

ESTUDO ANALÍTICO DA 1ª SÉRIE DE 4 PEÇAS PARA PIANO DE CLÁUDIO SANTORO

An analytical investigation of Claudio Santoro's work *1ª série de 4 peças para piano*

Alice Belém

Resumo: Este artigo propõe uma investigação analítica de trechos da obra *1ª série de 4 peças para piano*, de Cláudio Santoro. A abordagem metodológica escolhida focaliza os aspectos mais evidentes da escritura dessas peças, e não em uma descrição analítica sistemática, tendo como principais referenciais teóricos Berry (1987), Guigue (1995), e Guigue e Ferreira (2004).

Palavras-chave: Análise musical; música brasileira para piano; Cláudio Santoro.

Abstract: This paper proposes an analytical investigation of Claudio Santoro's work *1ª série de 4 peças para piano*. The methodology focalises the most evident aspects of the composition, based on the authors Berry (1987); Guigue (1995); Guigue e Ferreira (2004).

Keywords: Musical analysis; Brazilian piano music; Cláudio Santoro.

Fundamentações da abordagem analítica

Este artigo é parte da tese de doutorado concluída pela pesquisadora em 2013, no Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da USP, denominada *Diálogos de Cláudio Santoro com a produção musical contemporânea: um estudo a partir de correspondências do compositor e da análise musical de obras para piano*. O presente trabalho propõe um estudo analítico de trechos da obra *1ª série de 4 peças para piano* do compositor Cláudio Santoro. Para tanto, foi escolhida uma abordagem metodológica centrada no destaque aos aspectos mais evidentes da escritura nessas peças, e não em uma descrição analítica sistemática, que buscasse aproximar-se da totalidade dos parâmetros sonoros. Nosso referencial teórico se fundamenta nos seguintes títulos:

- *Structural functions in music*, de Wallace Berry (1987). O autor propõe a exploração dos parâmetros texturais e rítmicos, ainda que aborde também sistemas tonais, harmônicos e melódicos como fatores paralelos da estruturação musical. Em seu estudo, os processos envolvendo ritmo e textura, que interagem com os demais elementos do sistema musical, revelam-se como pontos centrais na investigação do delineamento estrutural.

Para uma análise orientada a objetos, de Didier Guigue (1995); *Conjuntos de objetos genéricos no Makrokosmos*, de George Crumb (GUIGUE; FERREIRA, 2004). Aqui é apresentado o conceito de objeto sonoro como uma estratégia analítica apropriada especialmente para obras compostas no século XX, na qual o *objeto*, e não mais a nota ou o motivo, é o elemento básico da investigação musical.

Realizaremos um tratamento não ortodoxo dessas fundamentações, selecionando os aspectos de maior interesse para esta pesquisa. Segue-se uma discussão dos aspectos mais relevantes dessas publicações e a maneira como elas se relacionam com a proposta do presente estudo.

Acreditamos que os aspectos texturais e rítmicos¹ são alguns dos mais significativos na apreciação sensorial. Berry (1987, p. 184) considera que a textura musical consiste nas relações entre os componentes sonoros, sendo condicionada pelo número de elementos e pelas diversas possibilidades de interações entre eles. O autor parte da ideia de que os movimentos de crescimento, declínio ou estaticidade entre os elementos musicais² constituem processos básicos de estruturação e projeção

1 O ritmo é considerado uma classe genérica, que engloba diversos conceitos fundamentais, relativos à divisão, padronização e agrupamentos. Para mais informações, ver: BERRY, 1987, p. 303-306.

2 Berry entende por elementos musicais o que normalmente tratamos por parâmetros musicais: alturas, durações, timbres, intensidades.

de eventos expressivos. Esses processos são denominados progressivos (quando envolvem intensificação e sucessões complementares) ou recessivos (quando se trata de declínio), e são condicionados por fatores *quantitativos e qualitativos*, termos esclarecidos na citação abaixo:

O uso do termo “quantitativo” no que diz respeito às características da textura [...] sugere uma referência ao *número de componentes* (isto é, número de densidade³), um fator distintivo e vital na textura e na sonoridade. O número de componentes é um aspecto da densidade textural; o grau de compressão e volume do espaço de textura são outros parâmetros quantificáveis. Algumas outras características da textura são *qualitativas* (a relativa independência – interdependência de seus componentes, as interações interlineares de dissonância e imitação etc.) Assim, falamos de *progressões e recessões qualitativas e quantitativas* como mudanças orgânicas, funcionais, expressivas na estrutura textural⁴. (BERRY, 1987, p. 204)

Portanto, percebe-se que essa proposta analítica abrange o estudo de elementos paralelos, bem como suas interações e interrelações (BERRY, 1987, p. 1-2). Além disso, na abordagem de Berry (1987, p. 200), “a caracterização e a avaliação das qualidades das texturas musicais são meios importantes para a compreensão dos estilos e períodos estilísticos”.

Berry (1987, p. 300) considera ainda que “todos os processos de elementos são rítmicos”. A definição de ritmo sugerida pelo autor compreende a distribuição dos processos e eventos musicais no tempo, seus diversos modos de agrupamento e segmentação, as pontuações estabelecidas pelos elementos musicais, as quais, muitas vezes, não são coincidentes com as indicações métricas da partitura. Assim como normalmente é recorrente o emprego da expressão *ritmo harmônico*, o autor propõe também a referência ao *ritmo textural*, *ritmo de densidade*, *ritmo de intensidades*, dentre outras concepções semelhantes. Nesse sentido, o estudo do ritmo é um estudo de todos os elementos musicais (BERRY, 1987, p. 300).

Partindo da noção de que a forma e o significado musicais são estabelecidos basicamente pelos contrastes entre os elementos estruturais e suas forças progressivas

3 Entendemos por densidade o número de componentes e o espaço de compressão no qual estes se manifestam (BERRY, 1987, p. 184). Segundo Berry (1987, p. 184), a “densidade pode ser vista como um aspecto quantitativo da textura – o número de eventos concorrentes (a espessura do tecido) bem como o grau de “compressão” de eventos dentro de um determinado espaço intervalar”.

4 Todas as traduções do artigo são da autora desta publicação.

e recessivas de mudança, o autor afirma que o ritmo exerce “um papel essencial e revelador no delineamento dos processos de crescimento e declínio, clímax e estabilidade, abrandamento e fluxo” (BERRY, 1987, p. 302). Além da importância do ritmo no estabelecimento dos processos progressivos e recessivos acima descritos, considera-se a influência desse elemento em relações de ordem qualitativa, como a independência e a interdependência interlineares. Sua ação no estabelecimento de oposições ou semelhanças de materiais musicais é considerada um fator de grande impacto na estrutura musical (BERRY, 1987, p. 191).

Wallace Berry destaca também o efeito imediato das mudanças texturais e rítmicas na estrutura musical e na expressividade, orientando, assim, a percepção auditiva. Com isso, o autor alia, no estudo analítico, os dados teóricos aos aspectos sensoriais e intuitivos:

Ao mesmo tempo, vejo que aquele modo de indagação envolve hipóteses conjecturais e intuição (onde a intuição é a fusão criativa de conhecimento adquirido e experiência) vitais para desencadear perguntas e respostas necessárias, e para sugerir interpretações que podem ser examinadas para plausibilidade e, às vezes, para susceptibilidade à verificação empírica. (BERRY, 1987, p. 2)

Outra importante referência deste trabalho é o método analítico, que parte da ideia de *objeto sonoro*. O *objeto* possibilita “apreender o fenômeno sonoro na sua multidimensionalidade” (GUIGUE; FERREIRA, 2004, p. 134), selecionando em seguida os aspectos que se deseja salientar. O conceito foi desenvolvido na tentativa de produzir uma estratégia para evidenciar os componentes heterogêneos da obra musical e seus modos de articulação:

Este método considera como elemento sintático de base não a nota, mas sim o *objeto sonoro*. Este é uma entidade autônoma, com características sonoras próprias, e normalmente isolável para fins de manipulação composicional e/ou de redução analítica. Objetos sonoros articulados no tempo geram forma.

O objeto sonoro é o produto da interação e combinação de componentes de nível primário (i.e. uma coleção de classes de notas, ou *romas*) com componentes de nível secundário. Por componentes de nível secundário entendemos, em primeiro lugar, os dois parâmetros complementares e indissociáveis sem os quais o croma abstrato não se torna som – a saber, o registro (que transforma o croma em altura absoluta e irredutível

ao módulo 12 da oitava) e a intensidade (“dinâmicas”). Em segundo lugar, as dimensões essencialmente estatísticas que configuram as modalidades de distribuição acrônica e diacrônica dos sons. (GUIGUE; FERREIRA, 2004, p. 134-5)

Nesse ponto, podemos estabelecer uma relação entre os dois autores aqui tratados. Na mesma medida em que Guigue compreende o objeto sonoro multiparamétrico, e não mais a nota, como elemento sintático de base, propondo na análise a combinação de elementos de nível primário (notas) e secundário (qualidades), Berry propõe também que a análise considere a complexa interação paramétrica entre os aspectos primários e secundários.

Para identificar os *objetos sonoros*, parte-se do princípio de ruptura entre os materiais musicais, como descreve a seguinte citação:

Uma releitura prévia da partitura se torna necessária, com a finalidade de reconfigurá-la na forma de uma sequência de objetos sonoramente homogêneos. Esta segmentação se baseia num princípio de ruptura de continuidade em qualquer nível: rupturas macro-formais (pausas, fermatas), interrupções de pedais e/ou de ligaduras de articulação, rupturas de continuidade nas intensidades, nos registros, nas configurações rítmicas, as densidades, etc. Os critérios são neutros em relação aos princípios de organização periódica adotados pelo compositor, o que não impede a sua eventual coincidência, principalmente num nível hierárquico elevado. (GUIGUE, 1995, p. 1)

A metodologia que parte dos *objetos sonoros* e seus desdobramentos é uma ferramenta analítica adequada para os propósitos desta pesquisa, na medida em que considera os elementos de destaque na estrutura musical não mais aqueles tradicionalmente definidos por configurações de alturas como, por exemplo, temas e motivos.

Fundamentados nesses referenciais, optamos por realizar uma investigação analítica embasada em elementos que se oferecem à apreciação sensorial. Essa proposta se revela bastante efetiva por vincular-se à própria experiência composicional de Santoro, que, ao que tudo indica, transpunha para suas criações elementos de suas referências musicais partindo da experiência auditiva e da efetividade sonora, ou seja, mais por meio de uma atitude intuitiva do que de uma exaustiva investigação teórica sobre os procedimentos musicais. Alguns depoimentos do compositor confirmam a ênfase dada ao trabalho experimental em sua prática composicional:

É muito difícil separar a teoria da técnica [na composição]. A técnica para mim já é o resultado de um trabalho experimental, naturalmente baseado em determinados parâmetros. (SANTORO, 1976⁵ *apud* SOUZA, 2003, p. 74)

Eu acho que a teoria vem em geral depois da obra. Acho que em geral sempre foi assim. A teoria, em geral, não foi inventada pelos compositores, foi mais pelos teóricos. (SANTORO, 1976 *apud* SOUZA, 2003, p. 77)

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 uma 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 [sic]. Quer dizer, nessa época, quando apareceu esse livro no Brasil, eu já tinha seis anos de escrita dodecafônica, serial. (SANTORO, 1976 *apud* SOUZA, 2003, p. 79)

De forma equivalente, os dois trechos abaixo citados, retirados de uma carta enviada por Santoro a Curt Lange em 5 de janeiro de 1948, mostram que, mesmo no período de estudos em Paris, com Nadia Boulanger, quando poderíamos supor que houvesse sido realizada uma abordagem mais teórica, o compositor valeu-se da experiência prática como base para seu processo criativo:

Pela 1^a. vez na minha vida tenho um piano comigo alugado, é um “Pleyel” de armário e bem bonzinho. [...] Estudo por isso todos os dias um pouco de piano. O “Mikrokosmos” de Bela Bartok. Que é fácil, progressivo e é música sem fim. Tomo conselhos com Nadia Boulanger uma vez por semana, onde, lá, ela analisa minhas obras e dá conselhos muito 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 fala de filósofos, citando pintores, escritores, etc. Enfim, tenho aprendido muitas coisas. [...]

Creio mais na imaginação livre, estruturada pelo intelecto cultivado, e não um intelecto estruturado, que cultiva o “exterior”, não o interior. A música, apesar de tudo ainda

5 Entrevista concedida por Cláudio Santoro a Raul do Valle. Heidelberg, 1976.

é uma “arte”, e não, uma ciência que dispensa a emoção controlada, enfim, a arte. Ela deve partir de “um chamado interior”, não de uma “vontade exterior”⁶.

Estudo analítico da 1ª série de 4 peças para piano

Na *1ª série de 4 peças para piano*, obra por composta por Cláudio Santoro em 1943, verificamos os contrastes texturais principalmente através do elemento rítmico, somado à oposição de registro, articulação e dinâmica. As linhas progressivas e recessivas de mudança desses elementos são a base da morfologia das peças.

Na primeira peça (*1ª série*)⁷, os componentes texturais sofrem rupturas em um curto espaço de tempo, e são enfatizadas por contrastes de dinâmica, andamento e registros do piano. Articulados por esses contrastes, os materiais musicais são justapostos, de maneira a formar uma espécie de mosaico. Stefan Kostka (1990, p. 249) denomina esse procedimento de estratificação:

Embora ‘estratos’ normalmente signifiquem camadas, umas sobre as outras, os estratos neste caso estão próximos uns aos outros⁸. Qualquer mudança abrupta na textura ou na sonoridade básica é um exemplo de estratificação, mas este termo é genericamente associado a peças nas quais os contrastes de textura ou timbre são os elementos principais na elaboração das mesmas [...].

Os contrastes texturais estabelecidos na primeira peça (*1ª série*) estão associados às características rítmicas opostas dos *objetos sonoros*. Identificamos nos compassos 1, 3, 5 e 8 a monofonia pontilhista⁹; no compasso 2 e início do 3, a sobreposição de componentes sonoros constituindo uma polifonia simples, semelhante a uma escrita coral; nos compassos 6 e 7, novamente a polifonia, mas dessa vez menos densa e menos comprimida, com apenas duas vozes (ver exemplo 1). Na partitura abaixo, os retângulos delimitam *objetos* de textura monofônica-pontilhista, e os círculos assinalam as polifonias simples. Além disso, os símbolos indicam contrastes texturais associados às características rítmicas opostas entre os *objetos sonoros*.

6 Trechos de carta enviada por Cláudio Santoro a Francisco Curt Lange em 5 de janeiro de 1948.

7 Adotaremos a seguinte referência para a *1ª série de quatro peças para piano*: inicialmente informamos o número da peça e, em seguida, entre parênteses, a indicação do grupo à qual a peça pertence.

8 Neste caso ‘próximo’ significa camadas que estão em contato, adjacentes.

9 O termo monofonia implica a noção de uma única linha. Como na peça de Santoro nota-se a definição por pontos isolados em registros diferentes do piano, não proporcionando a percepção imediata da linearidade, acreditamos ser adequado o uso do termo *monofonia pontilhista* para uma descrição mais exata do procedimento verificado, já que essa expressão denota um pontilhismo incipiente. Esta característica foi largamente utilizada por compositores da Escola de Viena, especialmente por Webern.

Exemplo 1 - SANTORO, Cláudio. *1ª série de 4 peças para piano*. Primeira peça.

Entretanto, o elemento mais distintivo entre os *objetos* é a textura, que contrasta os *objetos* intercalando o pontilhismo incipiente e a polifonia mais linear. Portanto, a peça ilustra o que Berry denomina “textura motívica”:

Há tantos momentos na música (especialmente na dos últimos cem anos), quando os materiais são de tão distintivo classes texturais, e quando as qualidades particulares de textura são um fator vital de identidade e interesse do material motívico-temático, que parece plausível pensar e falar na textura como “motívica” – ou em um motivo textural específico (BERRY, 1987, p. 254).

Diferentemente do que verificamos na descrição da peça primeira peça (*1ª série*), na terceira peça (*1ª série*) não ocorrem tantas rupturas de materiais rítmicos e texturais. Ao invés disso, temos a transição de materiais, como apresentado abaixo. Identificamos nessa peça dois *objetos sonoros* que se destacam em nossa percepção

analítica, e um componente de transição entre eles. O objeto localizado nos compassos 1 e 2 (ver exemplo 2) aparece na textura monofônica. No final do compasso 2 e no compasso 3, temos um componente textural que representa a transição para o *objeto* delimitado no compasso 4. Este componente de transição apresenta a textura homofônica (vozes interdependentes)¹⁰ e já apresenta a rítmica que será empregada no começo do compasso seguinte. No início do compasso 4, identificamos a textura homorrítmica¹¹ entre as vozes. Na continuidade do compasso 4 e no compasso 5, temos a polifonia a duas vozes, com ocorrência de imitações. No trecho abaixo, o círculo nos compassos 1-2 indica a textura monofônica. O retângulo nos compassos 2-3 indica o componente de transição, na textura homofônica. O retângulo com bordas simples, no compasso 4, indica a textura homorrítmica. O colchete do meio do compasso 4 até o fim do exemplo indica a polifonia.



The image shows a piano score for measures 1 to 5. Measure 1 is circled. Measures 2 and 3 are enclosed in a rectangle. Measure 4 has a box containing 'ff' and 'Meno', and a bracket labeled 'cantabile' spanning measures 4 and 5. Measure 5 has a bracket labeled 'p'.

Exemplo 2 – SANTORO, Cláudio. *1ª série de 4 peças para piano*. Terceira peça. Compassos 1 a 6.

10 Segundo Berry (1987, p. 192), tanto a homofonia quanto a homorrítmica denotam a interdependência ou subordinação entre as vozes.

11 Textura onde as relações de interdependência são geradas pelo elemento rítmico.

Outro fator significativo na afirmação de segmentações texturais na *1ª série de 4 peças para piano* se dá por meio da exploração de padrões de ritmos e de contornos melódicos, que assumem uma função quase motívica, absorvendo inclusive a possibilidade de tratamento imitativo. A segunda peça (*1ª série*), por exemplo, é iniciada (compassos 1 a 6) com a sobreposição de componentes sonoros, acompanhada de um padrão rítmico indicado principalmente pelos valores longos (mínimas, semibreves, semínimas prolongadas) e conteúdos intervalares nos quais são recorrentes as quartas justas, as segundas maiores e as terças maiores. No trecho dos compassos 7 a 13 (ver exemplo 4) é introduzida uma textura em que se destaca o trabalho imitativo (delimitado por círculos no exemplo 3), onde as recorrências rítmicas e de contornos melódicos que o caracterizam podem ser verificadas. Apesar da ausência de motivos propriamente dita, há configurações exploradas imitativamente.

Exemplo 3 - SANTORO, Cláudio. *1ª série de 4 peças para piano*. Segunda peça.

Verificamos também na segunda peça (*1ª série*), que os contrastes texturais se dão também pela utilização pontos opostos no espaço textural¹², de intensidades e de articulações diferentes (*staccato* e *legato*). Assim, enquanto a textura inicial da peça (compassos 1 a 6 do exemplo 3) é constituída na região média e grave do piano, acompanhada pelo *legato* e pelas indicações de dinâmica no âmbito *pp-mf*, o trecho seguinte (compassos 7 a 13) explora predominantemente os agudos, juntamente com acentos, *staccatos* e intensidades *mf-f-p*.

Outro aspecto que demonstra, na obra de Santoro, como os contrastes de textura estão interligados com espaciais é o fato de que a densidade textural, no nível horizontal, é maior nos momentos onde há o direcionamento para a região aguda, ou sua exploração de maneira mais intensa¹³. Entende-se por densidade horizontal o nível de atividade dos componentes, e não o número de componentes sobrepostos.

Passando às discussões sobre metro na *1ª série de 4 peças para piano*, recorreremos inicialmente à apresentação de questões terminológicas discutidas por Berry (1987). O autor entende por ritmo uma classe genérica, que compreende uma complexa rede de fatores estruturais, dentre os quais destacamos o tempo, os agrupamentos, o metro¹⁴. Este último está diretamente relacionado à existência do acento que, por sua vez, engloba as ideias de um impulso de projeção destacada em uma determinada estrutura e de pontuação do texto musical, exercendo as funções descritas na citação abaixo:

Um dos fenômenos através dos quais os eventos são agrupados é o do acento, impulso de superioridade relativa, em relação ao qual os impulsos que cercam em vários níveis podem ser vistos como “reativos”, “antecipativos” (anacrúsicos), e “conclusivos”. Metro é, assim, um aspecto de agrupamento, ou de particionamento, que por sua vez é um aspecto vital do ritmo. (BERRY, 1987, p. 320)

Segundo a proposta de Berry, a definição de metro não implica necessariamente a noção de regularidade, e nem a coincidência (simultaneidade) com a barra de compasso. Na segunda peça (*1ª série*) de Cláudio Santoro, a presença de simultaneidades no segundo tempo dos compassos 8, 9, 11, juntamente com a indicação *poco più mosso*, conforme apresentado no exemplo 4, parece pontuar unidades métricas deslocadas

12 Berry entende por espaço textural a amplitude do espaço no qual as notas se distribuem num determinado trecho. Ver BERRY, 1987, p. 248-54.

13 Diversos trechos da *1ª série de 4 peças para piano* exemplificam essa observação. Dentre estes, destacam-se os compassos 7 a 13 da peça 2.1 (ver exemplo 3) e os compassos 4 a 6 da peça 3.1 (ver exemplo 6).

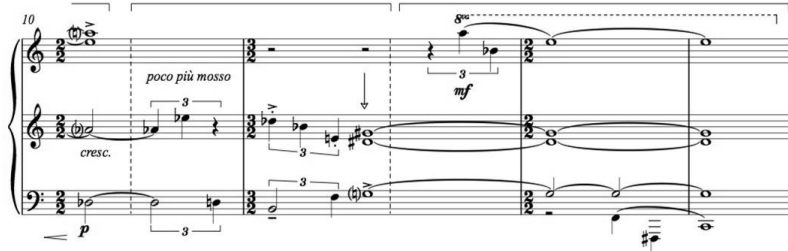
14 Para mais informações, conferir BERRY, 1987, p. 303-6.

em relação à notação de compasso determinada pelo compositor. Entende-se por unidades métricas as diversas possibilidades de agrupamentos, em quaisquer níveis estruturais, estabelecidos por impulsos de projeção destacada, em um dado contexto musical (BERRY, 1987, p. 349). Essa irregularidade nos remete ao conceito de flutuação métrica desenvolvido por Berry:

Em situações com diferentes intervalos de acentuação, o metro flutua, e a ideia de metro flutuante, em oposição a de metro regular, é absolutamente necessária para a compreensão da música que não seja, sem sombra de dúvidas, de proporções regulares. É a partir daí que afirmamos que, em contextos altamente flutuantes, como em obras de estilos recentes, o metro não é extinto, mas assume um caráter mais (por vezes muito mais) flutuante do que aqueles de certas tradições. Veremos também que até mesmo a música geralmente considerada como regular no agrupamento métrico, em submissão à impressão enganosa de fórmulas e barras compasso notados, é de fato altamente variável pelo menos em determinados níveis. Evitaremos assim qualquer sugestão de uma equação terminológica em que métrica = regularidade de unidades de agrupamento. (BERRY, 1987, p. 319)

Na peça de Santoro, as simultaneidades aparecem como eventos que iniciam ou concluem os trechos imitativos, criando incongruências no nível vertical, na medida em que ficam sugeridas barras de compasso não coincidentes com as indicadas. Na partitura seguinte, as setas indicam a presença de simultaneidades pontuando as unidades métricas. As linhas pontilhadas mostram que as unidades delimitadas não coincidem com a barra de compasso indicada pelo compositor.

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves: Treble Clef (top), Middle Clef (middle), and Bass Clef (bottom). The score is in 2/2 time and features several changes in meter, indicated by vertical dashed lines. The dynamics range from *mf* to *f*. Tempo markings include *poco più mosso* and *cresc.*. Rhythmic groupings are shown with '3' over notes. Vertical arrows and dashed lines indicate metric units and simultaneities that do not align with the standard bar lines.



Exemplo 4 – SANTORO, Cláudio. *1ª série de 4 peças para piano*. Segunda peça. Compassos 7 a 15.

Berry não opõe a noção de métrica à de irregularidade. Portanto, na ausência de acentos regulares, a métrica flutua, mas não desaparece (BERRY, 1987, p. 319). A flutuação de unidades métricas é explorada na primeira peça (*1ª série*). Além das mudanças de compasso indicadas pelo compositor em praticamente todos os compassos da peça, podemos considerar também que as articulações geradas pelos próprios *objetos sonoros* apresentados no exemplo abaixo geram, por vezes, acentos ainda desvinculados das barras de compasso indicadas, em uma sequência de oposições sucessivas (horizontais). Para demonstrar as oposições geradas por esses objetos, apresentamos abaixo os dois *objetos matriz* – ou seja, menores *objetos* isoláveis, que contêm os elementos inerentes à formatação dos demais *objetos* – e suas transformações (Ver GUIGUE; FERREIRA, 2004, p. 135-6).



Exemplo 5 – SANTORO, Cláudio. *1ª série de 4 peças para piano*. Primeira peça. Dois objetos sonoros matriz: compasso 1 e compassos 2-3.

Identificamos também obras que são regulares em alguns níveis estruturais rítmicos e irregulares em outros. A terceira peça (*1ª. série*) de Santoro ilustra esse

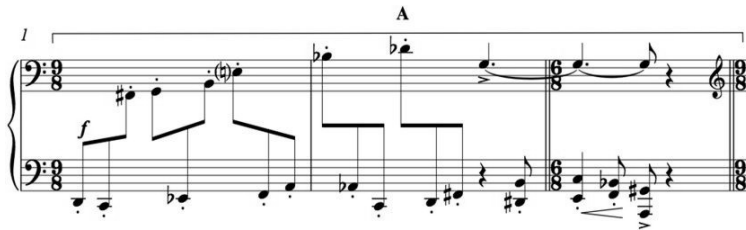
princípio. Embora a unidade métrica mensural, ou seja, a unidade de tempo, seja preservada (pela ausência de mudanças de fórmulas de compasso), o ritmo de articulação musical, identificado através das pontuações do texto musical, impulsos e rupturas, é irregular. Essas pontuações, nessa peça, são definidas sobretudo pelos contrastes de textura, os quais definem as seções texturais como unidades métricas. Confrontando essas unidades métricas, detectamos a irregularidade nas suas dimensões. Assim, enquanto o trecho delimitado pela letra A (ver exemplo 6) é formado por 8 semínimas pontuadas, em B verificam-se 7. Comparando-se C e D, temos 14 semínimas pontuadas em C e 10 em D, como mostram o quadro e a partitura a seguir.

QUADRO 1

Representação gráfica da estrutura métrica. Terceira peça (*1ª série*) de Santoro. Compassos 1 a 18.

Semínimas pontuadas	Unidade A	Unidade B	Unidade C	Unidade D
	8	7	14	10

Os trechos delimitados na partitura abaixo estabelecem entre si contrastes texturais gerados pelas variações de densidade. Nos trechos A e C temos apenas um componente textural, com exceção dos compassos 3 e 10, em que temos dois componentes. Em B temos três componentes e, em D, quatro. As relações de interdependência entre os componentes nos compassos 3, 10 e no primeiro tempo dos compassos 4 e 15 são possibilitadas pela homorritmia e homodirecionalidade nas simultaneidades. Nos compassos 4 e 15 (a partir do segundo tempo), 5 e 16, temos uma situação de relativa independência entre as vozes. Trata-se de uma passagem de conteúdo polifônico, na qual o compositor explora a imitação de contornos melódicos, evitando porém a repetição exata entre as vozes. As diferenças rítmicas e direcionais entre as vozes são fatores significativos para as relações de independência no terceiro tempo do compasso 4, nos compassos 5 e 6 e na transposição desse trecho, identificada entre no terceiro tempo do compasso 15, nos compassos 16 e 17.



B

(B)

C

(C)

D

(D)

16

18 Vivo

f seco

p

Exemplo 6 - SANTORO, Cláudio. *1ª série de 4 peças para piano*. Terceira peça.

Vale ainda destacar a alternância de fenômenos progressivos e recessivos nos processos cadenciais da primeira e da segunda peças (*1ª série*). Nas obras mencionadas, o compositor propõe situações recessivas, de relativa força conclusiva, reforçadas pelos valores longos e direcionamento de alturas para o grave (compassos 6 e 7 da primeira peça, ver exemplo 7; compasso 17 e início do 18 da segunda peça, ver exemplo 8); cria breves progressões através do aumento da atividade rítmica, com figuras rápidas (início do compasso 8 da primeira peça, ver exemplo 7; compassos 18-19 da segunda peça; ver exemplo 8); e realiza os desfechos com situações recessivas, em que os valores longos e direcionamento de alturas para o grave, este último recurso perceptível na segunda peça, estabelecem o gesto cadencial que realmente encerra as peças (compasso 9 da primeira peça, ver exemplo 7; compassos 20-21 da segunda peça; ver exemplo 8)¹⁵. No exemplo 7, os círculos nos compassos 4-5 e início do 8 indicam situações progressivas. Os retângulos nos compassos 5-6 e final do 8 indicam situações recessivas.

15 Essa situação difere da constatação de Berry (1987, p. 244): “A redução na quantidade textural (densidade) como processo cadencial é surpreendentemente rara em música, especialmente quando se trata de uma cadência final (...)”.

Exemplo 7 - SANTORO, Cláudio. *1ª série de 4 peças para piano*. Primeira peça. Compassos 4 a 8.

No exemplo 8, os círculos nos compassos 18-19 indicam situações progressivas. Os retângulos nos compassos 17 e 20-21 indicam situações recessivas.

Exemplo 8 – SANTORO, Cláudio. *1ª série de 4 peças para piano*. Segunda peça. Compassos 13 a 21.

Considerações finais

Mendes (2009) identifica na produção de Santoro entre 1940 e 1946, período no qual se situa a composição da *1ª série de 4 peças para piano*, “uma expressão dodecafônica indefinida entre as duas diferentes posturas dos integrantes da Escola de Viena [de um lado, Schoenberg-Berg e de outro, Webern]” (MENDES, 2009, p. 18), fato confirmado pelo estudo analítico. Assim, algumas características identificadas na presente investigação das peças de Santoro relacionam-se às obras daqueles que referenciaram a produção do compositor brasileiro.

No que diz respeito à questão textural, verificamos nas obras de Schoenberg e Webern presença de “texturas musicais nas quais a linha se contrapõem ao ponto (ou bloco)” (MENEZES, 1998, p. 33). Na obra de Webern, o contraste entre linhas e pontos toma proporções mais destacadas, uma vez que o compositor utiliza-se de regiões distintas do espaço textural para estabelecer tais oposições. Berry considera ainda que “a ideia de ‘espaço’ como um aspecto da textura musical é especialmente relevante na música de Webern” (BERRY, 1987, p. 250), analisando como esse compositor utiliza-se de expansões progressivas dentro do espaço textural até situações de máxima densidade, reforçadas por progressões no colorido e nas estruturas rítmicas. A segunda peça (*1ª série*) de Santoro relaciona-se a esse procedimento, uma vez que os contrastes de textura são evidenciados pelo uso de pontos opostos no espaço textural e reforçados pela associação com intensidades e articulações (ver exemplo 3), conforme descrito anteriormente.

Identifica-se ainda no repertório da Segunda Escola de Viena a recorrência de motivos texturais, ou seja, elementos que preservam as características que os definem como motivo, porém, destacam-se no plano sonoro, pela oposição com relação aos outros componentes. Um exemplo desse recurso pode ser localizado no *Prelúdio do op 25*, de Schoenberg, nas notas repetidas em semicolcheias que se destacam no plano textural, especialmente no início da peça. Na segunda peça (*1ª série* – ver exemplo 3), verificamos um procedimento semelhante no que diz respeito à exploração de padrões rítmicos e de contornos melódicos que assumem uma função equivalente à dos *motivos texturais* acima descritos.

Focalizando o pensamento rítmico nas obras da Escola de Viena, também encontramos situações passíveis de relação com as obras de Santoro. Na primeira peça do *op. 27*, de Webern, por exemplo, observamos a interrupção constante de materiais nas sucessões horizontais dos eventos. Nessa peça, o compositor utiliza-se dos deslocamentos de padrões rítmicos aparentemente semelhantes, descaracterizando a regularidade desses padrões e criando um discurso interrompido

por pausas e acentuações inesperadas. Na quarta peça (*1ª série*) de Santoro, o emprego de configurações rítmicas num contexto métrico complexo tende a criar unidades fraseológicas assimétricas e um discurso constantemente interrompido por pausas e fermatas.

A flutuação de unidade métricas, localizada, por exemplo, no *Intermezzo* da *Suíte op. 25*, de Schoenberg, é um recurso também abordado por Santoro. Na primeira peça (*1ª série*) de Santoro, essa flutuação é notada não só nas mudanças de compasso frequentes durante a peça, mas também nas articulações dos próprios *objetos sonoros* que criam acentuações desvinculadas das barras de compasso indicadas, conforme apresentado neste trabalho (ver exemplo 5).

Por fim, verifica-se de maneira geral nas obras da Segunda Escola de Viena a irregularidade no ritmo dos eventos musicais, definido principalmente pelas pontuações do discurso. Esse recurso toma maiores proporções nas peças dessa Escola, se compararmos com o repertório clássico ou romântico, e aproxima Cláudio Santoro dos parâmetros que orientaram a criação musical brasileira comprometida com as vanguardas no contexto do início da década de 1940.



REFERÊNCIAS

BERRY, Wallace. **Structural functions in music**. New York: Dover Publications, 1987.

GUIGUE, Dider. Para uma análise orientada a objetos. **Cadernos Estudo – Análise Musical**, São Paulo, n. 8/9, nov. 1995. Disponível em: <http://www.atravez.org.br/ceam_8_9/analise_or_objetos.htm>. Acesso em: 15 out 2014.

GUIGUE, Dider; FERREIRA, Marcello. Conjunto de objetos genéricos no Makrokosmos de George Crumb. In: FÓRUM DO CENTRO DE LINGUAGEM MUSICAL, 6., 2004. **Anais do Fórum**. São Paulo: USP, 2004. p. 134-144.

KOSTKA, Stefan. **Materials and techniques of twentieth-century music**. New Jersey: Prentice-Hall, 1990.

MENDES, Sérgio Nogueira. **O percurso estilístico de Cláudio Santoro: roteiros divergentes e conjugação final**. 2009. 289 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2009.

MENEZES, Flo. **Atualidade estética da música eletroacústica**. São Paulo: Ed. Fundação, Ed. Unesp, 1998.

SANTORO, Cláudio. Correspondência a Francisco Curt Lange: 05/01/1948. Belo Horizonte, Biblioteca Central da UFMG, Acervo Curt Lange.

SANTORO, Cláudio **1ª Série de 4 peças para piano**. Rio de Janeiro: Savart, 1943. 1 partitura (5 fls.).

SOUZA, Iracele A. Vera Lívero de. **Santoro: uma história em miniaturas**. Estudo analítico-interpretativo dos prelúdios para piano de Cláudio Santoro. 2003. 643 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2003.

AUTORA

Alice Belém é doutora em Música pela Universidade de São Paulo e professora da Escola de Música da UEMG, em Belo Horizonte. Nessa instituição, coordena o Centro de Música Brasileira. Possui experiência na área de Música com ênfase na Performance e atuação como pianista, no repertório solo e camerístico. Ainda possui várias publicações sobre Composição em Belo Horizonte e sobre música brasileira em geral.

E-mail: alicebelem@yahoo.com.br