordens para que nem sequer pisasse na orquestra. Imagine você que sendo contratado da OSB essas pessoas que negam inclusive entradas para assistir os concertos, o Camargo Guarnieri agiu como grande amigo, então vendo a safadeza comigo, cedeu dois de seus concertos para mim a fim de que pudesse reger. Fizeram então tamanha trapalhada que só consegui reger na Rádio gravando os programas. A orquestra foi ótima e apesar de não tomar a meu favor abertamente comentaram com Camargo minha competência de regente. Digo mais uma vez que não é política porque estou com o diretor musical da Rádio ministério da educação e organizando para o Itamaraty ministério das relações exteriores uma série de long plays de música brasileira, todos supervisionados e organizados por mim. Aliás você precisa tomar conhecimento dessa iniciativa que é a primeira que se faz de maneira tão importante no Brasil. Apesar de não receber nada por esse trabalho, quis realizá-lo com sacrifício do meu próprio trabalho de manutenção para mostrar que é possível se fazer alguma coisa séria e honesta neste país. Minha situação é ruim, há promessa do governo para melhorar minha situação na Rádio. Veremos o que será. Tenho concertos na Europa, mas com a situação como está, não animo muito em ir pra lá. Compus antes de vir para o Rio uma Sonata para o piano N. 3, que os amigos pianistas consideram uma obra de importância no terreno da sonata brasileira por se colocar num plano internacional, apesar das características nacionais da obra sem cair nas eternas danças. Também conseguir nesta obra alguma coisa nova. Neste sentido, bem como o quarteto de cordas n. 4 que também terminei pouco antes da sonata. Nestas duas obras bem como a Sinfonia N. 5 começa uma nova fase, em que os elementos nacionais deixam de ser internacionais para passar a uma transfiguração não somente pessoal, como também de plano superior, e que se possa dizer: isto é

uma sonata que pode ser colocada no plano internacional da criação contemporânea, mas deve ser de autor brasileiro. Esta penetração da essência das nossas características de povo, que se cristaliza como cultura própria, creio, é um ponto importante para nos criadores e que devemos passar dessa fase que foi necessária de pesquisa, para entrarmos no plano das idéias e do pensamento criador mais profundo. Não sei se você está de acordo comigo, não quero entrar em detalhes que uma simples carta não permite, mas se estiver por aqui, teremos ocasião de falar sobre o assunto. Nada me respondeu sobre as possibilidades de concerto em Buenos Aires, Montevideu e Chile, onde eu gostaria muito de fazer uma tournée como diretor de orquestra, levando naturalmente a música brasileira.”

34- Rio de Janeiro, 1957.

“Gravamos música de canto e piano, quartetos, estou organizando peças minhas do Camargo. O Camargo foi muito meu amigo neste ano e tem demonstrado um grande interesse pela minha carreira e falando pra todo mundo muito bem da minha obra. Tornou-se um grande amigo meu.”

35- Leipzig, 19 de setembro de 1957.

“Caro Lange, sua última carta foi respondida mas não obtive nenhuma depois desta. Meu caro amigo, a vida nestes últimos 6 meses foi realmente cruel e ao mesmo tempo maravilhosa. Toda minha existência curta mas de luta e desenganos e tristezas e grandes altos e baixos nunca foi tão profundamente acentuada em seus antagonismos do que nestes últimos tempos. O que aconteceu nestes últimos tempos ainda antes de sair do Brasil, uma parte você conhece, a luta diária contra inimigos que usavam armas inaceitáveis para os meus princípios, a falta de lealdade dos colegas, o desejo de me destruir como artista, era uma coisa incrível nos últimos

tempos. Só queria me ajudar na base de ceder princípios de consciência, que um homem de caráter jamais poderá ceder. As ofertas dos Guinles, eram tentadoras, mas minha consciência não permitia. Esperei que o reconhecimento de minhas qualidades e capacidades depois de comprovadas na base de muito trabalho e sacrifício fossem um dia reconhecidos pelos poderes públicos de minha terra, mas apesar de homens como Camargo Guarnieri, atestarem o reconhecimento de minhas possibilidades e lutarem por meu lugar no sol, para mim nada foi feito. O lugar da orquestra como maestro com tanta luta e sacrifício consegui no ano passado, este ano me foi tirado. Somente quando o ministro soube que ficaria na Europa, resolveu dizer que quando voltasse, talvez arranjará algo para mim. Ora, caro Lange, não poderia acreditar em promessas tão problemáticas todo o nosso tempo, inclusive a incompreensão de minha atitude como homem na minha própria casa, incompreensões que um dia falaremos pessoalmente. Resolvi então me aventurar na Europa já que algumas possibilidades se apresentavam para mim e citarei algumas. Por exemplo estou em Liepzig gravando para a Radio várias obras brasileiras, inclusive a minha Brasileira em 3 movimentos, a do Camargo e do Villa Lobos. Além disso a editora [...] está interessada na edição do meu Concerto N. 1 para piano e orquestra, minha 5ª Sinfonia além de outras obras de Câmara. Como vê, isto representa um passo realmente grande para minha carreira, pois esta editora é uma das mais famosas da Europa, como bem sabe. Além disso serão executadas minha obra sinfônica, 5ª Sinfonia e Concerto para piano em Roma, Londres. Estou em negociações para dirigir possivelmente na próxima temporada em Milão, Londres, Amsterdã e Gêneve . Fui convidado pelo Teatro Kirov em Leningrado para escrever um Ballet o que estou fazendo, o que será encenado nesta cidade durante o próximo ano. Seguirei daqui para Sofia onde vou dirigir alguns concertos, estou em negociações para dirigir a Orquestra da Rádio Nacional de Paris, além disso a União Soviética editaram a minha 4ª Sinfonia com Coros, a minha Brasileira e Sonata pra violino N. 4.

Pretendem editar no próximo ano a 5ª Sinfonia e o Concerto para Piano e Orquestra, mas nem tudo está realizado e a luta aqui é árdua, mas as possibilidades muito maiores que no Brasil, onde era escurraçado e não era reconhecido. Mas os problemas maiores é a manutenção da família, que só no Brasil era difícil, aqui continua sendo, pelo menos no momento em que estou começando e que as promessas não estão todas cumpridas. Leguei a minha mulher toda minha obra e todos os meus direitos e ela exigiu que desse tudo o que conseguisse até o fim da minha vida. Prometi dar uma pensão de seis em seis meses de acordo com o que fosse ganhando aqui, mas não há nenhuma compreensão da parte dela nesse sentido, e a exigência que me faz é como se eu estivesse nadando em dinheiro. Caro amigo, tudo que ganhei e pude converter em divisas até agora enviei para eles, mas ficou procurado a origem. Quantas vezes fiquei no Brasil um ano sem trabalho, porque agora depois de 6 meses ter enviado 1000 dólares, e deixado dinheiro além dos meus direitos de editar edições, estas já estão exigindo apenas o que não estão na minha altura. Nestes últimos 3 meses que nada vi na Europa, comi uma vez por dia, ninguém na minha família se interessava pela minha arte e pela minha carreira, a única coisa que desejavam era manter o nível de vida, que no momento não tinha condição de dar. Toda temporada no ocidente já estava programada, e me prometeu alguma coisa para 5 de 8 de 59. Ora nada tenho aqui além dessa gravação, que é minha única de minha carreira na Alemanha e que depende dela um contrato para a próxima estação. Parece que ficaram contente com meu trabalho, você sabe que ninguém em 4 meses conquista a Europa. Este é trabalho para muitos anos, especialmente se vem com únicos recursos do que os artísticos, no Brasil não querem saber de nada. Pedi o divórcio a Carlota e ela negou, apesar de ter rompido comigo todo o contato, manda o sogro escrever cartas ofensivas, onde sou taxado de canalha pra baixo. Cartas essas que recuso sistematicamente. Até as crianças foram metidas nesta história, mas caro Lange, estou disposto resistir a tudo e cuidar da minha arte. Não voltarei ao Brasil a não ser com o meu nome bem

firmado na Europa e se fracassar pior fará pra mim. Talvez você não verá mais o meu nome. Não podia mais suportar a vida que levava no Brasil, com a incompreensão, desde a casa ao trabalho, era demais. Um homem resiste uma pressão até certo ponto, tomei esta atitude pra não perecer. Pelo menos se aqui fracassar, será aqui na Europa e ninguém poderá dizer que não tentei tudo, você sabe que comecei com 12 anos minha carreira de música, portanto tenho 25 anos de luta, de trabalho honesto na minha profissão . Não cedi aos convites para ganhar dinheiro fácil, como o radio comercial porque não podia prostituir aquilo que era o mais puro impulso de minha alma, a minha arte que tanto amo. Minha vida de sacrifícios foi em vão na minha pátria, porque você sabe que não sou homem de cortejar os poderes públicos nem os capitalismos da minha terra. Por isso recusei as ofertas dos Guinles, um artista é um todo indissolúvel. Seu caráter é muito importante para as idéias que ele quer imprimir na obra que cria cada dia. Caro Lange, não quero que proceda como fizeram todos meus amigos no Brasil, que se portaram como indignos da minha confiança, todos tomaram partido da Carlota, procedendo como umas comadres, cortei com todos eles, tenho ainda dois amigos na Europa a quem dedico toda minha confiança. São pessoas humanas e compreensivas, muito me ajudaram moralmente neste momento de crise tão profunda da minha vida. Estas pessoas são duas almas gêmeas que além de conhecer minha arte, consideram-na a única coisa importante na minha vida, por isso não estou completamente só embora viva tão longe de mim. A minha família no Brasil, a única coisa que exigiam era minha volta não tendo nada que fazer no Brasil. Ora esse egoísmo eu não podia mais me sacrificar como sempre o fiz.”

36- Sophia, 11 de novembro de 1957.

“Meu caro Lange, recebi sua amável carta de 6 de 10, quando vejo que mais de um mês levou para aqui chegar. Aqui ainda estou e fico satisfeito em saber que você compreendeu o meu

problema, é a primeira pessoa que analisou exatamente a situação porque, não somente conheceu o meio como a mim também, afinal de contas nossa amizade vai pelos 17 anos, já é alguma coisa. Apesar de ter superado a crise mais aguda na luta entre meus sentimentos e razão, meu instinto de artista e meu coração, posso hoje trabalhar sem todavia deixar de pensar e sofrer um pouco a separação dos filhos. Tenho trabalhado muito estes últimos tempos, escrevi uma nova Sonata N. 5 para violino e piano, estou escrevendo um novo quarteto N.5, uma nova Sonata para piano solo N.4, e terminando a 6^a Sinfonia que falta apenas a instrumentação pois todo esquema está pronto em quatro movimentos. E para distrair de vez em quando uma nova canção, só nos últimos dois meses escrevi umas quinze canções novas, coisa estranha, antigamente escrevia tão poucas canções, hoje se quiser posso escrever cada dia novas canções. Se não escrevo mais é por preguiça de escrever porque idéias não faltam. Como você pode ver, estou trabalhando como um louco, nada sei por enquanto da vida, pois aguardo a decisão do convite para ir a Leningrado onde devo escrever um Ballet que será montado no teatro Kirov, o mais importante. Tinha também um convite para montar em Weimar um Ballet, mas creio que só depois do Leningrado. Claro que providenciarei o envio das partituras e discos para você assim que puder, falarei as editoras e naturalmente quando puder e tiver material, regerei estas obras do século XVIII de Minas Gerais. Mandarei sempre pelo casilla toda correspondência. Fico satisfeito que vá continuar esse plano no Brasil. Tenho grandes planos de criação para o futuro incluindo este Ballet, e estou escrevendo uma ópera. Aqui do lado do socialismo, a música e a arte é cousa muito importante e a gente se sente como homem útil a sociedade, e não como nos países capitalistas: uns marginais. Da minha parte só retornarei a minha pátria depois de realizar algo por aqui, caso contrário prefiro viver na África. Um abraço. Seu amigo Santoro.”

37-Brasília, 9 de fevereiro de 1963.

“Quanto ao ministério do prof. Darcy, o reitor, só em 65 estão interessados em fazer o departamento de música. No momento eu organizo apenas curso de apreciação e de iniciação musical. Gostaria de reger minha 7ª sinfonia no festival e pode me por em contato com outros compositores que deve regê-los. O governo brasileiro está interessado em me enviar ao estrangeiro para organizar os festivais de música brasileira que deverei fazer nestes próximos meses em NY. Vou fazer o possível pra estar no Rio neste 2 de abril durante sua passagem de navio para conversarmos mais vários assuntos de interesses comuns.”

38- Gêneve, 25 de agosto de 1963.

“Meu caro Lange, estou em Gêneve depois de uma viagem pelos EUA em missão oficial de meu governo e da universidade de Brasília organizando a difusão da música brasileira junto às Universidades Americanas. Aqui na Europa estive em Bonn com o dr. Ferdinand que me falou do festival, que parece estar bem encaminhado para maio. Estou vendo se fico na Europa até lá, naturalmente voltando aos EUA para cumprir a programação que organizarei para outubro e novembro. Naturalmente tudo isso está dependendo do nosso ministério como concordar com a verba que pedi, caso contrário voltarei dentro de 3 meses para Brasília. E vocês como vão? Quanto a seus planos estou por aqui vendo se arranjo dinheiro para nossa escola de música na Universidade de Brasília para ver se começa funcionar na segunda semana de 64, tendo varias cousas prometidas por parte do governo alemão e outros de governos e entidades. Você pode me dar alguma indicação de alguma entidade aqui na Europa que nos poderá ajudar com professores, discos, livros ou mesmo dinheiro. Como desejo ficar até maio gostaria de aproveitar minha estadia e reger alguns concertos, e apresentar minhas obras a pessoas e maestros que possam executar. Você poderia ajudar neste sentido? Por favor escreva para este endereço. Em

Paris foi apresentado em primeira audição a 6ª Sinfonia com a Orquestra da Radio Difusão Francesa, regida por Charles Bruch. Aguardando notícias, espero que tudo esteja correndo bem.”

39- Brasília 30 de julho de 1964.

“Estou organizando o departamento de música com orquestra de corda, de câmara e técnicas básicas. Para o próximo ano penso em ampliar com sopros, fazer sinfonias e musicologia. Tudo vai depender de verbas. Dia 4 de outubro regerei no festival de Berlim a minha 7ª Sinfonia. Em seguida devo ir aos EUA reger a minha 8ª Sinfonia em primeira audição mundial. Mande notícias. Cláudio.”

40- Brasília, 7 de novembro de 1964.

“Lamento que tenha se dirigido diretamente ao reitor. Você poderia ter conversado comigo sobre todos os assuntos. O departamento de música deverá um dia se tornar uma faculdade de música.”

41- Alemanha, 27 de setembro de 1971.

“Há muito tempo não tenho notícias suas. Como vai, e a família? Estou na Alemanha hoje estabelecido com uma boa posição. Sou professor de regência dirigente e de matérias teóricas. Estou muito conceituado e prestigiado, além disso assinei um importante contrato com Tonos editora da Damstadt que está interessada em toda minha obra, não somente nas obras de vanguarda, mas também da produção do período dodecafonista 1940-47 e do nacionalista. Dai surgiu interesse pelas canções e da Sonata para violino solo, obras editadas pela editorial cooperativa cuja direção era sua. Por esta razão pedi que me retribuísse os direitos de editar

estas obras com essa nova editora. Peço o favor de me responder urgentemente pois desejo editar esta obra até o fim deste ano. Mande cartas sobre o que tem feito, estamos muito contentes e nos sentimos muito bem na Alemanha. É o povo mais gentil da Europa e onde ainda a música tem um lugar realmente importante. Um grande abraço”.

42- Alemanha, 2 de janeiro de 1976.

“Resta desejar a você todos um feliz 76. Tive tanto que fazer e viajar, além de um ameaço de enfarto em Brasília, fadiga e emoções fortes, além de muito trabalho que me impediram respostas na carta de 28 de junho. Estive depois de 6 anos no Brasil para reger duas vezes, em março em São Paulo e junho no Rio, à convite de O GLOBO. [...]Tudo na minha terra é assim. Se lá estivesse, estaria morrendo de fome, mas como estou aqui na Alemanha professor,ninguém tem muito a ver, que fique por lá. Você tem razão, a música lá não tem sorte, sai de uma mão safada para outra. Personalismos e mais personalismos. Sei que por aqui também, sofro as invejas dos mediocres que existe em toda parte, mas ao menos vivo bem com minha família. Gisele tem uma escola de ballet, e já ganha mais do que eu, com isso tenho meu próprio estúdio eletrônico na minha casa, e que nenhuma Universidade no Brasil tem. Além de por podido ao 50 anos comprar meu primeiro piano aqui na Alemanha. Meus filhos se educando recebendo influência de uma cultura milenar, que só com muito esforço eu conseguiria por lá. Sou muito grato aos amigos Alemães, apesar de ter alguns que fazem guerrinha provinciana que não me atinge, e afinal sou um estrangeiro onde respiro liberdade. Posso criar e ser tocado e ser tocado. E se mais não faço, é porque não sou destes escaladores que vivem escrevendo e pedindo concertos em todas partes, alem de não ter jeito para isso não tenho tempo. A preocupação com minha pesquisas, e novas obras que tenho feito, dois trabalhos meus feitos no meu estúdio serão apresentados em Regenshm. Trabalho no ciclo Brecht na lingua alemã que será apresentada

aqui na Alemanha. Pena não ter ouvido minha Cantata Elegiaca, com versos de Camões que regi no rio. Fui convidado pelo governo aqui para dirigir um concerto na Beethovenhall e propus minha cantata e Alterações Assintóticas, para grande orquestra. Regerei em fevereiro em Mannheim um programa de Mozart, Haydn, Beethoven. Tenho aqui grandes amigos como nunca tive no Brasil, realmente amizade profunda e respeito, o que falta na nossa terra. Acabo de ser convidado por uma enciclopédia da Suíça que publicará 3 volumes sobre 800 personalidades da Alemanha para incluir minha biografia, assim sendo eu estou sendo assimilado pela nova pátria. Pena você não conhecer minha obra dos últimos 10 anos pelo menos. Minha morada em Berlim em 1966/67 foi de grande importância e uma nova fase se desenvolveu em minha produção que agora não é tão extensa, mas intensa em profundidade e reflexão. Moro num pequeno dorf, 6000 habitantes, o clima é bom, e o povo simpático. Se vier a Alemanha não deixe de me visitar. Lembranças. Um grande e afetuoso abraço da Gisele e Cláudio.”

43- Brasília, 25 de junho de 1986.

“Meu caro Curt Lange. Com prazer li sua carta do mês 6 corrente. Seria muito gentil da sua parte vir ouvir o meu Réquiem para Juscelino Kubistchek, me faria muito feliz, a primeira será dia 22 de agosto, dia em que faleceu à 10 anos atrás, o presidente Juscelino. Vou ver se a comissão te mandaria uma passagem para você. Você vir para a Universidade, realmente seria muito bom para nós, mas os salários mais altos de titulares são baixos para o custo de vida, não chegam a 1000 dólares. Mas a vida está caríssima, com o congelamento dos salários não há perspectiva de aumento, a única possibilidade par você, seria a Universidade de Brasília, onde poderia criar o curso de musicologia talvez com uma equipe. Meu filho de 20 anos está de férias, vindo de Moscou onde cursa o conservatório naquela cidade, entusiasmado com o ensino. Gisele nossa filha está na Bulgária, minha filha é concorrente no concurso nacional de Verona. Era

bom que você ficasse um pouco em Brasília para conhecer a minha obra, que você desconhece na quase totalidade. Minha ópera Alma será estreada em Lisboa no Teatro São Carlos na próxima estação. Espero vê-lo por aqui. Abraços o amigo Cláudio.”

44- Brasília, 14 de setembro de 1988.

“Meu caro Curt Lange

Uma carta enviada para o Aparecido veio à minha mão. Como deve estar a par, o governador deve estar saindo e espero que com ele leve o Marlos Nobre que ele trouxe pra cá, não sei ainda porque. Este senhor que é odiado pelo meio musical no Brasil foi posto pelo Aparecido na Diretoria Executiva da Fundação Cultural e tornou a minha vida um inferno. É a pessoa de pior caráter que encontrei em todos os meus anos de existência. Cortou as verbas da orquestra, homologou o concurso realizado em março até hoje, corta datas de concerto e tira a orquestra do local de ensaio do teatro porque sua mulher desejava estudar piano. Esta mulher dominava a fundação enfrentando nas mãos todos os postos. Mandou comprar o carro mais caro por ela ser produtora, pois não era do seu agrado o que lhe era reservado. Apesar do governo ceder uma casa para morarem, ficavam em suite presidencial no hotel gastando durante 10 meses, a média de um milhão por mês ,etc. Uma corrupção total. Quis inventar inquéritos contra mim, logo eu que não tenho nada, nem apartamento, nem casa, em anos aguardando que vá embora. Minha temporada ficou completamente esfacelada, nunca recebi notícias sobre minha ida a Caracas, para reger e executar meu Réquiem.[...] Sabe de alguma coisa? Como vai a vida por ai?Aguardo notícias suas. No ano que vem, em novembro completo 70 anos. Terminei minha 13ª Sinfonia, um ciclo de canções, escrevo uma nova Sonata pra piano. Um grande abraço.”

45- Brasília, 25 de março de 1989.

Narra uma grande revolta contra Marlos Nobre. Diz que está cheio de convites em homenagem aos 50 anos de composição, e diz na carta a Curt Lange:

“Você é um dos responsáveis por ter me ajudado a editar minha primeira obra para violino solo em 1940, lembra-se? Este ano completo meus 70 anos. Em Paris, Manheinn, Genebra, Moscou, etc, farão concertos para me homenagear. Gostaria de obter algumas palavras de você, neste ano dos 70, sua opinião sobre minha obra e minha pessoa, de lutador, etc, você conhece bem minha vida. Em Lima serei homenageado no Festival que se realizará e regerei um concerto dia 11 de agosto, estarei por lá a partir de 4 de agosto, vou estrear meu Concerto para viola e orquestra. Na casa de Brahms em Baden-Baden escrevi minha 14ª sinfonia. É pena que o Aparecido sustenta esse canalha do Marlo, porque é parente do Sarney, estamos vivendo num mar de lama, corrupção, etc, por isso esse sujeito se sustenta, faz parte da corrupção. Um grande abraço, seu velho amigo. Cláudio Santoro.”

46- Um cartão com data 1º de janeiro de 1989.

“Estou de novo, como todos os anos na Alemanha, na casa de minha filha Gisele que é bailarina do teatro de Manheinn. Como sabe, nossa família gosta muito da Alemanha e aqui temos nossos melhores amigos. Estou enviando para ser pública a carta a você, como singela contribuição aos seus 85 anos. Como sabe faço 70 anos este ano e um convite presidido pelo ministro José Aparecido está promovendo festejos com minhas obras. Possivelmente irá em cena minha Ópera Alma. Quem sabe você virá para assistir. Será que poderá promover alguma manifestação aí com execução de obras e o Réquiem? Em agosto estarei em Lima para o Festival onde serei homenageado e regerei obras, inclusive acompanhar o 1º Concerto para Viola e orquestra de

minha autoria. Quando irá ao Brasil? Um grande abraço e muitas felicidades para 1989 de seu velho amigo. Cláudio.

DUAS CARTAS DE CURT LANGE A CLAUDIO SANTORO.

18 de setembro de 1942.

“Impressões sobre a sonata: Eu tenho lido com toda atenção a sua sonata, que já está nas mãos do Paz. O trabalho supera a vários que vi em sua casa, em geral me agrada pois, sua precisão e clareza destacando a rítmica do primeiro movimento. Rítmica que aborda também nos outros. A economia no segundo e a dramática do terceiro, encontro que faz muito bem escrever constantemente, tal qual é seu temperamento. [...]Creio que o Paz fará leal a obra com muito prazer, e eu te felicito pois, com a sinceridade de sempre. Pode tomar você esta manifestação como verídica e estimulante para suas futuras atividades.”

CARTA DE CURT LANGE A JOHN SIMON GUGGENHEIN MEMORIAL FOUNDATION.

“O panorama da criação musical na América Latina, nos que os compositores jovens respeitam, tem a qualidade muito pobre. Sem analisar os motivos quero manifestar que entre os talentos legítimos cada vez mais raro, se encontra Cláudio Santoro, cuja criação tem sido atentamente observada por mim desde 1940. Ele é um legítimo talento, uma poderosa manifestação em meio musical ainda em formação no qual se sobressai quatro grandes compositores, cuja idade oscila entre os 40 e 60 anos: Villa-Lobos, Lorenzo Fernandes e Camargo Guarnieri. Depois deste nada mais tem aparecido que pode ser assinalado por seu temperamento, seu idealismo, sua tenacidade e seu estudo, como digno de suceder aos compositores mencionados. Sendo a vida

musical do Brasil muito inocente e interessando cada um somente por si mesmo, existindo por um outro lado uma falta total pra conhecimento da interpretação da música de outros países, especialmente contemporânea, Santoro está vivendo um período de verdadeira tortura, e sua necessidade é conhecer intimamente os outros meios e oportunidades mais importantes destes meios.”

7 de junho de 1946.

“Você não é homem de estudos escolásticos. Você é de assimilação unicamente. Não se precisa de gente para ensinar, mas sim para olhar, conversar e consultar” (Se referindo ao desejo de Santoro em conhecer Hindemith, Koussevitsky, Copland, Harris e Schoenberg).

ANEXO 2- PARTITURAS MANUSCRITA E POEMA DOS PRELÚDIOS N. 1 E N. 2.

Pertencentes à Série *13 Canções de Amor*.

EM ALGUM LUGAR

Claudio Santoro

Vinícius de Moraes

Deve existir

Eu sei que deve existir

Algum lugar onde o amor

Possa viver a sua vida em paz

E esquecido de que existe o amor

Ser feliz, ser feliz, bem feliz.

OUVE O SILÊNCIO

Claudio Santoro
Vinicius de Moraes

Cala
Ouve o silêncio
Ouve o silêncio
Que nos fala tristemente
Desse amor que não podemos ter

Não fala
Fala baixinho
Diz bem de leve um segredo
Um verso de esperança em nosso amor

Não, oh, meu amor!
Canta a beleza de viver!
Saúda o sol e a alegria de amar
Em nossa grande solidão.

102301 - V. de Moraes
Andante

"Em Algum Lugar"

Musica: Claudio Santoro 537

De-vee-xis-tis em se-gu

De-vee-xis-tis Al-gum lu-gar on-de-a-mor possa vi-ver a sua vi-da em

lin
paz -> E-o que - ci-do de que-xis-to-a-dor ser fe-liz, ser fe-liz, bem fe-

-e-liz

Handwritten notes: Claudio Santoro, 1958

"Ouve o Silêncio..."

Rit. lento

Ca-la ou-ve o si-lên-cio. Ou-ve o si-lên-cio que nos fa-la tris-te

-men-tô desce-mos que não po-di-mos ter Não, fa-la fa-la hei-

ri-nho. Diz bem de le-ve-m se-gue-do um ver-so Des-pe-ra-n-ça-mos nos-sos mo-z

Não, o meu a-mor! Canta be-le-za de vi-ver! Sa-u-da-das sol-ea-le-gri-a de-a

Conc. e animato

-mar Em nos-sa gran-de so-li-dão

pp rit.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
MESTRADO EM ARTES - MÚSICA

Santoro:

Uma História Em Miniaturas

Estudo analítico-interpretativo dos
Prelúdios para Piano de Cláudio Santoro

II

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

IRACELE A. VERA LÍVERO DE SOUZA

CAMPINAS - 2003

Cláudio Santoro

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS – UNICAMP
INSTITUTO DE ARTES
MESTRADO EM ARTES – MÚSICA**

**Santoro:
Uma História Em
Miniaturas**

**Estudo Analítico-Interpretativo dos Prelúdios para
Piano de Cláudio Santoro**

II

IRACELE A. VERA LÍVERO DE SOUZA

Este exemplar é a redação final da dissertação
defendida pelo Sra. Iracele Aparecida Vera
Livero de Souza e aprovada pela Comissão
Julgadora em 06/08/2003

Prof. Dr. Mauricy Matos Martin

Dissertação apresentada no Curso de Mestrado em
Artes-Música do Instituto de Artes da UNICAMP
como requisito parcial para obtenção de grau de
Mestre em Artes-Música sob a orientação e co-
orientação do Prof. Dr. MAURICY MATOS
MARTIN e Profa. Dra. MARIA LÚCIA SENNA
MACHADO PASCOAL.

CAMPINAS - 2003

**UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE**

200400782

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IA - UNICAMP

L75s

Lívoro, Iracele Vera

Santoro: uma história em miniaturas: estudo analítico interpretativo dos prelúdios para piano de Claudio Santoro / Iracele A.Vera Lívoro de Souza . – Campinas, SP: [s.n.], 2003.

Orientador: Mauricy Matos Martin.

Co-orientador: Maria Lúcia Senna Machado Pascoal.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

1. Santoro, Claudio, 1919- 1989. 2. Música para piano – História – Sec. XX 3. Música para piano – Análise e apreciação – Sec. XX. 4. Música para piano – Interpretação (fraseado, dinâmica, etc.) I. Martin, Mauricy Matos. II. Pascoal, Maria Lúcia Senna Machado III. Universidade Estadual de Campinas Instituto de Artes. IV. Título.

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	T/UNICAMP
	L755A
V	2 EX
TOMBO BC/	56.885
PROC.	16/11/104
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	11,000
DATA	20/01/2004
Nº CPD	

CM 00 19 39 090

BU id 308420

GUIA TEMÁTICO DOS PRELÚDIOS (1946-1989)

1.
1946

Allegro

mf

2.
1947

3.
1948

Lento

p

4.
1948

Dança Rústica

ff

5.
1950

Adagio

Tes Yeux

1.
1957

Lento Expressivo

p

Tes Yeux

2.
1957

Andante (cantabile)

p

Tes Yeux

3.
1958

Lento

Tes Yeux Toada

4.
1958

Andante

Tes Yeux

5.
1958

Lento Expressivo

p

ERRATA:

As páginas 607 e 609 estão invertidas.
 Página 607 leia-se 609.
 Página 609 leia-se 607.

6.
1958

Lento

7.
1958

Andante

8.
1958

Andante (Molto Apassionato)

9.
1959

Lento

10.
1959

Lento (dolce e terno)

11.
1963

Adagio Molto

12.
1963

Andante com Molto (♩ = 100)

13.
1959

Moderato (♩ = 90)

14.
1959

Lento

19.
1963

Allegro Grottesco e Barbaro

15.
1963

Lento

20.
1959

Andante

16.
1963

Andante

21.
1962

Andante espressivo

17.
1963

Lento

22.
1963

Andante

18.
1963

Lento

p

23.
1963

Allegro Moderato ♩ = 90

f

24.
1963

Lento

p

pp

27.
1984

Andante (♩)

f

Ped.

25.
1959

Lento molto espressivo

p

poco

28.
1984

Moderato (♩. 92-100)

f

26.
1983

Lento

p

29.
1989

Lento suave e intimista

ppp

Allegro

The musical score is written for piano and bass. It begins with a tempo marking of *Allegro*. The first system (measures 1-3) features a melody in the right hand starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, followed by a trill and a ritardando (*rit.*) section. The second system (measures 4-6) shows a melodic line in the right hand with a crescendo (*cresc.*) leading to a forte (*f*) dynamic. The third system (measures 7-10) contains a complex rhythmic pattern with dynamics ranging from piano (*p*) to forte (*f*). The fourth system (measures 11-14) is marked *Lento* and features a dynamic range from pianissimo (*pp*) to forte (*f*). The fifth system (measures 15-18) includes an *expressivo* section and a crescendo. The final system (measures 19-22) concludes with a dynamic range from mezzo-forte (*mf*) to pianissimo (*pp*).

Note: The accidentals will only affect the notes before which they are placed.

23

p *f* *f* *p*

Musical score for measures 23-27. The piece is in 2/4 time. Measure 23 starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a series of chords and eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *p*, *f*, and *f*. A fermata is placed over the final chord of measure 27.

28

p *mf* *ff*

Musical score for measures 28-31. The right hand has a long rest in measure 28. In measure 29, the right hand begins with a melody starting on a high note, marked *mf*. The left hand continues with a bass line. Dynamic markings include *p*, *mf*, and *ff*. A fermata is placed over the final chord of measure 31.

32 *Allegro*

mf 1 1/2

Musical score for measures 32-35. The tempo is marked *Allegro*. The piece is in 2/4 time. Measure 32 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes, and the left hand plays a similar pattern. A first ending bracket labeled "1 1/2" spans measures 33 and 34. Dynamic markings include *mf*.

36

f *f*

Musical score for measures 36-38. The piece is in 2/4 time. Measure 36 starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand plays a series of chords and eighth notes, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *f* and *f*. A fermata is placed over the final chord of measure 38.

39

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

Musical score for measures 39-42. The piece is in 2/4 time. Measure 39 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *mf*, *f*, *mf*, *p*, *mf*, *pp*, *p*, and *pp*. A fermata is placed over the final chord of measure 42.

44

44-47

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

Measures 44-47. The piece is in 3/4 time. Measure 44 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The bass line begins with a half note G2, marked *mp*. The treble line has a half note chord of F#4 and C#5, marked *f*. A crescendo hairpin leads to measure 45, where the bass line has a half note chord of G2 and C#3, marked *pp*, and the treble line has a half note chord of F#4 and C#5, marked *p*. Measure 46 has a half note chord of G2 and C#3 in the bass, marked *p*, and a half note chord of F#4 and C#5 in the treble. Measure 47 has a half note chord of G2 and C#3 in the bass, marked *p*, and a half note chord of F#4 and C#5 in the treble.

48

48-50

cresc. *fff*

Measures 48-50. Measure 48 has a half note chord of G2 and C#3 in the bass, marked *cresc.*, and a half note chord of F#4 and C#5 in the treble. Measure 49 has a half note chord of G2 and C#3 in the bass, marked *cresc.*, and a half note chord of F#4 and C#5 in the treble. Measure 50 has a half note chord of G2 and C#3 in the bass, marked *cresc.*, and a half note chord of F#4 and C#5 in the treble, marked *fff*.

51

51-54

p *p* *p*

Measures 51-54. Measure 51 has a half note chord of G2 and C#3 in the bass, marked *p*, and a half note chord of F#4 and C#5 in the treble. Measure 52 has a half note chord of G2 and C#3 in the bass, marked *p*, and a half note chord of F#4 and C#5 in the treble. Measure 53 has a half note chord of G2 and C#3 in the bass, marked *p*, and a half note chord of F#4 and C#5 in the treble. Measure 54 has a half note chord of G2 and C#3 in the bass, marked *p*, and a half note chord of F#4 and C#5 in the treble.

55

55-59

f *p* *p*

Measures 55-59. Measure 55 has a half note chord of G2 and C#3 in the bass, marked *p*, and a half note chord of F#4 and C#5 in the treble, marked *f*. Measure 56 has a half note chord of G2 and C#3 in the bass, marked *p*, and a half note chord of F#4 and C#5 in the treble, marked *f*. Measure 57 has a half note chord of G2 and C#3 in the bass, marked *p*, and a half note chord of F#4 and C#5 in the treble. Measure 58 has a half note chord of G2 and C#3 in the bass, marked *p*, and a half note chord of F#4 and C#5 in the treble. Measure 59 has a half note chord of G2 and C#3 in the bass, marked *p*, and a half note chord of F#4 and C#5 in the treble.

60

60-63

Measures 60-63. Measure 60 has a half note chord of G2 and C#3 in the bass, marked *p*, and a half note chord of F#4 and C#5 in the treble. Measure 61 has a half note chord of G2 and C#3 in the bass, marked *p*, and a half note chord of F#4 and C#5 in the treble. Measure 62 has a half note chord of G2 and C#3 in the bass, marked *p*, and a half note chord of F#4 and C#5 in the treble. Measure 63 has a half note chord of G2 and C#3 in the bass, marked *p*, and a half note chord of F#4 and C#5 in the treble.

Prelúdio n° 2

Cláudio Santoro

Allegro molto (♩ = 120)

The first system of the score covers measures 1 through 3. It is written for piano in a 4/4 time signature. The right hand begins with a series of eighth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes. The key signature consists of two sharps (F# and C#).

The second system covers measures 4 and 5. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand maintains its quarter-note accompaniment. The key signature remains two sharps.

The third system covers measures 6, 7, and 8. The right hand features a mix of eighth and sixteenth notes. The left hand continues with quarter notes. The key signature remains two sharps.

The fourth system covers measures 9 and 10. The right hand continues with eighth-note patterns. The left hand continues with quarter notes. The key signature remains two sharps. A 3/2 time signature change is indicated at the beginning of measure 10.

2
4

3¹
4

14
4
4

16

p

cresc.

18
3
4

20

22

4/4

3/4

Musical score for measures 22-23. The system consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 4/4. Measure 22 shows a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Measure 23 features a 3/4 time signature change and continues the melodic and bass lines with various articulations like accents and slurs.

24

2/4

Musical score for measures 24-25. The system consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 2/4. Measure 24 shows a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Measure 25 features a melodic line in the treble and a bass line in the bass with various articulations like accents and slurs.

26

3/4

Musical score for measures 26-28. The system consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 3/4. Measure 26 shows a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Measure 27 features a melodic line in the treble and a bass line in the bass. Measure 28 features a melodic line in the treble and a bass line in the bass with a *ff* dynamic marking.

29

fff

Musical score for measure 29. The system consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 3/4. Measure 29 features a melodic line in the treble and a bass line in the bass with a *fff* dynamic marking.

Prelúdio n° 3

Entoando Tristemente

Claudio Santoro

Lento

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in bass clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The music begins with a piano (*p*) dynamic. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The system concludes with a piano (*p*) dynamic marking.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in bass clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The music continues from the first system. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The system concludes with a piano (*p*) dynamic marking.

The third system of the musical score consists of three staves. The upper staff is in treble clef and the lower two staves are in bass clef. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The music continues from the second system. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, while the lower two staves provide a harmonic accompaniment with chords and single notes. The system concludes with a first crescendo (*1° cresc.*) marking.

16

peu.....a.....peu

cresc.

16

21

21

25

25

29

cresc.

cresc.

29

33

p cresc. poco

33

38

38

Prelúdio n° 4

Dança Rústica (♩. = ♩ = 100)

Claudio Santoro

Musical notation for measures 1-6. The score is in 3/8 time and features a piano accompaniment. The right hand plays a series of chords with a '5' fingering, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic marking is *ff*.

Musical notation for measures 7-13. Measure 7 is marked with a fermata. A section starting at measure 8 is marked with a repeat sign and *ff*. The right hand plays a melodic line with a crescendo hairpin, and the left hand plays a rhythmic accompaniment.

Musical notation for measures 14-19. Measure 14 is marked with a fermata. The right hand plays a melodic line with a crescendo hairpin, and the left hand plays a rhythmic accompaniment. The dynamic marking is *p*. A section starting at measure 16 is marked with a repeat sign and *f*.

Musical notation for measures 20-25. The right hand plays a melodic line with a crescendo hairpin, and the left hand plays a rhythmic accompaniment. The dynamic marking is *f*. A section starting at measure 22 is marked with a repeat sign and *f*.

25 I

3 3 3 3 3 3 3 3

p *rit.* *p*

33

p *p* *p* *f*

41

p *p* *p* *p* *p* *p*

47

p *p* *p* *p*

51

p *p* *p* *p*

First system of a musical score. It features a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music consists of several measures with chords and melodic lines. A slur is placed over the first few measures of the upper staff.

Second system of a musical score, starting at measure 59. It features a grand staff with a bass clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music consists of several measures with chords and melodic lines. A slur is placed over the first few measures of the upper staff.

Third system of a musical score, starting at measure 63. It features a grand staff with a bass clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music consists of several measures with chords and melodic lines. A slur is placed over the first few measures of the upper staff. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. Performance markings include 'rit...' and 'dim...' with arrows pointing to the right. The system ends with a piano dynamic marking 'p' and a 'Ped' (pedal) marking.

Fourth system of a musical score, starting at measure 67. It features a grand staff with a bass clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music consists of several measures with chords and melodic lines. A slur is placed over the first few measures of the upper staff. A dynamic marking 'f' (forte) is present. The system ends with a sixteenth note marked with a '6' below it.

72

express.
p

rit. molto

This system contains measures 72 through 75. The treble clef staff features a melodic line with slurs and accents. The bass clef staff provides harmonic support with chords and moving lines. The dynamic marking *p* (piano) is present, along with the instruction *express.* (expressive). The tempo marking *rit. molto* (rhythmically very slow) is indicated at the end of the system.

77

ff

ff

fff

This system contains measures 77 through 80. The treble clef staff has a melodic line with a slur and a fermata. The bass clef staff has a more active line with slurs and a fermata. The dynamic markings are *ff* (fortissimo) and *fff* (fortississimo). A fingering '2' is shown in the bass clef staff.

Prelúdio nº 5

Claudio Santoro
Rio 23 / 08 / 1950

Adagio

Musical notation for measures 1-4 of the first system. The piece is in C major, 4/4 time, and begins with a treble clef. The melody in the right hand consists of a series of eighth and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment of chords.

Musical notation for measures 5-10 of the second system. The notation continues with a treble clef. A fermata is placed over the final note of measure 5. The melodic line in the right hand continues with eighth and quarter notes, and the left hand accompaniment remains.

Molto Lento

Musical notation for measures 11-14 of the third system. The tempo marking *Molto Lento* is present. The right hand features a triplet of eighth notes in measure 14. The left hand accompaniment continues. The word *ad libitum* is written below the bass line in measure 14.

Musical notation for measures 15-18 of the fourth system. The right hand contains a triplet of eighth notes in measure 15. The piece concludes with a final chord in the right hand and a sustained bass line in the left hand.

19

D.C. al

21

rit.

"Pour Lia"

Prelúdio nº 1

Tes Yeux

Lento Expressivo

Cláudio Santoro

The first system of the musical score consists of two staves, treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The music begins with a piano (p) dynamic and features a series of chords and melodic lines with slurs and accents.

The second system continues the piece. It includes a *rit.* (ritardando) marking. The time signature changes to 3/4. The music features a mix of chords and moving lines.

The third system continues the piece. It features a mix of chords and moving lines. The time signature is 3/4.

The fourth system continues the piece. It includes a *cresc.* (crescendo) marking. The time signature changes to 2/4. The music features a mix of chords and moving lines. The system ends with *affret.* (accelerando) and *rit.* (ritardando) markings.

The fifth system continues the piece. It features a mix of chords and moving lines. The time signature is 3/4. The system ends with a double bar line.

The sixth system continues the piece. It includes a *cresc.* (crescendo) marking. The time signature is 3/4. The music features a mix of chords and moving lines. The system ends with a double bar line.

© 1957 by C. Santoro

Todos os direitos reservados
Alle Rechte vorbehalten

Mai. 1957

Prelúdio n° 2

Andante (cantabile)

Tes Yeux

Cláudio Santoro

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The first staff contains a melodic line with slurs and ties, while the second staff provides a harmonic accompaniment with sustained notes. Below the staves, the dynamic markings *cresc.*, *poco*, *a*, and *poco* are indicated with dashed lines.

The second system continues the piece. The upper staff features a melodic line with a *dim.* (diminuendo) marking. The lower staff has a *f* (forte) dynamic marking. The notation includes slurs and ties across measures.

The third system shows the continuation of the melodic and harmonic lines. A *mp* (mezzo-piano) dynamic marking is present in the upper staff. A *cresc.* (crescendo) marking is indicated at the end of the system.

The fourth system features a *poco* dynamic marking at the beginning and a *dim.* marking in the middle. The melodic line in the upper staff is more active, with slurs and ties.

The fifth system concludes the piece. It features a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The notation includes slurs and ties, and ends with a double bar line. There are some markings below the staves, possibly indicating fingerings or ornaments.

Prelúdio nº 3

Tes Yeux

Cláudio Santoro

L. - V - 1958

Lento

Measures 1-5 of the Prelúdio nº 3. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment with a steady bass line and a treble line with chords and melodic fragments.

Measures 6-10. Measure 6 includes a triplet in the treble line. The bass line continues with chords, and the treble line has more complex melodic patterns.

Measures 11-15. The treble line features a continuous eighth-note melody, while the bass line provides harmonic support with chords.

Measures 16-20. The treble line continues with a flowing eighth-note melody, and the bass line maintains its chordal accompaniment.

Measures 21-25. The treble line melody becomes more intricate with slurs and ties, while the bass line remains consistent.

Measures 26-30. The final system shows the continuation of the eighth-note melody in the treble and the chordal accompaniment in the bass.

31

Musical notation for measures 31-35. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of chords and single notes.

36

Musical notation for measures 36-40. The right hand continues the melodic line. The left hand has dynamic markings: *cresc.* (crescendo) from measure 36 to 37, *poco* (poco decrescendo) from 38 to 39, and *a* (ritardando) from 40 to 41.

41

Musical notation for measures 41-44. Measure 41 has a time signature change to 2/4. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has dynamic markings: *ff* (fortissimo) and *pp* (pianissimo).

45

Musical notation for measures 45-49. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a steady accompaniment of chords.

50

Musical notation for measures 50-55. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a steady accompaniment of chords.

56

Musical notation for measures 56-58. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a steady accompaniment of chords.

Leningrado - V - 958
Cláudio Santoro

"Pour Lia"
Prelúdio n° 4
(Toada)
Tes Yeux

Claudio Santoro

Andante

1°

6

1° 2°

rit... cresc.....

11

f

16

dim.....

p

Al e poi

poco

Musical score for measures 22-26. The score is written for piano in two staves (treble and bass clef). Measure 22 starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The right hand plays a series of eighth notes, while the left hand plays a bass line with some chords. Dynamic markings include mf and f . There are also some handwritten annotations like a large 'V' and some curved lines.

Musical score for measures 27-31. The score continues from the previous system. Measure 27 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand continues with a bass line. Dynamic markings include mf and f . The system ends with a double bar line. In the right margin, the following text is present:
Leningrado
V - 91 - 7
Claudio
Santoro

"Pour Lia"
Prelúdio n° 5

Tes Yeux

Cláudio Santoro

Lento Expressivo

The first system of the musical score consists of two staves. The right-hand staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The music starts with a piano (*p*) dynamic and features a series of eighth and quarter notes, some beamed together. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. The left-hand staff uses a bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Dynamics include *p*, *mp*, and *p* again. The system concludes with a fermata over the final notes.

The second system continues the piece. The right-hand staff shows a melodic line with a *dim.* (diminuendo) dynamic marking. The left-hand staff continues with a steady accompaniment. The system ends with a fermata.

The third system features a more active right-hand melody. It includes a *f* (forte) dynamic marking followed by a *p* (piano) dynamic. A triplet of eighth notes is again present. The left-hand staff maintains the accompaniment. The system ends with a fermata.

The fourth system shows a melodic line with a *poco* (poco) dynamic marking and a *dim.* (diminuendo) dynamic. The left-hand staff continues with the accompaniment. The system ends with a fermata.

The fifth and final system of the score. The right-hand staff has a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with a fermata at the end. The left-hand staff has a bass clef and provides a harmonic accompaniment with a long, sustained chord at the end. The system concludes with a double bar line and a fermata.

Mar. 1958

Prelúdio n° 6

Cláudio Santoro

Lento

The first system of the musical score is in common time (C) and begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a half note and a quarter note. The left hand provides a bass line with a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a half note and a quarter note. The key signature has one sharp (F#).

The second system continues the piece, maintaining the common time signature. It features a triplet of eighth notes in the first measure of the right hand and a half note followed by a quarter note. The left hand has a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a half note and a quarter note. The key signature changes to two sharps (F# and C#).

Piu Agitato

The third system is in 3/4 time and marked *Piu Agitato*. It begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a *cresc.* (crescendo) instruction. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes. The key signature has two sharps (F# and C#).

The fourth system continues in 3/4 time. It features a *dim.* (diminuendo) instruction. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes. The key signature has two sharps (F# and C#).

rall.

Meno Agitato

The fifth system is in 3/4 time and marked *Meno Agitato*. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both with eighth notes. The key signature has two sharps (F# and C#).

First system of musical notation. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff contains a melodic line with various notes and rests, including a half note with a flat. The bass staff contains a more complex line with many notes, some beamed together. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *rit.* (ritardando). A *p* (piano) marking is also present. The time signature is 3/4.

Tempo I

Second system of musical notation, continuing from the first. It features two staves with treble and bass clefs. The treble staff has a melodic line with some rests. The bass staff has a more active line with many notes. There are some dynamic markings and a fermata over a note in the bass staff.

Third system of musical notation, the final system on the page. It consists of two staves with treble and bass clefs. The treble staff has a melodic line with a triplet of notes. The bass staff has a line with many notes and a fermata. A *rall.* (rallentando) marking is present. The time signature changes to 5/4. The system ends with a double bar line.

Jul 1958

Prelúdio n° 7

Cláudio Santoro

Andante

pp

mp

rit.

poco

Red.

p

f

Red.

mp cresc.

Red.

ff

p

pp

Red.

Jun. 1958

I. TRILGIO II. O

Hammage a Brahms

Cláudio Santoro

Andante (Molto Apassionato)

First system of musical notation, measures 1-4. The piece begins in C major with a piano (*p*) dynamic. The bass line features a *poco* crescendo over the first two measures. The treble line contains a melodic line with a slur over measures 1-2 and a fermata over measure 4.

Second system of musical notation, measures 5-8. The bass line continues with a *poco* crescendo over measures 5-6. The treble line features a melodic line with slurs and a fermata over measure 8.

Third system of musical notation, measures 9-12. The bass line includes a *cresc.* (crescendo) over measures 9-10, a *poco* (poco) marking over measure 11, and a *poco rit.* (poco ritardando) marking over measure 12. The treble line continues with a melodic line and a fermata over measure 12.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The bass line starts with *a tempo* (a tempo) over measure 13, followed by a *poco* (poco) marking over measure 14, a *p* (piano) dynamic over measure 15, and a *cresc.* (crescendo) over measure 16. The treble line continues with a melodic line and a fermata over measure 16.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The bass line includes a *dim.* (diminuendo) marking over measure 17, a *poco* (poco) marking over measure 18, and a *poco* (poco) marking over measure 19. The treble line continues with a melodic line and a fermata over measure 20.

Sixth system of musical notation, measures 21-24. The bass line features a *rall.* (rallentando) marking over measure 21, a *poco* (poco) marking over measure 22, and a *a tempo* (a tempo) marking over measure 23. The treble line includes a *rall.* (rallentando) marking over measure 23 and a *a tempo* (a tempo) marking over measure 24. The piece concludes with a fermata over measure 24.

First system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, some beamed together. The bass staff contains a bass line with quarter notes and rests. There are dynamic markings *f* and *pp* in the bass staff.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff includes dynamic markings *f* and *poco affret.* (poco accelerando), followed by *poco rit.* (poco ritardando). The system concludes with a *pp* marking in the bass staff.

Third system of musical notation. The treble staff features a melodic line with slurs. The bass staff includes dynamic markings *mp* and *a tempo*, followed by a *cresc.* (crescendo) marking. The system ends with a *pp* marking in the bass staff.

Fourth system of musical notation. The treble staff continues with a melodic line. The bass staff includes a *dim.* (diminuendo) marking. The system concludes with a *pp* marking in the bass staff.

Fifth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with a slur. The bass staff includes dynamic markings *poco rit.* (poco ritardando) and *rall.* (rallentando). The system concludes with a *pp* marking in the bass staff.

pp rit. a tempo

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with eighth notes and slurs. The bass clef contains a bass line with dotted notes and slurs. The tempo markings 'pp', 'rit.', and 'a tempo' are present.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and bass line patterns.

Third system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and bass line patterns.

rall.

Fourth system of musical notation, concluding the piece with a 'rall.' marking and a final cadence. The bass line ends with a double bar line and a fermata.

"Pour Eliana Cardoso"
Prelúdio nº 9

Lento

Claudio Santoro
1959

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It begins with a piano (*p*) dynamic. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). The system concludes with a fermata over the final notes of both staves.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It begins with a forte (*f*) dynamic. The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature. The system concludes with a piano (*p*) dynamic.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It begins with a pianissimo (*pp*) dynamic. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). The system concludes with a common time signature (C).

The fourth system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It begins with a common time signature (C) and a *rit.* (ritardando) marking. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). The system concludes with a common time signature (C).

Prelúdio nº 10

Lento (dolce e terno)

Cláudio Santoro

The first system of the score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves begin with a piano (*p*) dynamic marking. The music features a series of eighth and sixteenth notes with slurs. A *rit.* (ritardando) marking is placed above the final measure of the system.

The second system continues the piece with two staves. The notation includes various note values and slurs, maintaining the piano (*p*) dynamic.

The third system features a crescendo (*cresc.*) leading to a *poco a poco* (poco) dynamic marking. The notation includes slurs and various note values.

The fourth system shows a dynamic range from *f* (forte) to *pp* (pianissimo). It includes a *ff* (fortissimo) marking and a *pp* marking. The notation features slurs and various note values.

The fifth system concludes the piece with a *cresc.* (crescendo) leading to a *poco* dynamic marking. The notation includes slurs and various note values.

18

3 3

22

cresc.....

26

rall.....

8va

p

pp subito
rall. poco

Spz
rit. *rit.*

© 1959 by C. Santoro

Todos os direitos reservados
Alle Rechte vorbehalten

Prelúdio n° 11

Adagio Molto

Cláudio Santoro

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music begins with a piano (*ppp*) dynamic. The upper staff features a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system continues the piece. The upper staff has a melodic line with a *rit.* (ritardando) marking and a *pp* dynamic. The lower staff has a *f* (forte) dynamic in the first measure, followed by a *pp* dynamic. The system concludes with a *ff* (fortissimo) dynamic in the upper staff.

The third system shows the continuation of the melodic and harmonic lines. The upper staff has a *p* (piano) dynamic. The lower staff features a *p* dynamic. The system ends with a final chord in the upper staff.

The fourth system is the final system on the page. It begins with a *rall.* (rallentando) marking. The upper staff has a *p* dynamic. The lower staff has a *p* dynamic. The system concludes with a final chord in the upper staff.

Prelúdio nº 12

Cláudio Santoro

Andante com Molto (♩=100)

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The first system includes a tempo marking of *Andante com Molto* (♩=100) and a dynamic marking of *p*. The second system features dynamics of *pp*, *rit.*, *ppp*, and *ff súbito*. The third system includes dynamics of *f*, *ppp*, and *pppp*. The score is marked with *Sua* and *Sub* at various points, indicating specific performance techniques or articulation. The piece concludes with a final *pppp* dynamic marking.

Prelúdio nº 13

Cláudio Santoro

Moderato $\text{♩} = 90$

p *mf*

$\text{♩} = \text{♩}$

ten. *cresc.* *affret.*

f *rit.* *rall.*

rit. *p* *pp* *cresc.*

First system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a long, sweeping slur over several measures. The lower staff is in bass clef and contains a bass line. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the upper staff. A *Red.* (ritardando) marking is located below the staves.

Second system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur. The lower staff is in bass clef and contains a bass line. Dynamic markings include *affret.* (accelerando), *e cresc.* (e crescendo), *f* (forte), and *p* (piano). The tempo marking *a tempo* is located at the end of the system.

Third system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur and a *pppp* (pianissimo) dynamic marking. The lower staff is in bass clef and contains a bass line. A *rall.* (ritardando) marking is located below the staves. A *ppp* (pianissimo) dynamic marking is also present below the staves.

Prelúdio nº 14

Cláudio Santoro

Lento

Measures 1-4 of the piano score. The piece begins in C major with a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with a long slur and a fermata over the first measure. The left hand provides a harmonic accompaniment. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *cresc.* (crescendo).

Measures 5-7 of the piano score. The right hand continues the melodic development with a fermata over measure 6. The left hand accompaniment becomes more active. Dynamics include *ff* (fortissimo).

Measures 8-9 of the piano score. The right hand has a long note with a fermata. The left hand accompaniment is sparse. Dynamics include *dim.* (diminuendo) and *rit.* (ritardando).

Measures 10-13 of the piano score. The right hand has a melodic line with a fermata over measure 11. The left hand accompaniment is active. Dynamics include *Tempo* and *pp* (pianissimo).

Prelúdio nº 16

Cláudio Santoro

Andante

First system of musical notation. The piece is in 3/4 time. The right hand features a melodic line with a crescendo leading to a piano section. The left hand provides a simple accompaniment. Dynamics include *p* and *cresc.*. The piano section is marked *po-co-a-po-co*.

Second system of musical notation. The right hand has a melodic line with a mezzo-forte dynamic. The left hand has a more active accompaniment. Dynamics include *mf*.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with a piano dynamic. The left hand has a more active accompaniment with triplets. Dynamics include *pp*, *sfz*, *mf*, and *p*. There is a *ped.* marking.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a piano dynamic. The left hand has a more active accompaniment. Dynamics include *p*, *dim.*, and *ppp*.

Para Gisèle

Prelúdio nº 17

Claudio Santoro
8-II-63

Lento

The first system of the musical score, measures 1-5. The music is in 2/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system of the musical score, measures 6-10. The melodic line in the right hand continues with a similar rhythmic pattern, and the left hand accompaniment remains consistent.

The third system of the musical score, measures 11-15. The piece continues with the established melodic and harmonic motifs.

The fourth system of the musical score, measures 16-20. The final measures of this system show the continuation of the piece's melodic and harmonic structure.

22

Musical score for measures 22-27. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together and sometimes slurred. The lower staff (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

28

Musical score for measures 28-32. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff (bass clef) continues the rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

33

Musical score for measures 33-39. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) has a melodic line with a large slur over measures 33-34. The lower staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment. Performance markings include *pp* (pianissimo) at the start, *rit.* (ritardando) in measure 34, and *a tempo* in measure 35. A dynamic marking *p* (piano) is shown with a hairpin in the lower staff between measures 34 and 35.

40

Musical score for measures 40-46. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

47

Musical score for measures 47-52. The system consists of two staves. The upper staff (treble clef) has a melodic line with a large slur over measures 47-52. The lower staff (bass clef) has a rhythmic accompaniment. Performance markings include *cresc.* (crescendo) in measure 47, *dim.* (diminuendo) in measure 51, and *rit.* (ritardando) in measure 52.

56 2^a

rit.

rit.

pp

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef) connected by a brace on the left. The score covers measures 56 to 61. Measure 56 is marked with a first ending bracket (2^a) and a fermata. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff has a simple accompaniment of quarter notes. From measure 57 to 60, the tempo is marked *rit.* (ritardando). The treble staff continues with a melodic line, and the bass staff has a similar accompaniment. In measure 61, the tempo is marked *pp* (pianissimo), and the treble staff features a long, sustained chord with a fermata. The bass staff also has a long, sustained chord with a fermata. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Prelúdio n° 18

Cláudio Santoro

Lento

Musical notation for measures 1-4. The score is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). Measure 1 starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a triplet of eighth notes, and the left hand has a single eighth note. Measures 2-4 continue with similar rhythmic patterns and triplet markings.

Musical notation for measures 5-8. The right hand continues with triplet markings. Measure 7 includes a *p* dynamic marking. The left hand has a triplet of eighth notes in measure 8.

Musical notation for measures 9-12. Measure 9 starts with a *pp* dynamic. Measure 10 has a *pp* dynamic. Measure 11 includes a *p rit.* marking. Measure 12 features a triplet of eighth notes and a *pp* dynamic.

Musical notation for measures 13-16. Measure 13 starts with a *pp* dynamic. Measure 14 includes a triplet of eighth notes and a *ppp* dynamic. Measure 15 has a *pp* dynamic. Measure 16 ends with a *ppp* dynamic and a fermata.

Prelúdio nº 19

Cláudio Santoro

Allegro Grottesco e Barbaro (♩ =)

The musical score is presented in a grand staff format, consisting of two systems of two staves each (treble and bass clefs). The piece is in 3/4 time and features a variety of musical textures and dynamics. The first system includes a 5-measure phrase in the right hand and a 7-measure phrase in the left hand. The second system shows a 7-measure phrase in the right hand and a 5-measure phrase in the left hand, with a 3-measure triplet in the right hand. The third system features a 7-measure phrase in the right hand and a 7-measure phrase in the left hand, with a *ff* dynamic marking. The fourth system includes a 7-measure phrase in the right hand and a 7-measure phrase in the left hand. The fifth system shows a 7-measure phrase in the right hand and a 7-measure phrase in the left hand, with a *pp* dynamic marking. The sixth system includes a 7-measure phrase in the right hand and a 7-measure phrase in the left hand, with a *ppp* dynamic marking. The score is marked with various dynamics including *pp*, *ppp*, and *ff*, and includes articulation marks such as accents and slurs. The piece concludes with a final 7-measure phrase in the right hand and a 7-measure phrase in the left hand.

System 1: A grand staff with two bass clefs. The left hand plays a series of chords and eighth notes, while the right hand plays a melodic line with eighth notes. A dynamic marking of *ff* is present at the end of the system.

System 2: A grand staff with a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The left hand continues with chords and eighth notes, and the right hand plays a melodic line. A dynamic marking of *f* is present.

System 3: A grand staff with two bass clefs. The left hand features a complex rhythmic pattern with eighth notes and chords. The right hand plays chords. Dynamic markings include *8va* and *8vb* with dashed lines.

System 4: A grand staff with two bass clefs. The left hand plays chords and eighth notes, while the right hand plays a melodic line. A dynamic marking of *ff* is present at the end of the system.

Prelúdio n° 20

Cláudio Santoro

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a series of chords and single notes. A *poco* marking is present in the upper right of the system.

The second system of musical notation consists of two staves. It begins with a *p* marking. A *cresc.* marking is placed over the middle of the system, and another *p* marking is at the end.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line, and the lower staff continues the accompaniment. The system concludes with a double bar line.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a melodic line with some grace notes. The lower staff has a bass clef and contains a long, sustained chord. The system ends with a double bar line.

At the bottom of the page, there is a separate bass clef staff. It contains a single chord marked with *ppp* and an *8va* marking with a dashed line, indicating an octave shift.

Prelúdio nº 21

Cláudio Santoro

Andante espressivo

Measures 1-4 of the piece. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Measures 5-8. The right hand continues the melodic development with slurs and accents, and the left hand maintains the accompaniment.

Measures 9-12. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand provides accompaniment.

Measures 13-16. The right hand continues the melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment includes a *rit.* (ritardando) marking in measure 16.

Measures 17-20. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment includes a *rit.* (ritardando) marking in measure 20.

Prelúdio nº 22

Cláudio Santoro

Andante

The musical score is written for piano and consists of two systems. The first system is in 3/4 time and begins with a piano (*pp*) dynamic. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A crescendo is indicated by a hairpin symbol, leading to a pianissimo (*ppp*) dynamic. The second system continues the piece, featuring triplets in both hands and a final *ppp* dynamic. The piece concludes with a double bar line.

Prelúdio nº 23

Cláudio Santoro

Allegro Moderato ♩ = 90

The musical score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a forte (*f*) dynamic and a 16-measure rest in both hands. The second system features piano (*pp*) dynamics in the bass and treble. The third system includes a piano (*p*) dynamic in the bass and a pianissimo (*pp*) dynamic in the treble. The fourth system shows a crescendo (*cresc.*) in the treble and a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the bass. The fifth system continues with a crescendo (*cresc.*) in both hands. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

A musical score for piano, consisting of two staves: a treble staff (top) and a bass staff (bottom). The score is divided into four measures. The first two measures feature a treble staff with a melodic line of eighth notes and a bass staff with a simple accompaniment. The last two measures feature a treble staff with a melodic line of eighth notes and a bass staff with a simple accompaniment. The score is enclosed in a dashed-line box.

Prelúdio n° 24

Cláudio Santoro

Lento

First system of musical notation. Upper staff: Treble clef, 2/4 time signature. Dynamics: *p*. Lower staff: Bass clef, 2/4 time signature. Dynamics: *pp*.

Second system of musical notation. Upper staff: Treble clef, 2/4 time signature. Dynamics: *f*. Lower staff: Bass clef, 2/4 time signature.

Third system of musical notation. Upper staff: Treble clef, 2/4 time signature. Dynamics: *mp*. Lower staff: Bass clef, 2/4 time signature.

Fourth system of musical notation. Upper staff: Treble clef, 2/4 time signature. Dynamics: *p*. Lower staff: Bass clef, 2/4 time signature.

Fifth system of musical notation. Upper staff: Treble clef, 4/4 time signature. Dynamics: *sfz*, *ff*, *Harm.*, *pp*, *ppp*. Lower staff: Bass clef, 4/4 time signature. Dynamics: *sfz*, *ff*, *pp*, *ppp*.

Lento molto espressivo

Prelúdio nº 25

Cláudio Santoro

First system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *p*, *poco*, *cresc.*, *poco*. Time signatures: 3/4, 4/4, 3/4, 4/4.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *dim.*, *ff*, *lunga*, *pp*. Includes a section marked *Fine* and *lunga*. Time signatures: 3/4, 4/4, 2/4, 4/4.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *cresc.*, *f*, *rit.*. Includes triplet markings. Time signatures: 3/4, 4/4.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *Tempo*, *f*, *rit.*, *pp*. Includes triplet markings. Time signatures: 3/4, 4/4.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *mp cresc.*, *pp*. Includes triplet markings. Time signatures: 3/4, 4/4.

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Dynamics: *p*, *Al*, *e Fine*. Includes triplet markings. Time signatures: 3/4, 4/4.

Prelúdio n° 26

Lento

Claudio Santoro

First system of the musical score. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with a long, sweeping slur. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A *rit.* (ritardando) marking is present at the end of the system.

Second system of the musical score, starting at measure 5. It features a variety of dynamics including *ppp* (pianississimo), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. A *Ped.* (pedal) marking is shown at the bottom right, along with a *sub-* marking.

Third system of the musical score, starting at measure 8. It includes dynamics such as *pp* (pianissimo), *ff* (fortissimo), and *p* (piano). A *rit.* (ritardando) marking is present. A *Ped.* (pedal) marking is shown at the bottom right, along with a *sub-* marking. The tempo marking *Piu Mosso* is located below the system.

Fourth system of the musical score, starting at measure 12. It features a change in tempo to *Tempo I*. Dynamics include *p* (piano), *f* (forte), and *sub.* (subito). Triplet markings with '3' above them are present in both staves. A *Ped.* (pedal) marking is shown at the bottom.

16 *Poco più*

fff

22 *Tempo I*

fff

26

pp *f*

29

p *f* *ff*

Ped. *3*

31

pp *poco* *rit.* *ten.* *ppp*

Prelúdio n° 27

Claudio Santoro
14 - 11 - 1984

Andante (♩ =)

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).
- **System 1:** The right hand begins with a melodic line of eighth notes, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). Pedal markings (*Ped.*) are present under the left hand. A dynamic shift to *f* and *p* (piano) is indicated in the right hand.
- **System 2:** The right hand features a melodic line with a *8va* (octave) marking. The left hand continues with a rhythmic pattern. Dynamics include *f* and *pp* (pianissimo).
- **System 3:** The right hand has a melodic line starting with a *6* (sixteenth notes) marking. The left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *ppp* (pianississimo) and *ff* (fortissimo). A dynamic shift to *pp* is indicated in the right hand.

8

pp ff fff

f

Detailed description: This system contains measures 8 through 11. The music is written for piano in a key with one sharp (F#). Measure 8 starts with a forte (f) bass line and a piano (pp) treble line. The dynamics increase to fortissimo (ff) in measure 9 and fortississimo (fff) in measure 10. The piece concludes in measure 11 with a piano (p) dynamic. The score includes various articulations such as accents and slurs, and features a complex texture with multiple voices in both hands.

12

p

Detailed description: This system contains measures 12 through 15. The music continues in the same key and texture. Measure 12 begins with a piano (p) dynamic. The piece ends in measure 15 with a piano (p) dynamic. The notation includes slurs, accents, and a final cadence in the bass line.

14

8va

Più mosso

14

Detailed description: This system contains measures 14 through 17. The tempo is marked *Più mosso*. The music is written for piano. Measure 14 starts with a piano (p) dynamic. The piece concludes in measure 17 with a piano (p) dynamic. The score includes a *8va* marking above the treble staff in measure 15, indicating an octave shift. The texture is more active and rhythmic than the previous system.

16

5

5

f

8vb

18

8va

18

ff

21

mf cresc.

22

cresc.

fff

Più mosso

23

Allegro

25

cresc.

sempre ff

Ped.

28

cresc.

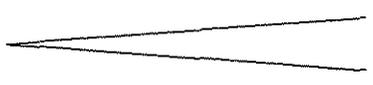
31

M.E.

34

M.D.

mp dim. ----- pp
poco rit.



Para Ana Stella Schic

Prelúdio nº 28

Claudio Santoro

Moderato (♩ 92 - 100)

First system of musical notation, measures 1-2. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a series of chords and single notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation, measures 3-4. Measure 3 contains a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 4 features a slur over the final notes in both hands, leading into the next section.

Third system of musical notation, measures 5-7. Measure 5 begins with a *ten.* (tension) marking. The tempo changes to *Piu Lento* (♩ 72-80). The right hand plays a long, sustained chord with a *pp* dynamic, while the left hand continues with a melodic line. Measure 7 features a *ppp* dynamic in the right hand. The system concludes with a *Leg.* (legato) marking.

Tempo I

, Più Lento (♩ = 72-80)

Musical score for measures 8-11. The piece is in a key with one flat (B-flat major or D minor). Measure 8 starts with a piano (p) dynamic. The music features a melodic line in the right hand with a long slur over measures 8-10, and a bass line with chords and moving lines. A fermata is placed over the final note of measure 11.

Ancora Più Lento

Musical score for measures 12-15. The tempo is marked 'Ancora Più Lento'. Measure 12 begins with a pianissimo (pp) dynamic. The score includes a 'Ped' (pedal) instruction and a 'sfz' (sforzando) dynamic in the bass line. A 'Sub-' (sub-octave) instruction is present in measure 14. The dynamics range from pp to ppp.

Musical score for measures 16-19. Measure 16 starts with a fortissimo (fff) dynamic and a 'sfz' (sforzando) instruction. The instruction 'Tutta forza' is written below the bass line. A 'ff' (fortissimo) dynamic is used in measure 18. The instruction 'affret' (accelerando) is written above the staff in measure 19. A 'Sub-' instruction is also present in measure 16.

Musical score for measures 20-22. Measure 20 begins with a pianissimo (pp) dynamic. The music consists of sustained chords in the right hand and a simple bass line. A fermata is placed over the final chord in measure 22.

31 - 7 - 84
Claudio Santoro

Prelúdio nº 29

Claudio Santoro
janeiro de 1989

Lento suave e intimista

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).
- **System 1:** Starts with a treble clef and a common time signature. The right hand begins with a *ppp* dynamic. The left hand starts with a *ped.* marking. A fermata is placed over the first measure of the right hand. A slur with a '3' indicates a triplet in the right hand. The time signature changes to 2/4.
- **System 2:** Begins with a measure number '4'. The right hand features a triplet of eighth notes. The left hand has a triplet of eighth notes. The time signature changes to 3/4, then 2/4, and finally 3/4. A *ppp* dynamic is marked in the bass line.
- **System 3:** Starts with a measure number '8'. The right hand has a fermata. The left hand has a *ppp* dynamic. A *rit.* (ritardando) marking is present. The piece concludes with a *ppppp* dynamic and an *8vb* (8va) marking.