

Cláudio Santoro – Três prelúdios sobre uma série: um estudo de análise e interpretação

Maria Lúcia Pascoal e Iracele Lívero de Souza

Resumo: Este trabalho tem por objetivo investigar como algumas técnicas de composição que marcam o século XX se desenvolveram na música brasileira. Justifica-se pela necessidade de tornar conhecidos os aspectos técnicos e estruturais dessa música, principalmente no estudo de repertório ainda pouco divulgado. Trata dos aspectos de análise e interpretação de Serialismo e Técnica dos doze sons nos Três Prelúdios sobre uma série, de Cláudio Santoro. A metodologia constou de várias etapas, como conhecimento da bibliografia de história, teoria e análise; leitura das peças, estudo ao piano e análise. A conclusão mostra a possibilidade de integração entre análise e interpretação musical, salientando a importância da sua interface.

Palavras-chave: Análise musical, serialismo, técnica de doze sons, música brasileira, Cláudio Santoro, prelúdios.

O processo de composição com doze sons nasceu da necessidade.

Arnold Schoenberg

Introdução e justificativa

A criação artística do século XX reflete as mudanças ocorridas nas áreas do conhecimento humano que já se delineavam no final do século XIX e se caracterizavam, sobretudo, pela ruptura com o estabelecido, em graus maiores ou menores de radicalização. Na música, essa ruptura começou a se dar, principalmente em relação ao sistema tonal, prática sonora vigente nos três séculos anteriores. Uma das bases desta organização do pensamento musical é representada pela hierarquia e o relacionamento entre os acordes, bases estas que já vinham sendo contestadas desde Wagner, bem como nas últimas peças de Liszt, e por Moussorgsky, dentre outros. Os novos processos chegaram à autonomia das linhas melódico-harmônicas com Debussy, no *Prélude à l'après-midi d'un faune*, peça que Pierre Boulez considera como a que começa a música moderna (BOULEZ, 1958, p. 629), referindo-se às técnicas de composição. Como sair do sistema tonal? Este foi o grande desafio que enfrentaram os criadores musicais. A respeito da música do início do século XX, o historiador Paul Griffiths comenta: “não existe uma corrente única de desenvolvimento, nem uma linguagem comum como em épocas anteriores, mas todo um leque de meios e objetivos em permanente expansão” (1987, p. 23).

Hoje, com a devida distância, procuramos assimilar, compreender e refletir sobre o assunto, investigando os aspectos técnicos, estéticos, históricos e, sobretudo, como se refletem na interpretação musical. Comentando o ensino de música nas universidades americanas, no que se refere ao estudo das estruturas, o teórico Stephen Kostka observa como ele tem sido voltado para a música dos períodos Barroco, Clássico e Romântico e, apesar do interesse pela música posterior a 1900, constata “a falta de material apropriado. Enquanto existem bons livros sobre música do século XX em geral, há poucos que tratam do material e das técnicas de composição” (KOSTKA, 1999, p. XV).

Refletindo sobre isto em relação à nossa situação, este trabalho propõe o estudo de técnicas que marcaram o século XX, analisa peças representativas e faz comparações de como foram utilizadas por compositores brasileiros. A principal justificativa é a grande necessidade de conhecer e investigar a música do Brasil nos aspectos técnicos e estruturais e, assim, poder contribuir para a comunicação e a divulgação entre intérpretes e ouvintes.

Diante do universo que a música do século XX apresenta, desenvolvendo a criação de novas formas de pensamento e estrutura, colocam-se as seguintes questões:

- de que podem se constituir o material e a estrutura na música que não usa a tonalidade?
- como a música de compositores brasileiros se insere na teoria pós-tonal?¹

As bases teóricas para desenvolver a pesquisa foram principalmente de história e análise. Quanto à primeira, tomou-se a divisão realizada pelo historiador Robert Morgan no livro *Twentieth Century Music* (MORGAN, 1991, p. v-vi) que, no decorrer dos seus vinte e um capítulos, estabelece três grandes períodos:

1. Além da Tonalidade: de 1900 à Primeira Guerra Mundial
2. Reconstrução e novos sistemas: da Primeira à Segunda Guerra
3. Inovação e fragmentação: da Segunda Guerra ao presente

A partir deste ponto, optou-se por escolher técnicas significativas desenvolvidas em cada um dos períodos, o que foi analisado mediante observações das estruturas na formação dos estilos musicais, conforme Bryan Simms (1995).

Para análise e teoria, foi utilizado o estudo detalhado e prático do já citado Stefan Kostka, quanto à utilização do material e das técnicas de composição, acrescido do de Joel Lester, que apresenta variedade de análises (LESTER, 1989).

Quanto à música brasileira, foram tomados os livros de história (MARIZ, 2000 e NEVES, 1981), o trabalho de Gerard Béhague no verbete "Brazil", do *New Grove* (2001, p. 268-270) completados pelo estudo documental *Música viva e H. J. Koellreuter* (KATER, 2001).

Para esta comunicação, foi escolhido apresentar, do período posterior à Primeira Guerra, *Serialismo e Técnica de Doze Sons*. Exemplos de análise de SCHOENBERG – *Suite op. 25e*, como convergência no Brasil, SANTORO – Prelúdios n. 22, 23 e 24.²

Contam-se como objetivos deste trabalho:

- estudar material e técnicas de composição na Técnica de Doze Sons aplicados a peças já reconhecidas como valor histórico;
- investigar os mesmos em peças representativas de compositores brasileiros;
- analisar as peças escolhidas;
- procurar relacionamentos entre a análise e a interpretação das peças.

A metodologia partiu do estudo da base teórica; do material representado por partituras editadas, manuscritos, gravações e textos do próprio compositor. O desenvolvimento do trabalho seguiu várias etapas, como:

- leitura de bibliografia de teoria, análise e história da música do século XX;

- leitura e audição de peças representativas da Técnica de Doze Sons;
- leitura de bibliografia de história da música brasileira no século XX;
- escolha de modelo e fichamento das peças históricas, segundo características de material e técnicas encontradas;
- fichamento das peças do repertório brasileiro, segundo as mesmas características;
- análise da estrutura das peças;
- estudo ao piano.

Como resultados, espera-se apresentar contribuições para o conhecimento do material e das técnicas usadas nas linguagens de compositores brasileiros, a inserção na história e a ligação deste conhecimento à interpretação musical.

Serialismo e técnica de doze sons

A diversidade de tendências praticadas 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, pantonal, tonal livre, pós-tonal, tonalidade aberta e outros mais. Cada um destes termos procura descrever 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 (SIMMS, 1995, p. 68). Como exemplos, podem-se citar de Schoenberg – *Pierrô lunar* (n. 8); *Peças para piano op. 11*, entre outras, que trabalham séries de três sons.

Estudando o período pós-primeira guerra, a musicóloga Martha Hyde observa como esta época produziu um corte radical em antigos estilos e convenções, proporcionando intensa renovação nas artes. Poesia, literatura, cinema, pintura, arquitetura e música lançaram-se em experimentações técnicas (HYDE, 1993, p. 56).

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 Dodecafonismo ou Técnica de Doze Sons, chamado por ele de *Método de compor com doze sons relacionados apenas um ao outro*. O processo consiste no uso constante e exclusivo de um conjunto 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 série em todas as suas formas (1984, p. 226).

O processo das formas básicas da série lembra o quadrado-mágico³ 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 1. Quadrado mágico.

Na aplicação musical, também valem os quatro sentidos, que passam a se chamar:

O= Original, leitura horizontal a partir da esquerda;

R= Retrógrado, leitura horizontal a partir da direita;

I=Inversão, leitura vertical, de cima para baixo;

RI= Retrógrado da Inversão, leitura vertical, de baixo para cima.

Há ainda a transposição da série original nos doze semitons da escala cromática, simbolizados pelas letras indicadas acima e o número do semitom correspondente. A primeira peça escrita inteiramente nesta técnica é Schoenberg – *Suite* op. 25, para piano.

A técnica de Schoenberg foi sempre discutida e não integralmente aceita por músicos, compositores e críticos na Europa e mais tarde nos EUA, onde o compositor passou a residir a partir de 1933, até sua morte em 1951. Porém, entre os que adotaram a técnica dos doze sons na época de sua criação e adaptaram-na às suas propostas de composição, contam-se Alban Berg e Webern – que, com Schoenberg, constituem a Segunda Escola de Viena – Casella, Dallapiccola e Kreneck. Entre os intérpretes, salienta-se a figura do regente Hermann Scherchen, que apresentou várias peças desses compositores em primeiras audições. Muitos outros compositores usaram a técnica de doze sons em outras épocas, como Stravinsky, entre as décadas de 1950 e 1971. A partir de análises dos processos de Webern, compositores que se reuniam no Curso Internacional de Música Nova em Darmstadt, na Alemanha, na década de 1950, estenderam o uso da série para outros parâmetros musicais como ritmo, articulação, dinâmica e registro, criando o *serialismo integral*. Presentes na música desse período, contam-se como principais representantes desta tendência, os compositores Messiaen, Boulez, Berio, Nono e Stockhausen.

Para estudar as peças e identificar as técnicas, foi utilizado um tipo de ficha observando os seguintes procedimentos:

- localizar a série e realizar a matriz;⁴
- observar como a série foi tratada na peça;
- analisar os parâmetros de contorno melódico, ritmo, textura e outros.

Schoenberg – *Suite* op. 25(Trio)

Série – Em todas as peças da *Suite*, a série é:

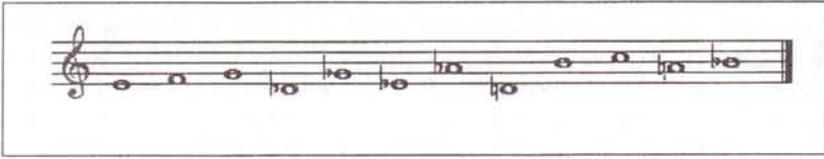


Figura 2. SCHOENBERG – *Suite op. 25* - Série Original (Oo).

A partir da matriz, é possível reconhecer as formas da série utilizadas na peça:

E	F	G	Db	Gb	Eb	Ab	D	B	C	A	Bb
Eb	E	F#	C	F	D	G	C#	Bb	B	G#	A
Db	D	E	Bb	Eb	C	F	B	G#	A	F#	G
G	Ab	Bb	E	A	F#	B	F	D	Eb	C	Db
D	Eb	F	B	E	C#	F#	C	A	Bb	G	Ab
F	Gb	Ab	D	G	E	A	D#	C	C#	A#	B
C	Db	Eb	A	D	B	E	Bb	G	Ab	F	F#
F#	G	A	Eb	Ab	F	Bb	E	C#	D	B	C
A	Bb	C	F#	B	G#	C#	G	E	F	D	Eb
G#	A	B	F	Bb	G	C	F#	D#	E	C#	D
B	C	D	Ab	Db	Bb	Eb	A	F#	G	E	F
Bb	B	C#	G	C	A	D	Ab	F	F#	D#	E

Figura 3. SCHOENBERG – *Suite op. 25* (Trio) Matriz e formas da série.

No Trio, a série foi tratada nas quatro formas básicas: original, retrógrado, inversão e retrógrado da inversão O, R, I, RI nos formatos: Oo, O6, Io, I6, RO, R6, RIO e RI6, localizados na moldura da matriz.⁵

Contorno melódico: A série aparece sempre em dois conjuntos de seis notas. As frases apresentam cada vez uma das formas completa, seguida de sua inversão.

Ritmo: há uma idéia rítmica que se desenvolve em imitações e reduções.

Textura: cânone inversível.

Estrutura: duas seções articuladas pelas imitações canônicas.

A técnica de doze sons no Brasil

Procedente da Alemanha, Hans Joachin Koellreuter chega ao Brasil em 1937, desembarcando no Rio de Janeiro. Carlos Kater (2001, p. 42, 45 e 47) chama a atenção

para o fato de Koellreuter ter no seu currículo estudos com o regente Hermann Scherchen, o que teria concorrido para a abertura e o comprometimento com a música contemporânea. Desse modo, Koellreuter pode demonstrar liderança e adesão às idéias renovadoras, movimentando os centros musicais brasileiros, representados principalmente por Rio de Janeiro e São Paulo. Além de sua atuação em concertos e na criação de cursos e festivais, fundou o Movimento Música Viva, que incluía, entre seus objetivos, divulgar a música contemporânea através do compositor e de sua obra.

Entre os jovens compositores e músicos que se ligaram ao Movimento Música Viva no Rio de Janeiro, encontra-se Cláudio Santoro. As atividades desse Movimento foram de fundamental importância para a vida cultural brasileira, tanto nos concertos que divulgavam música contemporânea e apresentavam primeiras audições dos compositores participantes, como nos programas radiofônicos e nas publicações.

O musicólogo Carlos Kater observa, ainda, como os compositores brasileiros acolheram a estética de Schoenberg, que vieram a conhecer através das informações de Koellreuter. Consideraram a técnica de doze sons, “uma técnica de vanguarda e que as incursões em seus domínios [...] resultaram de experiências desenvolvidas, impulsionadas por um desejo renovador de pesquisa, diferenciação e atualização no campo da invenção musical” (KATER, 2001, p. 112).

Entre os compositores brasileiros que trabalharam a técnica de doze sons, desde a época do Música Viva, desdobrando-se por outras décadas e mais de uma geração, contam-se, entre outros, e além do próprio Koellreuter, os compositores Aylton Escobar, Cláudio Santoro, Edino Krieger, Ernst Mahle, Estércio Marquez Cunha, Eunice Katunda, Gilberto Mendes, Guerra Peixe, José Penalva, Luiz Carlos Vinholes, Luiz Cosme e Willy Corrêa de Oliveira.

Têm-se constatado que tanto Koellreuter como os compositores brasileiros fizeram uso da técnica de doze sons de maneira mais livre, e alguns se preocuparam também em adaptá-la a certas características rítmicas do Brasil.⁶

Cláudio Santoro – *Prelúdios*

Dentre a nova geração de compositores brasileiros, considerada como a *primeira geração independente* (MARIZ, 2000, p. 301), o nome de Cláudio Santoro (1919-1989) aparece em destaque. Santoro foi um compositor que abordou diferentes técnicas e linhas de pesquisa durante sua trajetória. Do pensamento serial dos anos 40 passou a incorporar valores da estética socialista nos anos 50, privilegiando os aspectos nacionais e a comunicação; praticou a música eletroacústica dez anos depois e fez uso de processos de indeterminação. Na década de 70, retoma os valores de rigor formal e orquestração. Possui cerca de 400 peças, entre sinfonias, solo, música de câmara, concertos, cantatas, entre outras.

Os *Prelúdios* para piano foram compostos entre 1946 e 1989, formando uma coleção de 34 peças. Abrangendo toda a sua vida produtiva, estas miniaturas foram escritas com material diversificado quanto às técnicas de composição, como modal, tonal livre, serialismo e dodecafonia. Os prelúdios de n. 22, 23 e 24 foram compostos em Genebra, e recebem o título de *Três Prelúdios sobre uma série*. Foram estreados em St. Louis, EUA, por Jocy de Oliveira, em 1966.⁷ Sobre os *Prelúdios n. 22, 23 e 24* Santoro faz a seguinte referência: “quando comecei a retornar às técnicas que usei no período dodecafônico, um serialismo muito meu, escrevi alguns Prelúdios para piano,

tanto que tenho três Prelúdios de uma série, e um deles é sobre uma série de três notas somente.”⁸

Prelúdio n. 22 – Andante

Foi composto em 1963, constando o n. 19 do segundo caderno na seleção feita pelo próprio compositor pela editora Savart, e o subtítulo *Três Prelúdios sobre uma série*. A peça é estruturada sobre conjuntos de três sons, conforme mostra a tabela abaixo.

Série – Apresenta séries de três sons.

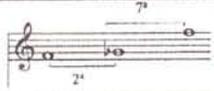
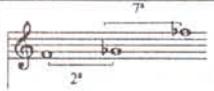
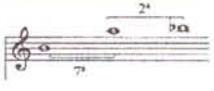
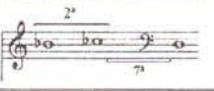
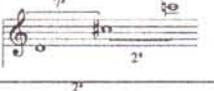
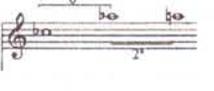
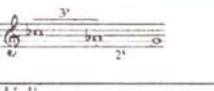
Compassos	Séries de três sons
1.2. 2m 7M	
3. 2m 7m Transposição e mudança de intervalo	
4. 7m 2m Inversão da ordem dos intervalos	
5. 7M 2m Inversão da ordem de intervalos do c. 1 e transposição	
3.4. 2m 7dim Mudança de intervalo	
6. 7M 2m Idem c. 5	
8.9. 2m 6 dim Mudança de intervalo	
9.10. 6M 2m Mudança de intervalo	
11.12. 7M 2m Inversão da ordem dos intervalos do c. 1.	
3m 2m Mudança de intervalos	

Figura 4: Cláudio Santoro – *Prelúdio n. 22*. Séries de três sons.

Contorno melódico – articulado pelos três sons em duas seções. A primeira seção (compassos 1-7) se caracteriza por um perfil melódico descendente (c. 1-5) e em seguida ascendente (c. 6-7). Nos compassos 6 e 7 a série é uma soma do compasso 4 com uma alteração intervalar.

Apenas duas combinações movimentam a segunda seção (c. 8-12), as terças (solb-mib), que remetem a Schoenberg- *Pequenas peças para piano* op. 19 n. 2 e na linha superior, um novo perfil melódico: grandes saltos com alternância rítmica.

Textura e timbre – formados por dois pedais, também de três sons: fá – solb – mib e as terças, articuladas nas partes fracas dos tempos. O timbre se caracteriza pelo uso dos pedais indicados pelo compositor e os saltos da linha melódica, com cruzamentos entre soprano e baixo.

Dinâmica – vai de *pp* a *ppp*, durante toda a peça.

Estrutura – constituída pelos conjuntos de três sons, sucessivos e simultâneos, que a articulam em duas seções.

Prelúdio n. 23 – Allegro moderato

Este Prelúdio foi composto em 1963, em Genebra, e consta com o n. 20 na seleção do 2º caderno editada pela Savart, com o título *Três Prelúdios sobre uma série*.

Série – A série está apresentada nos compassos 1 e 2 nas linhas superior e inferior, com apenas onze sons, assim distribuídos:



Figura 5: Cláudio Santoro – *Prelúdio n. 23*. Série de onze sons.

Esta série de onze sons aparece na sua forma Original apenas nos compassos 1 e 2, é repetida no compasso 3 e fragmentada no último compasso da peça. Aparece ainda nas formas R4, (duas vezes) Io (duas vezes) e R6 (uma vez).⁹ Nos Retrógrados ocorrem permutações,¹⁰ 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.

O0										
B	Ab	C	D	Db	G	A	Eb	F	E	F#
I0										
B	D	A#	G#	A	Eb	Db	G	F	Gb	Fb
R4										
Bb	Ab	A	G	C#	B	F	F#	E	C	Eb
R6										
C	Bb	B	A	D#	C#	G	Ab	Gb	D	F

Figura 6: Cláudio Santoro – *Prelúdio n. 23*. Formas da série.

Contorno melódico – Percebe-se que pode ou não haver relação entre frase e série.

A primeira seção (c.1-6) apresenta duas frases, observando-se que a primeira (até a metade do compasso 3) apresenta imitação da série, e um perfil melódico ascendente; a segunda (c.3 a 6) utiliza elementos de O0 e R4, com um 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, nota-se uma relação entre frase e série.

A última seção (c.16-23) se apresenta totalmente independente das demais. A série empregada é I0 e fragmentos de O5, com notas repetidas.

Timbre e textura – Exploram o contraste das regiões do piano e da dinâmica, a súbita passagem para os registros agudos e vice-versa, reforçando o caráter timbrístico 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 termina com a redução na textura e na sonoridade, quando todo o material precedente dos compassos 16 a 21 se funde em uma terça.

Estrutura: Três seções articuladas nas explorações de timbre e silêncios.

Prelúdio n. 24 – Lento

Este Prelúdio foi composto em 1963, em Genebra e faz parte dos *Três Prelúdios sobre uma série*, constando o n. 21 na seleção do 2º caderno pela editora Savart.

Série – A apresentação da série aparece muito clara nos quatro primeiros compassos, na linha superior e na 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” (SCHOENBERG, 1984, p. 232-233).

De acordo com a sua apresentação na pauta, a série pode ser assim numerada:

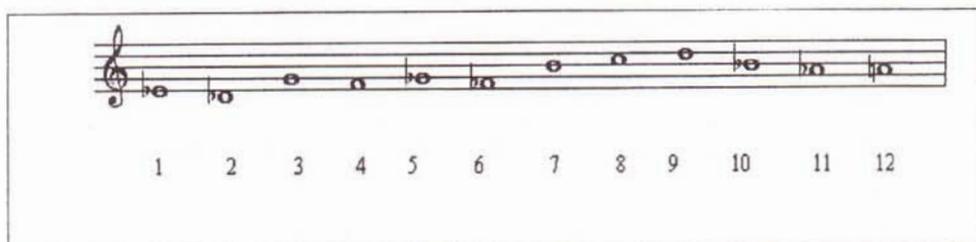


Figura 7: Cláudio Santoro – *Prelúdio n. 24*. Série de doze sons.

O emprego da série neste Prelúdio se dá somente na forma Original, porém nem todas as vezes apresenta-a na íntegra. Nos últimos compassos há a omissão do si bemol e, freqüentemente, ocorrem permutações e repetições de notas.

Contorno melódico – A característica é a progressão por saltos e mudanças de região; por vezes caminha por graus conjuntos, criando uma linha suave, o que permite dar variedade a este contorno melódico. Apresenta três seções que apresentam, principalmente, diferentes associações de tempos, de dinâmicas, de texturas e timbres.

Dinâmica, timbre e textura – A dinâmica assume papel importante, causando mudanças abruptas no discurso musical, intensificando sua associação ao timbre e à altura. Fica claro que a *dinâmica* é parte importante no plano da *textura*; contrastes significantes, notas de pedal, reverberação harmônica e uso de diferentes registros demonstram a preocupação eminente de Santoro quanto ao *timbre*.

Estrutura – A estrutura pode ser resumida como na tabela abaixo:

Seções	Tempos	Dinâmica	Contorno melódico	Timbre/textura	Técnica
1ª(1-4)	2	pp	Progressão melódica disjunta	Homofônica	Dodecafônica
2ª(5-12)	5,2,3	f,desc.,mp,cresc.	Progressão melódica disjunta/conjunta	Homofônica, Heterofônica, Mudança de região	
3ª(13-18)	2,3,4	P,ff,sfz,pp,ppp		Reverberação harmônica, Mudança de região	

Figura 8: Cláudio Santoro – *Prelúdio n. 24*. Estrutura.

Síntese

A análise dos *Três Prelúdios sobre uma série* nos mostra que o compositor não é ortodoxo na sua maneira de utilizar as séries, reservando-se muita liberdade na

concepção e no domínio das estruturas seriais. Deixa de usar a série em seqüência, demonstrando que esta não precisa se manifestar nas alturas consecutivas e faz emprego de repetição, bem como de omissão de certos sons da série.

Os *Três Prelúdios sobre uma série* contêm as seguintes particularidades: o *Prelúdio n.22* apresenta três sons em variações na ordem dos intervalos e transposições; o *n. 23*, onze sons nas formas da série usadas livremente e o *n. 24* possui uma série de doze sons, apresentados apenas na forma original.

Os andamentos se contrastam entre Andante, Allegro Moderato e Lento, respectivamente. As características melódicas constituídas por grandes saltos, a variação da dinâmica e o uso de ressonâncias de pedal unificam as peças quanto aos aspectos de textura e timbre. Nos três *Prelúdios* a atividade rítmica consta de mudanças de compassos e deslocamentos rítmicos.

Subsídios para uma interpretação

Ao 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. De fato, este foi o primeiro passo a ser seguido. A partir das questões propostas na partitura, os procedimentos podem seguir em conformidade com uma tradição no estudo. Respondendo sobre formas de estudar, o pianista Anthony Di Bonaventura, considera que

pianistas devem aprender as notas de novas peças com mãos separadas e em tempo lento, trabalhando cuidadosamente os dedilhados. É de utilidade circular (na partitura) todas as linhas de condução importantes e as notas melódicas dos acordes, para assim equilibrar e salientar os movimentos entre as partes. (SCHMID, 2002, p. 17)

Aplicando-se isto ao *Prelúdio n. 22*, o intérprete deve se concentrar nas séries de três sons, na dinâmica e nas quiálteras que aparecem na linha superior dos compassos 10,11 e 12, bem como na sustentação do pedal. A melodia deve prevalecer sobre as demais notas, embora escrita na dinâmica *pp*. Como a peça é regida por três sons da série e mantém relação com as frases, estas primeiras notas devem ser executadas com maior ênfase, concluindo-se a frase com a nota seguinte da série. No compasso 8, as notas da série melódica largamente espaçada devem também se sobressair às notas da linha inferior.

No *Prelúdio n. 23*, a série exposta logo no início da peça dever ser executada muito claramente, tendo como direcionalidade as notas escritas em colcheias, principalmente as do compasso 3, que exigem um apoio maior. Os sinais de *crescendo* colaboram para isso, bem como a variedade de articulações, as quais devem ser cuidadosamente observadas. É importante que o intérprete siga bem o contraste que o compositor sugere quanto às dinâmicas e as pausas, o que dá um efeito de suspensão e instabilidade. Na execução do trêmulo (c.16 a 21), deve-se ter um controle do ritmo e um movimento flexível do pulso, dando ênfase às notas da mão esquerda, a terça que fecha esta seção.

Para o *Prelúdio n.24*, é importante que a linha melódica da parte superior se sobressaia às demais, e as entradas do baixo sejam realizadas a tempo. O *f* do compasso 6 é súbito e deve ser realizado no intuito de dar ênfase aos dois intervalos de 4ª 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 do que no 9, acompanhando assim a construção da frase e se fechando no compasso seguinte. A palavra *Harm.* escrita sobre o compasso 17, indica que, ao se executar os bicordes em *ff* do compasso anterior, sustentando-se o pedal, deve-se abaixar as duas teclas (la b) no grave e médio do instrumento, sem emitir som e, em seguida, levantar o pedal, deixando que vibrem apenas os harmônicos. As pausas aqui também remetem a uma situação de suspensão. As seções nestes *Prelúdios* são formadas por contrastes de textura, articulação e timbre.

Com este trabalho foi possível aliar a análise à interpretação musical das peças, num processo em que ambas se enriquecem mutuamente. A análise mostrou-se uma ferramenta indispensável para o intérprete; a compreensão da interação entre as disposições dos elementos musicais e da forma como estes se relacionam, revela características relevantes para uma boa performance.

Durante o estudo foi possível constatar a diferença entre a compreensão de como tocar estas peças antes e a obtida depois de realizada a análise.

Os Três *Prelúdios* sobre uma série apresentam, como o próprio compositor afirma no documento *Contando minha vida*, “um dodecafonismo à minha maneira [...] um meio que encontrei que pudesse transcrever um pouco mais aquilo que eu sentia”.¹¹

Abstract: This work aims to investigate how some composition techniques important during the 20th century were developed in Brazilian music, particularly an analysis of the use of serialism and twelve tone technique on *Três Prelúdios sobre uma série*, de Cláudio Santoro. The research demonstrated possibilities of interaction between musical analysis and performance.

Key words: Musical analysis, serialism, twelve tone technique, brazilian music, Cláudio Santoro, prelude.

Notas

1. Optou-se pelo termo *pós-tonal*, utilizado em STRAUS, Joseph. *Introduction to post-tonal theory*. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2000.
2. A numeração dos *Prelúdios* de Cláudio Santoro apresenta diferenças entre o catálogo manuscrito e a única edição (Savart, s/d) existente de 21 peças, divididas em dois cadernos. Neste trabalho segue-se o manuscrito, segundo o qual os “Três *Prelúdios* sobre uma série” são os de n. 22, 23 e 24. Na edição, correspondem aos de n. 19, 20 e 21.
3. 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.
4. Uma das fases da análise na técnica de doze sons é a realização da Matriz: um quadro com todas as possibilidades de uso de uma série, no Original, Retrógrado, Inversão e Retrógrado da Inversão.
5. Os números se referem aos semitons em relação ao primeiro som da série.
6. Cf. LIMA, Cecília Nazaré. *A fase dodecafônica de Guerra Peixe*. Dissertação (Mestrado) – Unicamp, 2001, p. 188. DELTREGIA, Claudia. *A música contemporânea brasileira no ensino de piano*. Dissertação (Mestrado) – Unicamp, 1999. p. 106-109, 202.

7. Informação constante dos arquivos de Janete Alimonda, Rio de Janeiro. Comunicação pessoal, julho, 2001.
8. SANTORO, Cláudio. *Contando minha vida*. Documento sem publicação, acervo de Janete Alimonda. s/d.
9. R4 = retrógrado na quarta transposição de semitom; Io = Inversão da original; R6 = retrógrado na sexta transposição de semitom.
10. Permutação = mudança na ordem das notas da série.
11. SANTORO, Cláudio. Op. cit.

Referências

- BÉHAGUE, Gerard. Brazil. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The new grove dictionary of music and musicians*. v. 4. London: Macmillan, 2001.
- BOULEZ, Pierre. Debussy, Claude Achille. In: *Encyclopédie de la Musique*, v. I. Paris: Fasquelle, 1958.
- CAMPOS, Augusto de. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DELTREGIA, Claudia. *A música contemporânea brasileira no ensino de piano*. 1999. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), 1999.
- GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- HYDE, Martha. Dodecaphony: Schoenberg. In: DUNSBY, Jonathan (Ed.). *Models of musical analysis*. Oxford: Blackwell, 1993.
- KATER, Carlos. *Música viva e H. J. Koellreuter*. Movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa, 2001.
- KOSTKA, Stephan. *Materials and techniques of twentieth century music*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1999.
- LESTER, Joel. *Analytic approaches to twentieth century music*. New York: Norton, 1989.
- LIMA, Cecília Nazaré. *A fase dodecafônica de Guerra Peixe*. 2001. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), 2001.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MORGAN, Robert. *Twentieth century music*. New York: Norton, 1991.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.
- SANTORO, Cláudio. *Contando minha vida*. Documento não publicado, acervo de Janete Alimonda, Rio de Janeiro. [s/d].
- SCHMID, Angeline. Rejuvenating lessons for pianists. *Clavier*, v. 41, n. 3, March, p. 16-21, 2002.
- SCHOENBERG, Arnold. *Style and idea*. Los Angeles: University of California, 1984.
- SIMMS, Bryan. *Music of the twentieth century*. Style and structure. New York: Schirmer, 1995.

STRAUS, Joseph. *Introduction to post-tonal theory*. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2000.

Maria Lúcia Pascoal é doutora em Música pela Unicamp, 1990; professora e pesquisadora na área de Linguagem e Estruturação Musical nos Cursos de Mestrado e Doutorado em Música do Instituto de Artes e no Centro de Documentação de Música Contemporânea, na Unicamp. É autora do livro-eletrônico *Estrutura tonal: harmonia* (Companhia Editora Paulista <www.cultvox.com.br>) e responsável por vários projetos desenvolvidos na Unicamp. Coordena o grupo de estudos "Analítico". alux@rcm.org.br

Iracele Lívero de Souza é aluna de Mestrado em Música e bolsista da CAPES no Instituto de Artes/Unicamp. Seu projeto de pesquisa enfoca um estudo analítico-interpretativo dos *Prelúdios* para piano de Cláudio Santoro, investigando as técnicas de composição e suas ligações na interpretação musical. Trabalha sob a orientação do Prof. Dr. Maurícy Martín e co-orientação da Profa. Dra. Maria Lúcia Pascoal. Participou do intercâmbio Brasil/Rússia, no Conservatório de Moscou e do Kodály Course, na Hungria. iracelelivero@uol.com.br