

FELIPE CABREIRA FERNANDES

***ESTUDOS PARA PIANO DE CLÁUDIO SANTORO: MOVIMENTOS
GERAIS E UMA ABORDAGEM TÉCNICO-INTERPRETATIVA***

FLORIANÓPOLIS, SC

2011

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – PPGMUS

FELIPE CABREIRA FERNANDES

***ESTUDOS PARA PIANO DE CLÁUDIO SANTORO: MOVIMENTOS
GERAIS E UMA ABORDAGEM TÉCNICO-INTERPRETATIVA***

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Música, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Música.

Orientadora: Dra. Maria Bernardete Castelan Póvoas.

FLORIANÓPOLIS, SC

2011

FELIPE CABREIRA FERNANDES

***ESTUDOS PARA PIANO DE CLÁUDIO SANTORO: MOVIMENTOS
GERAIS UMA ABORDAGEM TÉCNICO-INTERPRETATIVA.***

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre no curso de Pós-Graduação em Música, Subárea Práticas Interpretativas, da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Banca examinadora:

Orientadora:

**Professora Dra. Maria Bernardete Castelan Póvoas
Universidade do Estado de Santa Catarina**

Membro:

**Professor Dr. Guilherme de Barros Sauerbronn
Universidade do Estado de Santa Catarina**

Membro:

**Professora Dra. Lucia Barrenchea
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro**

Florianópolis, 28 de março de 2011

AGRADECIMENTOS

À professora e orientadora Dra. Maria Bernardete Castelan Póvoas, pela disposição e interesse dedicados ao longo da minha trajetória no curso de mestrado.

À minha mãe Rose Cabreira, por seu incentivo sempre motivador para a continuidade dos meus estudos musicais e por sua contribuição para o término deste trabalho. Ao meu pai Vandir Fernandes, que forneceu um ambiente propício para que eu pudesse dedicar-me à música. Ao meu tio Daniel Cabreira, por sua paciência em auxiliar-me nas mais diversas circunstâncias.

À minha dedicada esposa Isabel S. Fernandes, por seu incentivo em minha trajetória musical, além de propiciar uma das minhas maiores felicidades, nossa filha Marina S. Fernandes.

Aos professores Álvaro Guimarães e Ms. Rodrigo Warken os quais me mostraram que os horizontes da música podem ultrapassar inúmeras expectativas, influenciando de maneira contundente nas minhas concepções pessoais e musicais.

RESUMO

Esta dissertação apresenta uma investigação sobre os *Estudos Nº. 1* (1959) e *Nº. 2* (1960) para piano solo do compositor Cláudio Santoro (Manaus, 1919 – Brasília, 1989). Com base na pesquisa de abordagens da técnica pianística e de aspectos de análise tem o objetivo de levantar os Movimentos mais recorrentes nos dois *Estudos* como fonte de orientação a ser aplicada durante a preparação das mencionadas obras. Para o desenvolvimento desta proposta foi inicialmente realizada uma pesquisa bibliográfica referente à vida e obra do compositor Cláudio Santoro e sobre o gênero *Estudo*. Em seguida foi feito um levantamento, seleção e estudo de situações técnico-interpretativas contidos nas peças, visto que o *Estudo Nº. 1*, e o *Estudo Nº. 2* são peças que têm em sua escrita, materiais musicais que durante a sua realização instrumental resultam na produção de efeitos sonoros contrastantes entre si e que requerem a utilização de movimentos corporais, os quais uma vez trabalhados refletidamente podem contribuir para o desenvolvimento técnico-interpretativo do pianista. Estas ações foram efetuadas com utilização de partitura impressa dos *Estudos*. Paralelamente foram consultadas bibliografias e pesquisas que tratam das diferentes maneiras de abordar a técnica pianística, principalmente aquelas que relacionam a adequação da técnica aos objetivos sonoros. Estas pesquisas propõem a integração da técnica às estratégias de estudo com o intuito de melhorar a interpretação e o aproveitamento do movimento e dos fatores que influenciam o seu desempenho. Informações constantes neste trabalho poderão interessar àqueles que queiram conhecer e interpretar as referidas peças e de outras obras de Santoro que contenham as mesmas características.

PALAVRAS-CHAVE: Cláudio Santoro. *Estudos* para piano. Técnica Pianística. Interpretação Musical.

ABSTRACT

This dissertation presents a study on the *Estudos Nº. 1* (1959) e *Nº. 2* (1960) for piano solo composed by Cláudio Santoro (Manaus, 1919 – Brasília, 1989). Based on research on approaches to piano technique and aspects of analysis, this study aims to gather information about the most recurring Movements used in the two pieces providing a source for orientation to be applied during the preparation of the *Estudos*. For the development of this proposal, research about the life and work of the composer Cláudio Santoro as well as about the *Studies* genre was made. After that, technical-interpretative situations contained in the pieces were identified, selected and studied, seen that the *Estudo Nº1* and the *Estudo Nº2* are pieces which scores present musical material that during the instrumental interpretation result in the production of contrasting sound effects and require the use of body movements, which, once worked through in a reflective manner, can contribute to the technical-interpretative development of the pianist. These actions were made with the use of the printed score of the *Estudos*. Alongside this work, references about different ways of approaching piano technique were consulted, especially those related to adequating technique to a sound-related objective. These researches propose the integration of technique to study strategies, aiming at improving interpretation and use of movement and of the factors which influence development. Information found in this study may interest those who want to know and interpret the referred pieces and other piano works composed by Santoro which contain the same characteristics.

Key-words: Cláudio Santoro. *Estudos* for piano. Piano technique. Musical interpretation.

SUMÁRIO

QUADROS.....	8
ILUSTRAÇÕES.....	8
ABREVIACÕES.....	12
INTRODUÇÃO.....	13
1 RETROSPECTIVAS.....	17
1.1 CLÁUDIO SANTORO – PERFIL E TENDÊNCIAS.....	17
1.2 GÊNERO <i>ESTUDO</i> – UM BREVE HISTÓRICO.....	25
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	32
2.1 TÉCNICA PIANÍSTICA – ASPECTOS DE INTERESSE.....	32
2.2 AÇÃO PIANÍSTICA – TIPOS DE MOVIMENTOS.....	36
2.2.1 Movimento Simétrico.....	36
2.2.2 Movimento Assimétrico.....	37
2.2.3 Movimento Alternado.....	38
2.3 TÉCNICA PIANÍSTICA – OUTROS MOVIMENTOS.....	39
2.3.1 Deslocamentos entre Eventos Musicais.....	39
2.3.2 <i>Legato</i> – À Respeito da Interdependência de Movimentos	40
3 ESTUDOS PARA PIANO DE CLÁUDIO SANTORO: MOVIMENTOS GERAIS E ELEMENTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVO.....	42
3.1 <i>ESTUDO Nº. 1</i>	42
3.1.1 Estrutura Formal.....	43
3.1.2 Seção <i>A</i>	43
3.1.3 Seção <i>B</i>	49
3.1.4 Seção <i>A'</i>	53
3.1.5 Seção <i>B'</i>	53
3.1.6 Seção <i>C</i>	55
3.1.7 Seção <i>A''</i>	57
3.2 <i>ESTUDO Nº. 2</i>	59
3.2.1 Estrutura Formal.....	59
3.2.2 <i>Introdução</i>	60
3.2.3 Seção <i>A</i>	62

3.2.4 Seção B.....	66
3.2.5 Seção A'.....	69
CONCLUSÕES.....	75
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	79
APÊNDICE 1 (Quadro de Dinâmicas do <i>Estudo N.º 1</i>).....	83
APÊNDICE 2 (Quadro de Andamentos do <i>Estudo N.º 1</i>).....	84
APÊNDICE 3 (Quadro de Dinâmicas do <i>Estudo N.º 2</i>).....	85
APÊNDICE 4 (Quadro de Andamentos do <i>Estudo N.º 2</i>).....	86
ANEXO 1 (Quadro dos <i>Estudos</i> para piano compostos por brasileiros).....	87
ANEXO 2 (<i>Estudo N.º 1</i> para piano de Cláudio Santoro).....	90
ANEXO 3 (<i>Estudo N.º 2</i> para piano de Cláudio Santoro).....	97

QUADROS

Quadro 1:	Divisão da <i>Forma</i> em seções; <i>Estudo Nº1</i>	43
Quadro 2:	Divisão da <i>Forma</i> em seções; <i>Estudo Nº2</i>	60

ILUSTRAÇÕES

Figura 1:	Acordes com quartas sobrepostas. Fonte: SANTORO (1962, p.1, comp. [1] e [2]).....	44
Figura 2:	Articulações predominantes na Subseção A1. Fonte: SANTORO (1962, p. 1, comp. [1] ao [8]).....	45
Figura 3:	Linha do baixo em movimentos horizontais. Fonte: SANTORO (1962, p.1, comp. [9] ao [11]).....	45
Figura 4:	Semicolcheias em tercinas na Subseção A2. Fonte: SANTORO (1962, p. 2, comp. [15] e [16]).....	46
Figura 5:	Sugestão de arranjo com mãos alternadas para a execução do compasso [17]. Fonte: Santoro (1962, p. 2, comp. [17]).....	47
Figura 6:	Uso do pedal direito como ferramenta para reforçar o primeiro ponto culminante da Subseção A2. Fonte: SANTORO (1962, p. 2, comp. [18]).....	47
Figura 7:	Combinação Pedal + <i>staccatos</i> . Fonte: SANTORO (1962, p. 2, comp. [20] ao [23]).....	48
Figura 8:	Sugestão de arranjo para a execução do arpejo do compasso [24]. Fonte: SANTORO (1962, p. 2, comp. [24]).....	48
Figura 9:	Sugestão de arranjo para a execução do arpejo do compasso [29]. Fonte: SANTORO (1962, p. 3, comp. [29] e [30]).....	49
Figura 10:	Início da Subseção B1. Fonte: SANTORO (1962, p. 3, comp. [31] ao [36]).....	50
Figura 11:	Indicação do pedal entre os pentagramas. Fonte: SANTORO (1962, p. 3, comp. [45] ao [50]).....	51
Figura 12:	Ponto culminante da Subseção B1. Fonte: SANTORO (1962, p. 3, comp. [54] ao [56]).....	51

Figura 13:	Jogo de teclas brancas e pretas no início da Subseção <i>B2</i> . Fonte: SANTORO (1962, p. 4, comp. [57] ao [59]).....	52
Figura 14:	Diferença entre as oitavas na M.E. nos comp. [12] e [83] / [84]. Fonte: SANTORO (1962 p. 4, [12] e [83] / [84]).....	53
Figura 15:	Início da Seção <i>B'</i> . Fonte: SANTORO (1962 p. 4, comp. [85] ao [87]).....	54
Figura 16:	Arpejos acompanhados pela indicação do pedal no final da Seção <i>B'</i> . Fonte: SANTORO (1962, p. 4, comp. [89] ao [93]).....	54
Figura 17:	Sugestão de indicação de pedal para o início da Seção <i>C</i> . Fonte: SANTORO, (1962, p. 5, comp. [94] ao [98]).....	55
Figura 18:	Semicolcheia em grupo de três, dividido pela barra de compasso. Fonte: SANTORO, (1962, p. 5, comp. [98] e [99]).....	56
Figura 19:	Semicolcheias em grupos de 3+3+2. Fonte: SANTORO (1962, p. 5, comp. [101]).....	56
Figura 20:	Indicação do pedal direito no início da Seção <i>A''</i> . Fonte: SANTORO (1962, p. 6, comp. [111] ao [114]).....	57
Figura 21:	Acorde da mão direita sustentado por oito compassos. Fonte: SANTORO, (1962, p. 6, comp. [115] ao [122]).....	57
Figura 22:	Arpejos nas mãos esquerda e direita. Fonte: SANTORO (1962, p. 6, comp. [123] e [124]).....	58
Figura 23:	Inversão na ordem das notas nas teclas pretas. Fonte: SANTORO (1962, p. 6, comp. [111] e [125]).....	58
Figura 24:	Final da peça. Fonte: SANTORO (1962, p. 6, comp. [129] ao [131]).....	59
Figura 25:	Organização rítmica e quialtérica dos blocos harmônicos. Fonte: SANTORO (1962, p.1, comp. [1] ao [4]).....	60
Figura 26:	Sustentação dos baixos. Fonte: SANTORO (1962, p.1, comp. [5] ao [8]).....	61
Figura 27:	Saltos executados entre os baixos e os blocos harmônicos. Fonte: SANTORO (1962, p.1, comp. [9] e [10]).....	61
Figura 28:	Linha melódica formada por intervalos de 4ª ou de 3ª seguidos de conjunções cromáticas. Fonte: SANTORO (1962, p.2, comp. [18] ao [21]).....	62
Figura 29:	Mudança de oitava e exemplo de Movimento Assimétrico Paralelo Igual na Subseção <i>A1</i> . Fonte: SANTORO (1962, p.2, comp. [26] ao [29]).....	63
Figura 30:	Acordes formados por um intervalo de 4ª justa e outro de 3ª menor. Fonte: SANTORO (1962, p.3, comp. [38] ao [40]).....	63

Figura 31:	Exemplo de Movimento Assimétrico Paralelo Igual na Subseção A2. Fonte: SANTORO (1962, p.3, comp. [42] ao [45]).....	64
Figura 32:	Exemplo de Movimento Simétrico na Subseção A2. Fonte: SANTORO (1962, p.3, comp. [46] ao [48]).....	64
Figura 33:	Alternância de Movimentos na Subseção A2 (Movimento Assimétrico Paralelo Igual). Fonte: SANTORO (1962, p.3, comp. [51] ao [53]).....	65
Figura 34:	Semelhança rítmica entre os comp. [55] ao [58] e [59] ao [62]. Fonte: SANTORO (1962, p.3, comp. [55] / [56] e [59] / [60]).....	65
Figura 35:	Alternância de Movimentos na Subseção A2 (Movimento Simétrico). Fonte: SANTORO (1962, p.4, comp. [55] ao [58]).....	66
Figura 36:	Blocos harmônicos formados por intervalo de 4ª executados pela M.D. Fonte: SANTORO (1962, p.4, comp. [59] ao [62]).....	66
Figura 37:	Acelerando rítmico executado pela M. D. Fonte: SANTORO (1962, p.4, comp. [63]).....	67
Figura 38:	Final da Subseção B1. Fonte: SANTORO (1962, p.4, comp. [64] ao [66]).....	67
Figura 39:	Ritmo da Subseção B2. Fonte: SANTORO (1962, p.4, comp. [67] ao [70]).....	68
Figura 40:	Final Seção B. Fonte: SANTORO (1962, p.5, comp. [82] e [83]).....	68
Figura 41:	Exemplo Movimento Assimétrico Paralelo Igual na Subseção A'1. Fonte: SANTORO (1962, p.5, comp. [84] e [85]).....	69
Figura 42:	Exemplo Movimento Assimétrico Paralelo Semelhante na Seção A'1. Fonte: SANTORO (1962, p.5, comp. [87] ao [89]).....	70
Figura 43:	Final da Subseção A'1 e provável erro de impressão. Fonte: SANTORO (1962, p.6, comp. [95] e [96]).....	70
Figura 44:	Acordes formados por duas notas na linha superior e inferior. Fonte: SANTORO (1962, p.6, comp. [99] ao [101]).....	71
Figura 45:	Exemplo de Movimento Alternado Assimétrico e Movimento Alternado na Subseção A'2. Fonte: SANTORO (1962, p.6, comp. [102] ao [104]).....	71
Figura 46:	Final da Subseção A'2. Fonte: SANTORO (1962, p.6, comp. [106] ao [108]).....	72
Figura 47:	Compasso excluído na Subseção A'3. Fonte: SANTORO (1962, p.3, comp. [47] ao [49] e p.7, comp. [114] ao [116]).....	72

Figura 48: Final do *Estudo N.º 2*.
Fonte: SANTORO (1962, p.7, comp. [125] ao [128])..... **73**

ABREVIações

Compasso = Comp.

Mão Direita = M. D.

Mão Esquerda = M. E.

Movimento Simétrico = M. S.

Movimento Assimétrico = M. A.

INTRODUÇÃO

O foco deste trabalho é apresentar uma investigação sobre os dois *Estudos* para piano solo de Cláudio Santoro com base na pesquisa de abordagens da técnica pianística e dos Movimentos Gerais, aplicados às referidas peças. O *Estudo Nº. 1*, composto no ano de 1959, e o *Estudo Nº. 2* composto em 1960 são peças que detêm em sua escrita material musical cuja realização instrumental resulta na produção de efeitos sonoro/acústicos marcadamente contrastantes entre si. O interesse do pesquisador nesta obra teve início durante o curso de graduação, onde o *Estudo Nº. 1* para piano solo de Santoro foi trabalhado teórica e praticamente ao piano.

Cláudio Franco de Sá Santoro nasceu em Manaus (Amazonas) no ano de 1919 e faleceu em Brasília (Distrito Federal) em 1989. Ao longo de sua carreira desenvolveu nacional e internacionalmente intensa atividade como instrumentista, compositor, regente, professor, jurado e ainda representante brasileiro em conferências. Enquanto violinista realizou concertos em várias cidades brasileiras, nas posições de regente e de professor com atuação no Brasil e no exterior.

A trajetória musical do compositor manauense foi caracterizada por aderências e deserções de movimentos musicais, pois Santoro buscava desenvolver e ampliar suas técnicas incansavelmente, sempre demonstrando em suas atividades composicionais a influência direta dos seus ideais político-sociais. Assim, suas obras apresentam reflexos destas pesquisas onde utilizou várias formas, estruturas, desenvolvimentos de ritmos e inúmeros experimentos na área da música. Santoro esteve sob duas diferentes orientações de professores de composição: Hans-Joachim Koellreutter, em 1940, e Nadia Boulanger, em 1948. Na década de 60, foi um dos primeiros compositores brasileiros a utilizar as técnicas eletroacústicas (SILVA, 2005).

Santoro escreveu cerca de 90 peças¹ para piano solo, e dentre elas há dois *Estudos* para piano. Os trabalhos existentes sobre fatores de desempenho² relacionados à ação pianística³ fomentaram a curiosidade deste pesquisador e forneceram material para tratar dos *Estudos* de Cláudio Santoro, visto que neles encontram-se diversos materiais técnico-sonoros que, uma vez explorados e trabalhados, podem contribuir para o desenvolvimento técnico-interpretativo do pianista. Por exemplo, no *Estudo Nº. 1* a execução de acordes e realização em alta velocidade de deslocamentos de média e longa distância pelos segmentos⁴, o movimento alternado de mãos, o controle das mudanças de andamento, além do pedal direito, são situações técnico-musicais presentes na peça, que mostram a necessidade de um trabalho embasado, para melhor definir o encaminhamento dos procedimentos (ou recursos) técnico-interpretativos a serem adotados durante o treinamento instrumental.

No *Estudo Nº. 2* as principais questões técnicas presentes são: seqüências de notas em Movimentos Simétricos e Assimétricos a serem realizados pelos segmentos esquerdo e direito, em movimentos rápidos de abertura e fechamento das mãos, a necessidade de escolha de dedilhado prevendo o andamento pretendido, em geral rápido, e a utilização parcimoniosa do pedal direito.

Pesquisas sobre a coordenação e organização dos movimentos na ação pianística vem sendo realizadas e uma referência neste sentido é o trabalho de doutorado de Póvoas (1999). A autora propõe modelos que ilustram opções para a organização de movimentos em situações específicas do repertório pianístico, Segundo ela, a otimização⁵ na ação pianística depende da “adequação dos movimentos corporais às características individuais de cada instrumentista. Requer, igualmente, o planejamento de movimentos anteriormente à ação [...]” (PÓVOAS, 2005, p. 240).

¹ No presente trabalho a palavra peça é utilizada para designar uma das unidades, de uma série de peças reunidas em uma obra.

² *Fatores de desempenho e ação pianística*³ e *Ação Pianística e Coordenação Motora: Relações Interdisciplinares*, coordenados pela Dra. Maria Bernardete Castelan Póvoas.

³ “A ação pianística é entendida aqui como uma atitude criativa e interpretativa construída através do processamento das questões envolvidas na música, selecionando, coordenando e realizando tanto os elementos da construção musical quanto os movimentos que os realizam”. (PÓVOAS, 1999, p 80).

⁴ Neste trabalho utiliza-se a palavra segmento para se referir a cada uma das partes do corpo ativas, mais especificamente, durante a ação pianística: braço, antebraço, mão e dedos.

⁵ Otimização é um termo empregado na área da ergonomia e diz respeito à investigação de meio específico para tornar tarefas ou determinadas atividades mais produtivas e com menor esforço (PÓVOAS, 1999, p.81).

Desta forma, trabalhar ao piano os *Estudos* de Cláudio Santoro, investigar e destacar materiais musicais neles contidos contribuirá como fonte de pesquisa para pianistas, professores e estudantes de música na prática dos *Estudos* e de outras obras de Santoro que contenham as mesmas características, e contribuir para a divulgação do repertório pianístico de compositores brasileiros.

As ações para o desenvolvimento desta investigação foram operacionalizadas por meio de pesquisa bibliográfica sobre a vida e obra do compositor Cláudio Santoro, sobre o gênero *Estudo*, técnica e interpretação, além da audição crítica de suas obras, com utilização de partitura impressa. Foram consultadas Partituras, Livros, Teses, Dissertações, Artigos e Sites. A necessidade de executar tal tarefa deu-se no momento em que examinamos o repertório pianístico de Santoro. Foi possível identificar seus diferentes estilos composicionais, como por exemplo, suas composições no período em que estava sob orientação de Koellreutter, e as obras do período em que teve aulas com Nadia Boulanger, ou ainda as peças eletroacústicas. Este trabalho inicial possibilitou posicionar temporalmente os *Estudos* para piano na trajetória do compositor, e assim direcionar a pesquisa de forma mais concreta.

Com relação ao gênero, foi imprescindível descobrir que tipos de *Estudos* se tratavam, visto que, este gênero composicional sofreu modificações ao longo de sua história: inicialmente era utilizado para resolver determinado problema técnico (*Estudos* de Czerny e Clementi), depois passou a ser incluído nos programas de concerto (*Estudos* de Chopin e Liszt), com harmonias e melodias mais elaboradas. Posteriormente serviu também para os compositores desenvolverem pesquisas ligadas a outras características, por exemplo, timbre e liberdade formal (*Estudos* de Scriabin e Debussy).

Nesta pesquisa foi realizada a observação da estrutura formal de cada um dos *Estudos*, com descrição de características e elementos neles contidos. Para o desenvolvimento desta etapa, a leitura e o entendimento sobre as diferentes maneiras de abordar a técnica pianística mostraram-se necessários, principalmente daqueles autores que relacionam a adequação da técnica aos objetivos sonoros. Tais pesquisas propõem a integração da técnica e da interpretação às estratégias de estudo, divisão e organização do trabalho, com o intuito de melhorar a interpretação e o aproveitamento do movimento e dos fatores que influenciam o seu desempenho. Acredita-se que esta forma de trabalho, que integra conceitos teóricos com a

experiência prática, é bastante válida para a caracterização de pesquisas sobre a prática instrumental. Paralelamente foi feito um levantamento, seleção e estudo de situações técnico-interpretativas nas obras trabalhadas. As ações foram também operacionalizadas por meio de audição crítica dos *Estudos* com utilização de partitura impressa.

Este trabalho está dividido em três capítulos. O Capítulo 1 – Retrospectivas, está subdividido em duas partes, na primeira, Cláudio Santoro – Perfil e Tendências, discorre-se sobre a biografia do compositor, e as principais correntes composicionais por ele adotadas ao longo de sua carreira musical. Na segunda parte, Gênero *Estudo* – Um Breve Histórico, apresenta-se uma breve retrospectiva a respeito do gênero *Estudo*, de compositores deste gênero e seu desenvolvimento.

O Capítulo 2 é a Fundamentação Teórica deste trabalho, nele são abordados conceitos da Técnica Pianística – Aspectos de Interesse, considerados relevantes dentro do contexto desta pesquisa. São tratados neste capítulo, os Movimentos Gerais (Movimento Simétrico, Movimento Assimétrico e Movimento Alternado), assim como a execução do *Legato* e a execução de deslocamentos (média e longa distância) dos segmentos superiores. É importante ressaltar que os aspectos técnicos de interesse neste trabalho, sobretudo aqueles relacionados aos movimentos corporais, foram selecionados visando às principais questões técnico-interpretativas encontradas durante a pesquisa dos *Estudos*.

No Capítulo 3 é apresentada uma pesquisa sobre os *Estudos* para piano solo de Cláudio Santoro, onde os elementos composicionais são destacados, descritos e recebem uma abordagem técnico-interpretativa. Contém ainda as sugestões para a prática das obras citadas. Este capítulo pode ser considerado como o resultado prático obtido através da compreensão dos temas abordados e do estudo realizado.

As informações constantes desta pesquisa poderão interessar àqueles que queiram conhecer e interpretar as referidas peças, permitindo o direto reconhecimento de materiais na escolha de opções técnico-interpretativas.

1 RETROSPECTIVAS

1.1 CLÁUDIO SANTORO – PERFIL E TENDÊNCIAS

Cláudio Franco Sá Santoro nasceu no dia 23 de novembro de 1919 em Manaus, capital do Estado do Amazonas e faleceu em 1989 durante um ensaio da Orquestra do Teatro Nacional de Brasília, da qual era regente titular. Foi o primogênito dos doze filhos de Cecília Aufran Franco de Sá, brasileira, e de Michelangelo Giotto Santoro, militar do Exército Italiano, natural de Nápoles. Seu pai, aficionado por ópera, tocava piano e cantava árias operísticas, sua mãe era formada em piano e professora de pintura. Assim Santoro cresceu envolto por um ambiente artístico (MARIZ, 1994). Como informa Souza (2003), importante também no desenvolvimento musical de Santoro, foram visitas feitas à casa do Comandante Braz de Aguiar que possuía uma discoteca de alto nível, proporcionando-lhe a oportunidade de ouvir obras dos grandes mestres, interpretados pelos virtuosos da época. Conforme o próprio Santoro manifesta-se:

A formação musical de um músico é ouvindo musicas, 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 minha formação básica musical, do que todos os professores que tive na vida (SANTORO *apud* SOUZA 2003, p. 24)⁶.

Depois que ouviu o primeiro concerto de violino de Cláudio Santoro em Manaus, no ano de 1931, o Comandante Braz de Aguiar entusiasmado com o desempenho do garoto enviou-o ao Rio de Janeiro para estudar com o Professor Edgardo Guerra (1886 – 1952), financiando sua viagem e estadia. Por não se relacionar bem com a família anfitriã, volta frustrado à Manaus. Situação esta que foi assim descrita por Cláudio Santoro:

⁶ Santoro, Cláudio. *Contando minha vida*. Depoimento transcrito. Acervo Jeannette Alimonda.

Vim para o Rio de Janeiro para estudar música contra a vontade de minha mãe; ela não queria, eu era muito garoto. Estudei durante uns quatro meses com um professor particular, Edgardo Guerra, melhor professor de violino que havia no Rio de Janeiro nessa época. Tinha formação européia, viveu trinta anos na Europa; era um compositor pequeno. Por encrenca dessa família que me trouxe ao Rio de Janeiro, eu tive que voltar (SANTORO *apud* OLIVEIRA 2005, p. 49)⁷.

Mais tarde, por influência de intelectuais manauenses, amigos da família e músicos da cidade que intercederam junto ao governo do Estado, recebeu auxílio pecuniário e retornou ao Rio de Janeiro para estudar (OLIVEIRA, 2005).

Preparado pelo Professor Edgardo Guerra e já instalado no Rio de Janeiro, ingressou no 7º ano do Conservatório de Música do Rio de Janeiro, em 1933, onde estudou harmonia com Lorenzo Fernandez (1897 – 1948) e Nadile de Barros, história da música, estética, dentre outras disciplinas, com Augusto Lopes, além de continuar seus estudos de violino com Edgardo Guerra.

Cláudio Santoro realizou seu primeiro recital no Rio de Janeiro acompanhado pelo pianista Arnaldo Estrella⁸ (1908 – 1981). No ano seguinte apresentou-se como solista à frente da Orquestra da Pró-Arte do Rio de Janeiro, executando o Concerto para violino op. 64 de Mendelssohn, sob a regência de Alberto Lasoli. Enquanto aluno no Conservatório, retorna duas vezes a Manaus para apresentar-se em concertos. Em 1937, graduou-se em violino e no ano seguinte foi aceito como professor assistente de violino e de harmonia no mesmo Conservatório, onde ficou até 1941.

Levado pelo interesse de trabalhar obras contemporâneas, Cláudio iniciou seus estudos com Hans-Joachim Koellreutter (1915 – 2005), que conheceu em 1939 e que, mesmo após detectar suas deficiências técnicas na formação de compositor, admira-se por seu interesse pela técnica atonal-dodecafônica⁹ (OLIVEIRA, 2005).

Santor discorre sobre o dodecafonismo da seguinte maneira:

O dodecafonismo, que foi uma das primeiras revoluções, vamos dizer assim, do nosso século (pra mim não foi propriamente uma revolução mas sim uma evolução), é uma consequência de toda a evolução da técnica do

⁷ Santoro, Cláudio. Depoimento concedido ao MIS. São Paulo, 05 de junho de 1981.

⁸ Arnaldo Estrella, pianista brasileiro, estudou com Lorenzo Fernandez e Tomás Terán, realizou turnês pela Europa, EUA e extremo Oriente. Foi catedrático de piano na Escola Nacional de Música (Sadie 1994, p. 304).

⁹ Música construída de acordo com o princípio, enunciado separadamente por Hauer e Schoenberg, no início dos anos 20, de composição com base na escala de 12 notas. De acordo com o princípio de Schoenberg, as 12 notas cromáticas da escala de temperamento igual são arrumadas numa ordem particular formando uma série que serve de base para a composição. [...] (Sadie 1994, p. 271).

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 em 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 (SANTORO *apud* SOUZA 2003, p. 75)¹⁰.

Segundo Oliveira (2005) o dodecafonismo chega ao Brasil ao final da década de 1930, quando o musicista alemão H. J. Koellreutter veio para o Brasil. Em 1937 depois de uma turnê artística pela América do Sul, em uma excursão com Darius Milhaud, Koellreutter¹¹ (flautista e regente) resolve radicar-se no Brasil.

Koellreutter fundou no Rio de Janeiro o grupo *Música Viva* brasileiro, que passou a ter suas atividades mais significativas (audições e concertos) somente a partir de 1939. Dentre os objetivos do grupo pode-se citar o de propagar um movimento pioneiro de renovação musical, concebido em três frentes de ação: formação, criação e divulgação. Tinha também por meta cultivar, proteger e promover a música contemporânea e aquela de todas as épocas e estilos (KATER, 2001). Em pouco tempo, após sua criação, o grupo divulgou e ampliou seu âmbito de atuação no cenário musical brasileiro, promovendo conforme Oliveira (2005) audições experimentais e festivais, concertos de música de câmara, onde apresentavam além da música brasileira contemporânea, músicas da Idade Média e Renascença, estilos ausentes da programação dos concertos da época, e incorporavam composições dos componentes do grupo.

Kater (2001) informa que o movimento *Música Viva* manifesta-se em várias fases de evolução: a primeira etapa, integradora por excelência, é marcada pela coexistência interna de tendências estéticas e ideológicas bastante dessemelhantes, tais como se manifestam na constituição original do grupo. Essa característica integradora se expressa também na elaboração dos programas de apresentação musical, nos quais se fundem nomes de compositores como Villa-Lobos e Camargo Guarnieri com Koellreutter e Santoro. Seus integrantes eram personalidades

¹⁰ Entrevista de Santoro concedida ao Professor e Compositor Raul do Valle, Heidelberg, Alemanha, 1976. Material gravado em fita K 7 e transcrito por Souza 2003, p. 75.

¹¹ Koellreutter tinha uma consistente formação musical, que foi obtida na Academia de Música de Berlim, no final da década de 1920, e em Genebra, Suíça, nos anos 30. Na Europa estudou composição com Kurt Thomas e regência com Hermann Scherchen, de quem foi assistente. Scherchen defensor da música contemporânea transmitiu a Koellreutter conhecimentos sobre música dodecafônica, atonalismo e outras correntes da época (OLIVEIRA, 2005).

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 Koellreutter.

A dinâmica relação entre Santoro e seu professor é resumida por Koellreutter da seguinte maneira:

Não ensinei dodecafonismo para ele, mas percebi essa tendência em suas obras, quando ele me procurou para ter aulas de composição. Nessas aulas o trabalho desenvolvido foi basicamente o estudo do contraponto e análise musical. A minha maneira de ensinar sempre foi a mesma, isto é procurei perceber e estimular as potencialidades do aluno (KOELLREUTTER *apud* OLIVEIRA 2005, p. 65)¹².

Santoro confirma e soma mais detalhes à referida relação:

Estudei com Koellreutter mais técnica, estudei contraponto e muito discussões estéticas. Trabalhei diariamente com ele contraponto durante um ano e pouco, toda parte da polifonia eu fiz com ele, muito seriamente, intensivamente, diariamente. Sob o ponto de vista da técnica da composição, aprendi muitas coisas com ele; a técnica que ele usava era a técnica de Hindemith, mas ele também estava começando a pesquisar sobre serialismo; ele trouxe as idéias do Schoenberg e só me ensinou como se faz uma série e mais nada e daí em diante eu que trabalhei a minha maneira (NEPOMUCENO *apud* OLIVEIRA 2005, p. 66)¹³.

Neste contexto destaca-se que a técnica dodecafônica de composição que foi utilizada por Santoro, era empregada de maneira pessoal, como relata Santoro em carta à Curt Lange:

Paris, 5 de Janeiro de 1948.
[...] 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. [...].¹⁴

Desta maneira fica claro que Santoro compunha sempre motivado pela busca por novas linguagens musicais, assim, parte em busca de novas correntes musicais conforme o próprio compositor esclarece:

¹² Koellreutter, Hans J. entrevista concedida a Oliveira, Reinaldo M. 16 de abril de 2000.

¹³ Santoro, Cláudio. Depoimento concedido a Nepomuceno, Sergio. Rio de Janeiro, 22 de dezembro de 1986.

¹⁴ Carta de Santoro à Curt Lange. Paris, 5 de janeiro de 1948. Estas cartas se encontram em Anexo na Dissertação de Iracele A. V. L. de Souza 2003. *Santoro uma História em Miniaturas*.

[...] depois de certos anos a escrever música atonal, dodecafônica e com certo serialismo a minha maneira, eu fui para Paris; uma época que eu estava começando a querer procurar outras coisas; fui estudar com Nadia Boulanger, que, aliás, nunca me influenciou do ponto de vista estético (NEPOMUCENO *apud* OLIVEIRA 2005, p. 69)¹⁵.

Nesta primeira fase composicional publicou artigos em jornais, manifestando suas idéias a respeito da produção musical e o rumo das novas tendências estéticas da sociedade de então, sua inclinação pela música atonal e que seu gosto pelo dodecafonismo foi disciplinado por Koellreutter.

A trajetória musical do compositor foi caracterizada por aderências e deserções de movimentos musicais, pois Santoro buscava desenvolver e ampliar, incansavelmente, suas técnicas. Segundo Simões (2004), Cláudio Santoro parece ter apresentado esse perfil durante toda a sua vida, foi um dos representantes do dodecafonismo brasileiro e, posteriormente, em nova fase composicional, da nova escola nacionalista¹⁶.

Por volta do ano de 1944, sua família vivia em meio a grandes dificuldades financeiras, pois, o salário ganho na Orquestra Sinfônica Brasileira era insuficiente. Por este motivo Santoro busca novas fontes para a melhoria da situação financeira familiar.

Em 1946 Santoro foi distinguido pela Guggenheim Foundation com uma bolsa para estudar composição nos Estados Unidos, apesar da bolsa concedida, o visto de entrada foi negado por problemas políticos. Por esta razão se candidatou e obteve uma bolsa do governo francês, e, em 1947 embarca para Paris, onde toma as primeiras providências para iniciar seus estudos com a professora e regente francesa Nadia Boulanger. Em 1948, recebe o Prêmio Lili Boulanger, em Boston, nos Estados Unidos, por decisão de um júri formado por Igor Stravinsky, Aaron Copland, Walter Piston e Serge Koussevitzky. A obra premiada foi a *3ª Sinfonia*. Mariz (1994) complementa estas informações indicando que Santoro estudou não apenas com Nadia Boulanger, e que fez também um curso de história do cinema na Sorbonne.

¹⁵ Santoro, Cláudio. Depoimento concedido a Sergio Nepomuceno. Rio de Janeiro, dezembro de 1986.

¹⁶ Esta nova escola nacionalista pretendia libertar-se da literalidade folclórica (composição sobre citações) e orientar-se para a sua essencialidade, estudando e descobrindo o que há de característico e permanente na expressão musical popular (NEVES, 1981, p.135).

O *II Congresso de Compositores e Críticos Musicais*¹⁷ ocorrido em Praga de 20 a 29 de maio de 1948 e as influências da nova professora, interferiram profundamente nas tendências estéticas do compositor. Desde então, ansioso por tornar sua obra em conformidade com seu posicionamento ideológico, passou a assumir um compromisso entre técnica dodecafônica e o espírito nacionalista. Mesmo antes de partir para Paris, Santoro já tinha algumas dúvidas quanto à sua maneira de compor, em Paris começou a mudar de estilo evoluindo a cada obra (SOUZA, 2003). Em correspondência à Curt Lange, Santoro escreve:

Fazenda 20 de outubro de 1949.

[...] 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 [...] tentativas nesse sentido. Em Paris comecei a mudar ainda mais, em cada obra numa evolução muito rápida, [...] enquanto tomei aulas com Nadia.¹⁸

Informa Oliveira (2005) que, no momento de transição estilística, Santoro não se firmou rapidamente ao intentar uma experiência composicional que não havia praticado antes. E o próprio compositor em carta à Lange assim se manifesta:

Fazenda 20 de outubro de 1949.

[...] Para mim é apenas uma longa e 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 principio não eram claras, e com o continuar dos tempos e o conhecimento melhor de certos problemas fundamentais estéticos e práticos, foram aos poucos se transformando como não podia deixar de ser, a expressão e a manifestação criadora. [...].¹⁹

Desta maneira, o componente essencial que predominará sobre suas resoluções estéticas na criação de uma nova linguagem musical será sua convicção ideológica, ainda que essas decisões tenham demorado um pouco para se materializar.

Para compreender melhor as tendências estilísticas que influenciaram Santoro no seu período nacionalista, faz-se necessário esclarecer o surgimento do referido período no Brasil. Segundo Oliveira (2005) no continente latino-americano,

¹⁷ *II Congresso de Compositores e Críticos Musicais* ocorrido em Praga de 20 a 29 de maio de 1948, teve profunda influência nas tendências estéticas do compositor. Conforme Mariz (1994), o evento condenava a música dodecafônica tachando-a de burguesa decadente.

¹⁸ Carta de Santoro à Curt Lange. Fazenda 20 de outubro de 1949. Estas cartas se encontram em Anexo na Dissertação de Iracele A. V. L. de Souza 2003. *Santoro uma História em Miniaturas*.

¹⁹ Carta de Santoro à Curt Lange. Fazenda 20 de outubro de 1949. Estas cartas se encontram em Anexo na Dissertação de Iracele A. V. L. de Souza 2003. *Santoro uma História em Miniaturas*.

já nas primeiras décadas do século XX, um fenômeno significativo ocorre: o rápido crescimento do nacionalismo no desenvolvimento político e social do continente. Por sua vez, a música como um aspecto da cultura social, não escapou dessa característica da vida contemporânea. Informa ainda o autor que a efervescência deste fenômeno chega ao seu ápice com a revolução de 1930 e com o Governo Getúlio Vargas. No Estado Novo, uma nova escola é planejada para as classes sociais. O clima instaurado no meio social conduz a arte para uma política nacionalista. O folclore tem presença marcante nesse período. Por sua vez, o escritor Mário de Andrade constata que, na criação popular, a coletividade vivia com sua produção musical, além disso, com relação aos trabalhos folclóricos feitos no Brasil, ele observa três tipos de orientação. A primeira fase de definição, sem metodologia alguma; a segunda fase, algumas gravações em São Paulo registram o canto do povo, foi a fase das generalidades; a terceira, de orientação moderna, de metodologia e conceituações mais amplas, caracterizando assim, o estágio de especialização. Em suma, sob essas manifestações, e orientados por uma preocupação ideológica, esses trabalhos buscam o caráter nacional.

Quando, em 1941, Santoro escreveu o artigo “Considerações em Torno da Música Brasileira Contemporânea”, ele já estabelecia que o emprego romântico do material de origem folclórica a nada levaria, aconselhando o estudo técnico do folclore como uma maneira de descobrir o que há de essencial na criação musical popular. Desde 1947, com a finalidade de conseguir maior aproximação com o público, começou a tender para uma maior simplificação de sua linguagem e para a utilização de certas constâncias do folclore brasileiro. A partir do Congresso de Praga em 1948, Santoro assumiu de modo decisivo uma postura nacionalista que manteve até por volta de 1960. Durante este período, sempre buscou a essencialidade; a temática folclórica nunca foi o elemento central de sua composição, sendo mais evocada do que citada (NEVES, 1981).

Nesta fase composicional Santoro declarou: “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 profundo”²⁰. Torna-se fundamental ressaltar, que Cláudio Santoro nesta

²⁰ SOUZA, Iracele A. V. L. *Santoro uma História em Miniaturas*. (Dissertação de Mestrado) 2003, p. 67.

fase utilizou-se de tendências nacionalistas, sem se apropriar dos elementos folclóricos, como relata o próprio compositor:

[...] 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. 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.²¹

Outro ponto relevante é o fato de que as influências sofridas por Santoro se deram num plano relativamente distinto se comparado às dos contemporâneos ao compositor. Isto não apenas no sentido da utilização do material folclórico conforme já descrito, como também por seu ideal nacionalista ter como característica grande universalidade, conforme as palavras do próprio compositor, em carta endereçada à Lange:

Rio de Janeiro, 20 de novembro de 1956.

Os elementos nacionais deixam de ser internacionais para passar a uma transfiguração não somente pessoal como também de plano superior, e que possa dizer: isto é uma sonata que pode ser colocada no plano internacional da criação contemporânea, mas deve ser de autor brasileiro.²²

Para Santoro, assim como um compositor que se dedica à música popular consegue, por vivência e assimilação, criar um clima nacional sem citar temas folclóricos, poderia o compositor de música erudita transmitir por meio de sua música características fundamentais do pensamento musical do povo e de sua sensibilidade. Foi nesta linha que ele trabalhou, sem se preocupar com coletas de temas inexplorados ou com estudos etnomusicológicos mais desenvolvidos. Desta maneira, há uma enorme diferença entre as idéias dos primeiros nacionalistas e tal essencialidade que deriva de um estudo distinto do material folclórico (NEVES, 1981).

Cláudio Santoro trabalhou ainda como Coordenador do Departamento de Música da Universidade de Brasília até fins de 1965, quando teve que renunciar ao cargo e deixar Brasília devido à Revolução Militar. Em 1966, Santoro obteve uma

²¹ Carta de Santoro à Curt Lange. Fazenda, 20 de outubro de 1949. Estas cartas se encontram em Anexo na Dissertação de Iracele A. V. L. de Souza 2003. *Santoro uma História em Miniaturas*.

²² Carta de Santoro à Curt Lange. Rio de Janeiro, 20 de novembro de 1956. Estas cartas se encontram em Anexo na Dissertação de Iracele A. V. L. de Souza 2003. *Santoro uma História em Miniaturas*.

bolsa conjunta do governo alemão e da Ford Foundation, instalando-se em Berlim Ocidental e, em 1970, concorreu e obteve por concurso os cargos de professor da Escola Superior de Música e de diretor dos cursos de regência e formação de orquestra em Heidelberg-Mannheim, na Alemanha Ocidental. Em 1978 Santoro regressou ao Brasil, organizou a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional e trabalhou como chefe do Departamento de Artes da Universidade de Brasília (SOUZA, 2003).

Em 27 de março de 1989 Santoro, em pleno ensaio da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional em Brasília, foi vítima de um enfarte fulminante. Inúmeras homenagens estavam sendo organizadas para comemorar seus 70 anos de vida em 23 de novembro.

No cenário da música brasileira, Cláudio Santoro destaca-se como compositor não apenas em termos quantitativos, como também pela variedade de formações instrumentais que ele explorou. “Sua obra é imensa e variada, cerca de 500 títulos, entre instrumentos solos, Concertos, música de câmara para Duos, Trios, Quartetos, Quintetos e outros; Bailados, Canto e Piano, Trilhas para filmes, Música Eletroacústica; e foi o maior Sinfonista brasileiro” (SOUZA, 2003, p. 61).

1.2 GÊNERO *ESTUDO* – UM BREVE HISTÓRICO

Ao longo da história da música escrita para teclado acumulou-se uma considerável literatura sobre técnica e métodos para seu desenvolvimento. Esta produção expressa de um modo geral, as exigências do idioma instrumental, as concepções a respeito da técnica e as idéias pedagógicas vigentes nos diversos momentos de cada período. Embora estas obras tratem de temas diretamente ligados à técnica, grande parte não se ocupa de exercícios sistemáticos e gradativos que visem à preparação muscular do instrumentista. Segundo Gandelman (1997), como o manejo das teclas do cravo ou do clavicórdio não exigiam força, os exercícios de preparação das mãos eram, até certo ponto, desnecessários. Problemas relativos à extensão e à dinâmica também não ocorriam. Além da impossibilidade de variações graduais de intensidade, as teclas desses instrumentos eram mais leves, estreitas e curtas que as do piano moderno, não oferecendo resistência ao executante, o que explica, de certa forma, a inexistência de propostas (métodos) visando uma preparação mecânica do instrumentista mais cuidadosa com as questões fisiológicas.

Apesar de o *Estudo* ter se consolidado como gênero instrumental com Muzio Clementi (1752–1832), já nos séculos XVI e XVII aparecem referências à peças com reconhecido caráter didático. Conforme Sadie (1994), Girolamo Diruta (1554? – 1613?) em seu tratado sobre a execução do órgão *Il Transilvano*, escrito em forma de diálogo, discorre de maneira abrangente a respeito da técnica básica para a execução das regras do contraponto. Esta obra inclui muitas composições como tocatas, ricercares, hinos entre outras, algumas do próprio Diruta, e é o primeiro tratado do gênero. Neste contexto o gênero *Estudo* é uma “peça instrumental destinada basicamente a explorar e aperfeiçoar uma faceta particular da técnica de execução” (SADIE, 1994, p. 304).

No século XVII, Yansen (2005) informa que este caráter didático pode ser observado em obras como: os *Prelúdios* de François Couperin (1688 – 1733), em *L'art de toucher le clavecin*; *Il primo libro di capricci, canzon francese e ricercari* de Girolamo Frescobaldi (1583 – 1643); e alguns prelúdios do *Das wohltemperierte Klavier* de J. S. Bach (1685 – 1750), que também podem ser considerados *Estudos* para teclado pelas dificuldades de execução e insistente escrita abordando determinado aspecto da técnica. Gandelman (1997) reforça este ponto de vista citando o fato de J. S. Bach ter escrito na “Introdução” das *15 Invenções a duas vozes* e *15 Sinfonias a três vozes* que uma de suas pretensões era oferecer idéias de como compor e desenvolver o toque cantábile.

Os termos *Estudo* e *Exercício* foram utilizados com maior freqüência no século XVIII. Chen (2007) cita as obras: *Sonate per cembalo divisi in studi e divertimenti* de Francesco Durante (1684 – 1755). Além dos *30 Exercizi per gravicembalo* de Domenico Scarlatti (1685-1757), e de suas mais de 550 *Sonatas*, que são idiomáticamente escritas para o cravo, e têm como características passagens rápidas, escalas, notas repetidas, cruzamentos das mãos, trinados e saltos. O que demonstra a preocupação do compositor com o desenvolvimento do instrumentista, embora nenhuma das sonatas especifique apenas um tipo de técnica.

A transição do cravo ou clavicórdio para o pianoforte não foi apenas uma questão de gosto ou conveniência. A partir da segunda metade do século XVIII, a Europa passa por sérias mudanças sociais que culminam com a Revolução Francesa e são acompanhadas por mudanças ideológicas significativas, com conseqüentes repercussões na música. Como conseqüência nasce um novo tipo de

ouvinte, mais interessado na expressão de sentimentos e emoções do que no prazer estético, objetivo dos desenhos floridos do rococó.

As inovações introduzidas no piano e a expansão do sistema tonal propiciaram o desenvolvimento de uma nova linguagem, e provocaram o deslocamento da técnica (no sentido de preparação muscular), de sua posição secundária, para o centro de práticas. Segundo Gandelman (1997), neste contexto o gênero *Estudo* é baseado na idéia da repetição mecânica e incansável de fórmulas, visando o desenvolvimento de competências que, na época, se pensava caracterizarem a boa técnica: velocidade, igualdade da força dos dedos e resistência. Considerava-se, então, que a técnica, antes de ser aplicada às obras, deveria ser praticada em uma infinidade de *Exercícios* e *Estudos* que deveriam ser repetidos à exaustão. Assim, fazer exercícios e estudar piano tornou-se sinônimo. “Kalkbrenner (1785-1849), famoso pianista e professor, Liszt e outros, aconselhavam aos alunos que lessem um livro durante a prática dos exercícios, como forma de evitar o tédio” (GANDELMAN, 1997, p. 22).

Estes *Estudos* geralmente tinham um maior proveito técnico do que musical. Exemplos típicos são os *Estudos do Gradus ad parnassum* de Muzio Clementi (1752-1832). Este trabalho pedagógico que inclui três volumes é uma coleção de 100 peças para teclado que ilustra a composição do estilo de Clementi e mostra vários tipos de situações técnicas. Os *Estudos* de Jean Baptiste Cramer (1771 - 1858), publicados entre 1804 e 1810, além de muitos dos volumes de Carl Czerny (1791-1857), como os *100 Exercise in Progressive Order* Op. 139, *110 Easy and Progressive Etudes*, Op. 453, *Etudes Préparatoires et Progressives*, Op. 338, ou *Preliminary School of Velocity*, Op. 636 (CHEN, 2007).

Os últimos *Estudos* de Clementi apresentam maior interesse musical. Segundo Yansen (2005) seus valores na área da técnica pianística podem ser sintetizados em quatro pontos: 1) Importância do jogo polifônico; 2) Gestos que implicam o manejo consciente do peso; 3) Estudos mais sistemáticos e exaustivos; 4) Maior densidade e substância musical. Estas características são necessárias para execução das *Sonatas* de Clementi, por exemplo, onde o domínio técnico é fundamental para a realização de oitavas e especialmente de terças, com velocidade e clareza nas escalas.

Ignaz Moscheles (1794 - 1870), contemporâneo de Clementi, mostrou claramente sua intenção ao criar peças com o intuito de resolver problemas técnicos,

como também possuir uma equivalência musical, na obra *Charakteristische Studien* Op. 95. Os últimos são de fato exemplos de um novo gênero mais desenvolvido: o *Estudo* de Concerto. A concatenação entre os aspectos técnico e musical, não foi completamente resolvida até os *Estudos* de Chopin (1810 – 1849), sendo que os 12 *Estudos* Op. 10 e os 12 *Estudos* Op. 25 foram os primeiros a serem executados como parte de repertório de concerto (YANSEN, 2005).

Chopin através das exigências musicais e expressivas de suas obras, contribuiu para a ampliação dos recursos técnico-pianísticos. Suas idéias a respeito de técnica e concepção sonora permanecem atuais. Para ele, técnica seria um meio derivado da necessidade de expressar-se musicalmente, diferentemente da concepção mecânica do desenvolvimento pianístico de seu tempo. Chopin substituiu a preocupação com a repetição mecânica pela sonoridade, o que resultou no desenvolvimento da escuta, de um lado, e o controle e descontração muscular, do outro (GANDELMAN, 1997).

Embora muitos dos *Estudos* de Chopin se concentrem em um único aspecto da técnica, a exploração das possibilidades pianísticas vai muito além das de seus predecessores. A sofisticação composicional destes *Estudos* permite um apurado trabalho técnico, despertando um maior interesse musical, porém, algumas vezes levando as mãos a trabalharem em posições incomuns. “Contemporâneos dele acharam os *Estudos* extremamente difíceis para a época. De fato, Chopin admitiu que o único músico apto a executá-los era Liszt (1811 – 1886), para quem os Op. 10 foram dedicados” (YANSEN, 2005, p. 20). Estas obras representam uma inovação para a época, pois além de trabalharem a técnica digital, maior flexibilidade dos dedos, do punho e até mesmo do antebraço, exigem maior exploração do piano sob os aspectos de sonoridade e expressividade. Esta nova concepção incluía, entre outras características, maior variedade de acentuações rítmicas, arpejos de grande extensão, passagem do terceiro dedo sobre o quarto e quinto, intervalos de terças e de sextas executados em alta velocidade e em tonalidades pouco comuns, e desenhos melódicos amplos, explorando o teclado em toda a sua extensão.

Com Chopin, os *Estudos*, enquanto peças de média duração, homogêneas quanto à textura e caráter, e que em geral enfocam um problema técnico-musical principal, ganham uma dimensão poética e, além de sua destinação original, começam a ser associados aos recursos sonoros do pianista, expressões tonais, rítmicas e tímbricas tornando-se parte do repertório de concerto. Chopin, no entanto,

não cobriu todo o campo da técnica pianística. Liszt, sobretudo na juventude, interessou-se pela experimentação e pelo virtuosismo, embora nem sempre alcançando uma perfeita combinação entre brilhantismo pianístico e substância musical, ao contrário de Chopin (GANDELMAN, 1997).

Os *Estudos Transcendentais* de Liszt refletem o desenvolvimento do gênero no século XIX. Ele os reescreveu em 1837 sob o título de *Grandes Estudos*, transformando-os em peças de dificuldade até então não adentrada por outros compositores. Em 1852, foi feita uma última revisão nestes *Estudos* que ele passou a chamar de *Estudos de Execução Transcendental*. Quase todos passaram a ter títulos e neles o elemento didático das peças, antes completamente dedicado à dificuldade técnica, passa a ser submisso ao seu caráter programático.

Enquanto é possível usar muitos dos *Estudos* de Chopin como peças para a prática de um desenvolvimento técnico específico, as dificuldades dos *Estudos* de Liszt variam muito de seção para seção, nos quais abundam trinados, trêmolos, oitavas quebradas, passagens com mãos alternadas, todos, aspectos da técnica apresentados em alto grau de coordenação motora que forcem a expansão da técnica pianística (YANSEN, 2005).

Embora quase todos os pianistas-compositores do século XIX tenham escrito *Estudos*, relativamente poucos destes trabalhos têm lugar preponderante no repertório pianístico, como por exemplo, os *Estudos Sinfônicos* Op. 13 de Schumann (1810 – 1856). Brahms (1833 - 1897) escreveu os *51 Exercícios* para piano. Neles estão contidos todos os aspectos da técnica usada em suas composições, com base nos mesmos princípios técnicos já encontrados nos compositores anteriores, mas de forma pessoal, como se fossem escritos como preparação obrigatória para executar sua obra, porém, não são destinados às apresentações (CHEN, 2007).

Ainda conforme Chen (2007) ao contrário do século XIX, quando os compositores utilizavam o virtuosismo e linhas melódicas expressivas como os principais elementos composicionais, os compositores do século XX estiveram mais focados em buscar variedades de cores, tonalidades e liberdade formal. Dentre os *Estudos* compostos no século XX, que obtiveram maior popularidade nos repertórios das salas de concerto podem-se citar os escritos por Alexander Scriabin (1872 - 1915), Claude Debussy (1862-1918), Maurice Ravel (1875-1937), Sergei Rachmaninoff (1873-1943), Bela Bartók (1881-1945), Olivier Messiaen (1908 - 1992) e György Ligeti (1923 - 2006), dentre outros. Destes, Debussy chama a atenção

pelo fato de ser um dos primeiros compositores a escrever este gênero no século XX.

Debussy compôs rapidamente seus *12 Estudos para Piano* que, segundo suas próprias palavras contêm “(...) mil maneiras de tratar os pianistas como merecem (...)” agrupando todos os procedimentos pianísticos de suas obras. Em 1915, Debussy se expressa da seguinte forma: “(...) estou satisfeito por ter terminado felizmente uma obra que deverá ocupar lugar proeminente na literatura pianística (...)”. Além das dificuldades técnicas, estes *Estudos* “(...) preparam os pianistas para compreender a necessidade de penetrar nesta música armados de mãos muito bem preparadas (...)”²³ (GIL-MARCHEX *apud* YANSEN, 2005, p. 22). Estes *Estudos*, dedicados à memória de Chopin, são experiências harmônicas, representam uma exaustiva investigação das possibilidades da técnica pianística de forma extremamente pessoal e englobam novos ritmos e melodias, uma associação de liberdade formal e coerência. São criações sobre registros de sonoridade, cores, dinâmicas, tempo, estilo e densidade de sons e seus títulos indicam aspectos da técnica a serem vencidos.

Observando o primeiro caderno de *Estudos*, nota-se o aspecto mais técnico, uma maior preocupação com a habilidade manual e velocidade dos dedos, enquanto os títulos do segundo volume abordam mais os timbres e a sonoridade. Chen (2007) citando o *Etude Pour les Tierces* (para terças) informa que, embora algumas destas peças sejam exercícios para os dedos, Debussy parece mascarar este conceito de *Estudo*, e transforma-os em peças de concerto, onde o público raramente consegue sentir o padrão do exercício trabalhado. Confirma Yansen (2005) que no segundo livro há uma preocupação maior com os efeitos sonoros e que a técnica pianística nele empregada jamais teria sido usada desta forma.

Scriabin escreveu 26 *Estudos* assim distribuídos: *Estudo* Op. 2 nº 1, 12 *Estudos* Op. 8, 8 *Estudos* Op. 42, *Estudo* Op. 49 nº1, *Estudo* Op. 56 nº 4 e 3 *Estudos* Op. 65. Seus *Estudos* inovam principalmente no campo da harmonia e do ritmo. Suas últimas composições no gênero apresentam maiores inovações, muitas delas são atonais e contêm freqüentemente superposição de ritmos.

Os *Études-tableaux* Op. 33 e Op. 39 de Rachmaninoff têm como forte característica linhas melódicas que remetem ao espírito romântico do século XIX e,

²³ GIL-MARCHEX, Henri – *Três Músicos Franceses – Rameau, Berlioz e Debussy*. Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1945 p. 501.

em termos de abordagem técnico pianística, refletem o estilo de toda a música para piano deste compositor: extremo virtuosismo com a extensão das posições das mãos e agilidade dos dedos entre outras habilidades (CHEN, 2007).

Outros *Estudos* compostos no século XX como os de Sergei Prokofiev (1891-1953), Karol Szymanowski (1882-1937) e Igor Stravinsky (1882-1971) ainda mantêm algumas das técnicas dos *Estudos* tradicionais. Por exemplo, os *Estudos* de Prokofiev mostram o uso de oitavas quebradas, padrões de ostinato; os de Stravinsky mostram a influência do estilo de Scriabin, com harmonia cromática e uso extensivo de polirritmia, juntamente com outras técnicas dos *Estudos* tradicionais: oitavas quebradas, independência dos dedos (CHEN, 2007).

Muitos compositores brasileiros de diferentes épocas compuseram boa quantidade de *Estudos* de alto nível musical, dentre eles: Lorenzo Fernandez, *Três Estudos em forma de Sonatina*; Cláudio Santoro, *2 Estudos*; Mozart Camargo Guarnieri, *20 Estudos*; Osvaldo Lacerda, *12 Estudos* (GANDELMAN, 1997).

Em Anexo (1), um Quadro com *Estudos* para piano compostos por brasileiros, nos moldes daquele organizado por Yansen (2005, p. 25), ampliado neste trabalho.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 TÉCNICA PIANÍSTICA – ASPECTOS DE INTERESSE

O período que se estende de Clementi até a morte de Liszt é considerado pelos estudiosos como a época áurea do piano. O excepcional desenvolvimento da técnica instrumental e as constantes inovações introduzidas no pianoforte para atender as exigências crescentes de compositores e intérpretes, foram importantes para que o novo instrumento alcançasse destaque no meio musical e diante de seus predecessores.

Com relação à técnica de execução, em uma retrospectiva sobre o assunto, constata-se que a concepção, sob diversos aspectos, era bem diversa da atual. Pedagogos e pianistas adotavam os princípios da escola clavecinística, no que se refere à ação isolada dos dedos sem uma participação mais livre dos braços e antebraços, ou seja, com pouca flexibilidade dos segmentos superiores. Isto ocorreu devido à literatura existente e à aparente semelhança entre os teclados dos antigos e do novo instrumento. A atenção estava totalmente concentrada na ação dos dedos, ou seja, no desenvolvimento da velocidade, igualdade e agilidade digital. A crença era que a técnica deveria ser adquirida, inicialmente, dissociada do texto musical (SENISE, 1992).

Na segunda metade do século XIX as composições e interpretações da música para piano tornaram evidente que concepções técnico-interpretativas anteriores não supriam as necessidades musicais de obras mais recentes e sua prática nos pianos modernos. Aos poucos, os princípios da nova escola começam a ser esboçados: 1) Utilização do braço inteiro, desde os ombros; 2) Concepção da técnica como sistema de movimentos; 3) Explicação destes movimentos pela força do impulso e peso. Unindo os meios técnicos com a finalidade artística, posiciona-se esta escola pianística. “Ludwig Deppe, conceituado regente e professor de piano, introduziu a noção de ‘queda livre’ e relaxamento, advogando que dedos, mãos e

braços deveriam atuar em estreita e natural cooperação, funcionando todos como peças de uma máquina” (SENISE, 1992, p. 4).

Ludwig Deppe ²⁴ introduz uma nova idéia na pedagogia do piano quando passa parte da responsabilidade da obtenção do som, anteriormente função delegada à ação dos dedos e das mãos, para o trabalho de todo o braço. Para promover a distribuição de esforço sobre todo o complexo físico-muscular desde o ombro até os dedos, sua orientação era a de que as mãos e os dedos fossem sustentados e reforçados pelo movimento livre dos braços, aconselhando, paralelamente, maior flexibilidade ao punho. Com esta nova concepção, juntamente com a orientação sobre movimentos arredondados (angulares) com rotação de antebraço e braço e a queda controlada de braço, Deppe anteviu procedimentos cuja funcionalidade seria confirmada por dados advindos da área da fisiologia. (PÓVOAS, 1999, p.21-22).

Pesquisas que abordam a técnica pianística concordam com a importância da adequação de movimentos pianísticos aos objetivos sonoros, relacionando diretamente a técnica à sonoridade resultante. Autores que falam sobre técnica pianística sob um embasamento científico discorrem sobre processos mecânicos envolvidos ao tocar piano, abordam problemas e expõem sugestões com base em disciplinas que tratam do funcionamento no sistema nervoso central, habilidades e aprendizagem motora, relacionando-os à sonoridade desejada.

Leimer e Giesecking (1972) consideram que as duas questões principais acerca da técnica pianística são: o treinamento da audição e a busca por movimentos mais naturais do corpo que, para os autores, correspondem aos movimentos que possibilitam a execução instrumental com a menor tensão muscular possível. Ao ressaltar sobre o treinamento da audição, os autores reforçam a importância conferida ao resultado sonoro e, a partir do desenvolvimento auditivo, consideram que o próximo objetivo deve ser a eliminação de movimentos supérfluos.

Fink (1999) conceitua a técnica pianística como veículo para a interpretação e também chama atenção para a relação entre movimento e resultado sonoro. Considera que o desenvolvimento musical ocorre apenas quando o tratamento dos movimentos e de questões técnicas se adequarem ao desenvolvimento de questões musicais. Aponta também para a importância do aprendizado dos movimentos dos dedos em conjunto com o movimento dos membros e articulações maiores, tais como braços, antebraços e punhos, o que evita um estudo direcionado apenas para a movimentação rápida dos dedos. Segundo orienta, inicialmente, deve ocorrer o

²⁴ Ludwig Deppe (1828-1890) foi professor de piano e regente em Berlim e, em 1885, escreveu *Armleiden der Klavierspieler (Patologias do Braço do Pianista)* (KOCHEVITSKY, 1967, p.8).

aprendizado dos movimentos de cada segmento (ombro, braço, antebraço, punhos e dedos) e, em uma segunda etapa, a sua integração, bem como o desenvolvimento das sensações sobre cada tipo e da combinação de um ou mais destes movimentos. Considera ainda que um dos objetivos do pianista deva ser o de tentar evitar as tensões excessivas durante a realização musical de trechos tecnicamente mais complexos.

Nesta mesma perspectiva, Gát (1980) também reforça que, para o aprendizado de novos movimentos ou de suas combinações, podem ser realizados exercícios fora do piano, reduzindo-se assim as possibilidades de erros e diminuindo-se, consideravelmente, o tempo requerido para novos aprendizados. Ao aprimorar o aprendizado dos movimentos e relacioná-los ao objetivo sonoro pré-determinado, o estudante ainda pode adquirir um reflexo condicionado que vai atuar automaticamente na resolução músico-instrumental de passagens tecnicamente semelhantes entre si. Considera que o intérprete deva buscar amadurecimento técnico de forma que o instrumento executado se assemelhe a um prolongamento de seu corpo, podendo assim transmitir com naturalidade suas intenções.

Gát (1980) acrescenta ainda que, aos poucos, as combinações de movimentos musculares vão sendo associados às necessidades impostas pela escrita musical, criando uma série de reflexos e fazendo com que as nuances sonoras pretendidas pelo intérprete sejam instantaneamente executadas. Desta forma, uma vez que o intérprete atinja este nível de amadurecimento técnico a sua atenção pode ser voltada inteiramente para as questões musicais. Com relação à tensão excessiva, aponta para a necessidade de se executar os movimentos mais simples e naturais, com o mínimo de tensão muscular, e que estes movimentos devem permitir uma realização musical expressiva.

Para a aquisição dos reflexos anteriormente mencionados, Kochevitsky (1967) comenta que é necessário, além de uma análise prévia do movimento a ser exercitado, um treinamento objetivo e um determinado número de repetições conscientes por parte do executante. Movimentos integrados entre diversos segmentos, bem como movimentos que exigem maior precisão, necessitam de muito mais repetições para se tornarem naturais, em alguns casos, o planejamento do estudo deve considerar que determinados movimentos podem necessitar muitos dias ou até semanas para serem aprimorados ou completamente amadurecidos.

Richerme (1997) propõe que, a partir da repetição, uma determinada seqüência de movimentos conscientes passa gradualmente para os domínios do automatismo, sem que necessariamente se tenha que perder a consciência sobre tais movimentos. Assim, pode-se aprender um determinado movimento a ser usado na execução do piano e repeti-lo conscientemente até que seja automatizado, sem que se perca, sobre esse movimento, o controle da consciência. Tocar muito lentamente e em pianíssimo uma passagem difícil, com atenção minuciosa para que os movimentos desejados sejam precisos, e com apenas as contrações musculares necessárias para causar cada movimento, torna-se um método ideal para exercitar tanto a inibição como a excitação controlada da musculatura. Porém, conforme o autor, um determinado movimento lento, quando realizado rapidamente, implicará não apenas um acréscimo proporcional da força muscular, mas também, em algumas ocasiões, uma mudança das coordenações musculares, e/ou de músculos que se contraem. Sem a devida atenção aos movimentos utilizados, o estudo lento será de fato menos eficiente, pois, quando se usam movimentos diferentes ou realmente inadequados dos que serão usados na velocidade, o objetivo dificilmente poderá ser alcançado.

Sá Pereira (1948) chama a atenção ainda, para o fato de que a repetição só tem valor se apresentar caráter seletivo, requerendo intenso trabalho intelectual. Uma repetição igual à anterior é inútil. A segunda deve apresentar um progresso em relação a primeira e assim por diante.

De acordo com Póvoas (2007), para que haja uma maior eficiência no desempenho, é necessário aplicar-se estratégias que conduzam a uma boa execução músico-instrumental com gasto mínimo de energia, através do planejamento prévio da execução, da seleção de movimentos e trajetórias mais apropriadas à realização do texto musical.

Segundo Kaplan (1985) os movimentos são armazenados dentro de cada ser humano, e este arsenal formado, permite interagir com o meio ambiente transformando-se e adequando-se às necessidades e propósitos. O autor explica que o movimento voluntário (aquele que reclama a intervenção consciente de quem o realiza) é a manifestação de um processo que se origina no cérebro. O problema fundamental do pianista é o controle e a coordenação dos variados movimentos, através dos quais, acionando as teclas do instrumento, dá vida ao código musical impresso na partitura. O movimento realizado ao piano é apenas a parte visível de

um processo que se origina e é controlado pelo cérebro e pelo sistema nervoso central.

2.2 AÇÃO PIANÍSTICA – TIPOS DE MOVIMENTOS

Embora a ação pianística exija a coordenação de uma grande diversidade de movimentos, costuma-se classificá-los basicamente em três tipos: Movimento Simétrico, Movimento Assimétrico e Movimento Alternado.

Dentre os Movimentos Gerais supracitados, é difícil apontar qual o tipo mais freqüente na literatura pianística, visto que, existem exemplos onde se aplica cada um dos tipos específicos de movimento e uma grande parte das peças solicita a utilização de movimentos de forma combinada ou intercalada.

A ação pianística necessária à execução das peças apresenta maior ou menor complexidade de execução na medida em que estas combinações são mais ou menos intensas, dependendo também da densidade da escrita, da gradação sonora exigida, do número de eventos musicais²⁵ a serem executados por unidade de tempo e da possibilidade de serem estabelecidos padrões de execução (PÓVOAS, 1999, p. 67).

2.2.1 Movimento Simétrico

O Movimento Simétrico ocorre quando os dois braços ou algumas de suas partes (mãos ou dedos) se deslocam em sentido convergente ou divergente ao eixo do corpo. Este é também o movimento com tendências a se organizar de forma natural, ao mesmo tempo em que, por ser mais fácil sua realização, alcança um grau de perfeição superlativa com um esforço menor e com um dispêndio mínimo de tempo (KAPLAN, 1987).

Póvoas (1999, p. 63) acrescenta que dada “a distribuição das teclas brancas e pretas no teclado, o movimento simétrico ocorre mais sob a forma de escrita diferenciada em menor ou maior grau entre as linhas das mãos direita e esquerda”.

Segundo Schmidt (2001) um aspecto interessante de muitos tipos de movimentos bimanuais (usando as duas mãos) é que sobre muitas circunstâncias as mãos parecem estar “ligadas” uma à outra. Por exemplo, é relativamente fácil realizarmos movimentos simultâneos das mãos se o padrão de movimento é o

²⁵ É considerado um evento musical uma ou mais notas no sentido vertical.

mesmo para ambas, mas é ainda mais fácil se os padrões para as duas mãos forem imagens espelhadas uma da outra.

2.2.2 Movimento Assimétrico

Conforme Kaplan (1987) o Movimento Assimétrico Simultâneo é aquele em que os braços ou algumas de suas partes executam simultaneamente movimentos diferentes. Como não se trata de uma coordenação motora natural e sim altamente elaborada, sua realização demanda uma atenção e uma capacidade de dissociação muscular superlativas. A dificuldade deste tipo de movimento fica patente quando se deve executar movimentos assimétricos simultâneos com a musculatura digital. No caso da execução de um instrumento musical, estes movimentos são os mais freqüentes.

Póvoas (1999) organiza o Movimento Assimétrico em quatro tipos: Movimento Assimétrico Paralelo, Movimento Assimétrico Paralelo Igual, Movimento Assimétrico Paralelo Semelhante e Movimento Assimétrico Não Paralelo.

“O Movimento Assimétrico Paralelo é aquele em que as ações músculo-esquelético dos segmentos envolvidos de ambos os lados (braços e mãos) realizam um conjunto de movimentos em deslocamentos simultâneos e paralelos na mesma direção do teclado” (PÓVOAS, 1999, p. 64).

“O Movimento Assimétrico Paralelo Igual é descrito quando os dois segmentos executam deslocamentos simultâneos e paralelos na mesma direção e com escritas radicalmente equivalentes” (PÓVOAS, 1999, p. 64).

“No Movimento Assimétrico Paralelo Semelhante os deslocamentos simultâneos e paralelos são executados na mesma direção, porém as diferenças de escrita para as linhas dos segmentos direito e esquerdo não alteram o paralelismo dos movimentos a serem empregados na realização da obra” (PÓVOAS, 1999, p. 65).

Ainda Segundo Póvoas (1999) o Movimento Assimétrico Não Paralelo:

...é aquele em que os segmentos do lado direito e do lado esquerdo realizam movimentos diferentes, simultâneos ou não. A necessidade da utilização deste tipo de movimento se caracteriza pela escrita musical diferenciada para cada mão. A escrita musical varia desde a melodia acompanhada à escrita polifônica e apresenta grande variedade de

densidade, gradação sonora e nível de complexidade das questões técnico-musicais a serem resolvidas (PÓVOAS, 1999, p. 66).

Segundo Magill (2000), alguns experimentos fornecem evidências de que os dois braços estão funcionalmente vinculados a agir juntos como uma unidade. Para conseguir executar movimentos distintos com diferentes padrões espaciais ou características de tempo é necessário reorganizar essa estrutura coordenativa.

“Os pesquisadores não sabem exatamente como o sistema de controle motor está envolvido nesse processo, embora continuem tentando fornecer uma explicação satisfatória. Do ponto de vista do programa motor, os dois membros agem juntos como uma unidade, porque são controlados pelo mesmo programa motor. Quando cada membro tiver que adquirir movimentos diferentes, ocorrerá interferência entre os membros, até que possam ser incorporadas no programa motor especificações únicas para cada membro. Os adeptos da abordagem dos sistemas dinâmicos acreditam que as características dinâmicas do desempenho de cada membro vão sendo treinadas à medida que a prática bimanual progride. Como resultado, desenvolve-se uma estrutura coordenativa nova que fornece meios eficazes para organizar os graus de liberdade necessários para essa habilidade.” (MAGILL, 2000, p. 83).

2.2.3 Movimento Alternado

O Movimento Alternado ocorre quando os segmentos direito e esquerdo (ou algumas de suas partes) envolvidos na execução não atuam ao mesmo tempo e sim alternadamente. “O grau de complexidade para a realização dos movimentos depende das características do design apresentado na obra e do grau de semelhança entre o material distribuído para cada mão” (PÓVOAS, 1999, p. 67).

Kaplan (1987) acrescenta que quando estes movimentos alternados são simétricos, como no caso de tambor em dois tempos (sendo um tempo marcado com a mão direita e o segundo com a esquerda, ou vice-versa) foi comprovado que são de fácil realização, o que não ocorre quando se alternam em movimentos assimétricos.

É importante salientar que os movimentos na ação pianística envolvem todo o corpo (os pedais do piano exigem a utilização dos membros inferiores), ou seja, os movimentos Simétrico, Assimétrico e Alternado não são os únicos utilizados durante a execução de uma peça. Desta forma o aproveitamento de padrões de movimento torna-se importante neste contexto, como uma possibilidade na otimização da ação pianística.

2.3 TÉCNICA PIANÍSTICA – OUTROS MOVIMENTOS

2.3.1 Deslocamentos entre Eventos Musicais

Para Kochevitsky (1967), calcular as distâncias em trajetórias de deslocamentos e preparar rapidamente novas formas da mão e dos dedos são as questões técnicas mais difíceis da execução pianística. O autor sugere que a nova posição da mão deve ser antecipada e formada enquanto o referido segmento está se deslocando para o novo lugar. Neste caso, antecipar o movimento significa prepará-lo mentalmente com antecedência para chegar ao ponto desejado com o dedilhado e a forma da mão na posição mais adequada.

Póvoas (1999) propõe um recurso técnico-instrumental denominado princípio da ação e regulação do impulso movimento, no qual os movimentos dos segmentos do corpo são organizados em ciclos. Tais movimentos são selecionados e definidos, por sua exata função dentro do design²⁶ musical, com objetivo de garantir a fluência (continuidade) da realização músico-instrumental (PÓVOAS, 2006). Mais especificamente, segundo a autora, determinados movimentos podem ser mais eficientes se organizados em ciclos onde se considere a regulação do impulso, ou seja, o controle a partir do apoio inicial exercido sobre o teclado, além do controle da trajetória percorrida e o tipo de ataque (toque) (PÓVOAS, 1999).

Para a autora, a otimização do movimento através dos ciclos depende principalmente de dois fatores: “a ocorrência ou não de padrões e o nível de regularidade entre eles” além da possibilidade de se agregar um grande número de eventos dentro de cada ciclo, considerando-se “o andamento previsto para a passagem específica” (PÓVOAS, 2006, p. 666). “Assim, durante a etapa inicial de treinamento de uma obra, os ciclos devem ser organizados visando à realização instrumental do texto musical no andamento final pretendido” (PÓVOAS, 2006, p. 667).

Questões técnico-musicais é que determinam o número de eventos inclusos em cada *ciclo* e seu delineamento na continuidade do texto musical. Na

²⁶ Entende-se por “design” os delineamentos determinados pelas configurações musicais e as articulações correspondentes que, constituídas de símbolos, denotam a(s) ação(ões) musical(ais) a ser(em) realizada(s) através da execução instrumental (PÓVOAS, 1999, p.1).

prática pianística há situações de execução instrumental em que são necessários deslocamentos dos segmentos de curta, média e longa distância. Os *ciclos* aplicam-se à realização de eventos nas três situações e a prática da SMRD²⁷ serve, sobretudo, para otimizar a execução de seqüências de eventos afastados entre si, auxiliando na definição da trajetória do movimento (POVOAS, 2009, p. 385).

A autora acrescenta ainda, que este pressuposto tem como um dos objetivos a otimização do processo de estudo de uma obra musical, por tratar-se da pesquisa de movimentos que, além de serem, em sua organização, adequados ao resultado sonoro almejado, buscam a maior economia físico-muscular através do aproveitamento do impulso.

Pode-se ainda acrescentar que, além da dinâmica que pode ser regulada como o auxílio do movimento no sentido vertical, a precisão quanto ao acerto de cada nota também está relacionada a este movimento, que deve ser realizado mais no sentido parabólico do que retilíneo. Naturalmente, deve ser observado o toque que, por sua vez, deve corresponder à sonoridade que o texto musical requer. A tendência é que notas executadas nestes deslocamentos sejam erroneamente acentuadas, devido ao excesso de força impelido à tecla no momento de descida da mão. Em alguns casos, acentos podem ser desejáveis, porém, em alguns trechos o toque deve ser realizado com a ação do dedo e não com o peso da mão e do braço (PÓVOAS, 1999).

2.3.2 *Legato* – À Respeito da Interdependência de Movimentos

Segundo Sandor (1995) tocar legato é um dos mistérios da execução pianística. O objetivo é conhecido pelos pianistas, e existem inúmeras teorias sobre a melhor maneira de alcançar um legato verdadeiro. A mente, a inspiração, a imaginação têm muito a ver com o processo, mas o efeito legato real deve ser realizado por meio físico. O autor acrescenta que não existe nenhuma maneira de executar o legato apenas com os dedos, independentemente da precisão com que a tecla é pressionada, e a seguinte é abaixada novamente, resulta em um legato imperfeito. Na verdade, se uma nota ligeiramente sobrepõe a próxima (esta é a forma como legato é tentada por muitos), resulta em uma série de curtas dissonâncias. O legato real, com um grupo de notas, pode ser realizado somente por

²⁷ Simplificação do Movimento com Redução de Distâncias.

um movimento de unificação do braço (ou seja, do antebraço e braço). A amplitude do movimento (quão baixo ou alto deve estar o punho) depende da frase, por isso, algumas vezes a utilização do braço é necessária. Os dedos agem de forma usual, eles são ligeiramente levantados antes e após baixar as teclas.

3 ESTUDOS PARA PIANO DE CLÁUDIO SANTORO: MOVIMENTOS GERAIS E ELEMENTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS

O foco deste capítulo é apresentar uma pesquisa sobre os dois *Estudos* para piano solo de Cláudio Santoro. São descritos elementos formais (seções) e estruturais (design), e destacados os Movimentos Gerais mais recorrentes com base no delineamento das linhas para execução de ambas as mãos. São também abordados aspectos técnico-interpretativos encontrados nos *Estudos* a partir da observação de características de natureza rítmica, de andamento, de dinâmica, de articulação e de tessitura marcadamente contrastantes entre si.

3.1 ESTUDO Nº. 1

O *Estudo Nº. 1* para piano de Cláudio Santoro foi composto na Europa (Áustria) no ano de 1959. Neste período o compositor encontrava-se transitando entre Londres e Viena, onde colaborou com a organização do Festival para a Juventude (SOUZA, 2003). Dedicado ao professor e pianista Bruno Seidlhofer²⁸, foi estreado em 1971 pelo pianista Alex Blin, na cidade de Mannheim, Alemanha. Sua primeira edição é de 1962 pela Ricordi Brasileira, São Paulo. Há uma gravação em Cd do *Estudo Nº. 1* pela pianista brasileira Gilda Oswald Cruz²⁹ que inclui, entre outras obras do compositor, as *Sonatas Nº. 1* (1942) e *Nº. 2* (1948), *Sonatinas Nº. 1* (1947) e *Nº. 2* (1964), os *Prelúdios* do 2º caderno (1963), *Três Prelúdios* (1983-84), *Nove Peças Infantis* (1951-52) e *2 Invenções a Duas Vozes* (1949)³⁰.

O *Estudo Nº. 1* apresenta em sua escrita significativo material musical cujo resultado sonoro/acústico produz efeitos contrastantes e peculiares.

²⁸ Famoso professor de piano, Bruno Seidlhofer lecionou na Universidade de Música e Belas Artes em Viena nas décadas de 1950-60; dentre seus alunos citam-se os pianistas Arnaldo Cohen, Nelson Freire e Friedrich Gulda.

²⁹ Esta gravação pode ser adquirida pelo site http://www.biscoitofino.com.br/bf/art_cada.php?id=12. Informação obtida no site www.claudiosantoro.art.br acesso em: 10/04/2010.

³⁰ Informação obtida no site www.claudiosantoro.art.br acesso em: 10/04/2010.

3.1.1 Estrutura Formal

No *Estudo Nº1*, a disposição de figurações e as mudanças de andamentos contrastantes entre si, foram determinantes para uma definição da forma (Gandelman, 1997), “*princípio organizador da música*” (Sadie, 1994, p. 337). Esta foi delineada a partir do reconhecimento de elementos do design, observando-se características intrínsecas de natureza rítmica, de andamento, de dinâmica, de articulação e tessitura, além de implicações técnico-interpretativas. As seções encontram-se delimitadas por letras maiúsculas, chegando-se à seguinte disposição: *AB/A'B'/CA''*, conforme Quadro 1.

Quadro 1

Seção A	Compassos [1] ao [30]
Seção B	Compassos [31] ao [71]
Seção A'	Compassos [72] ³¹ ao [84]
Seção B'	Compassos [85] ao [93]
Seção C	Compassos [94] ao [110]
Seção A''	Compassos [111] ao [131]

Quadro 1 – Divisão da *Forma* em seções; *Estudo Nº1*.

3.1.2 Seção A

Os acordes com quartas sobrepostas servem como matéria prima da obra. Uma das principais dificuldades para o intérprete encontra-se na execução de acordes na mão direita (M.D.) intercalados por notas simples na mão esquerda (M.E.) onde as mãos necessitam ficar uma sobre a outra num jogo alternado entre teclas brancas e pretas, além da realização de deslocamentos (saltos) com a M.E., na direção do registro grave do piano, em alta velocidade. Esta questão técnica é abordada por Kochevitsky (1967) e Póvoas (2006) como merecedora de atenção, que apresentam estratégias para a redução de distância e impacto fisiológico.

No início da Seção A, a indicação de dinâmica *forte* (*f*) e a articulação em *staccato* que é complementada pelos deslocamentos na linha do baixo com indicação de *marcato* (>) nas oitavas, sugerem uma sonoridade densa que, segundo

³¹ A contagem dos compassos mantém-se linear, ou seja, após a indicação *Da Capo* (*D. C.*, que se refere ao início), o compasso [1] aparece no presente trabalho como compasso [72].

Richerme (1997), para executá-las propõe que o intérprete chegue às teclas de um gesto de cima, já Póvoas (2006) propõe um movimento com trajetória mais no sentido parabólico do que retilíneo, com toque de apoio rápido, para obter uma sonoridade mais contundente, percussiva e segura (Figura 1):



Figura 1 – Acordes com quartas sobrepostas.
Fonte: SANTORO (1962, p.1, comp. [1] e [2]).

Dentro da Seção A (*Allegro Molto*), existe uma Subseção A1³², compreendida entre os compassos [1] e [14], que é predominantemente caracterizada por uma escrita que resulta em sonoridade densa, percussiva e escrita rítmica em quartos de tempo. No início desta Subseção A1 (compassos [1] a [8]) as semicolcheias agrupadas duas a duas, são executadas nas teclas brancas M.D. e pretas M.E., intercaladamente. Tal situação mecânica sugere ao intérprete realizar um movimento semelhante ao de um percussionista ao tocar tambor com as duas mãos, por exemplo. Segundo Póvoas (1999) o Movimento Alternado ocorre quando os segmentos envolvidos na execução não atuam ao mesmo tempo e sim alternadamente, como neste caso. Kaplan (1987) informa que este tipo de movimento é relativamente fácil de ser realizado. Ele deve ser treinado utilizando somente flexibilização do punho e, em um segundo momento, a flexão do antebraço. Em outra etapa da prática é indicado intercalar as duas possibilidades, conscientemente. Mesclar as possibilidades de treinamento, para aplicá-las de acordo com a intensidade sonora indicada na partitura, é uma boa estratégia (PÓVOAS, 1999).

É importante destacar que as indicações de articulação do compasso [1] e [2] desaparecem nos compassos seguintes, porém, devido às características musicais

³² No presente trabalho, as partes existentes dentro das seções serão chamadas de subseções. Estas subseções serão indicadas por letras que indicam a seção, acompanhadas por números que se refere à subseção abordada.

serem semelhantes, subentende-se que estas articulações devem continuar sendo aplicadas. Estes elementos podem ser observados na Figura 2:

Figura 2 – Articulações predominantes na Subseção A1.
Fonte: SANTORO (1962, p. 1, comp. [1] ao [8]).

Nos três compassos seguintes ([9] ao [11]) ocorre uma mudança na articulação onde a mão esquerda delineia, na linha do baixo, um desenho rítmico-melódico com movimentos horizontais (ver Figura 3) que vem acompanhada por um arco que indica o *legato*, além do sinal de dinâmica de *decrescendo*. Este mesmo material será reutilizado na parte B, Seção que será abordada com mais detalhes, porém, como se fosse “o beliscado do violão”³³.

Figura 3 – Linha do baixo em movimentos horizontais.
Fonte: SANTORO (1962, p.1, comp. [9] ao [11]).

³³ GANDELMAN, Salomea. *36 compositores brasileiros: obras para piano (1950 - 1988)*. Rio de Janeiro: Ed. Funarte; Relume Dumará, 1997, p. 278.

A partir do compasso [15] até o [30], reaparecem as características iniciais de sonoridade densa e percussiva. Novamente as mãos executam o jogo entre teclas brancas e pretas, iniciando uma nova Subseção (A2) dentro de A, onde é necessária a utilização do Movimento Alternado, anteriormente mencionado. Dos compassos [15] até o fim da Seção A, assim como, em quase toda a peça, as mudanças na fórmula de compasso são constantes, da mesma maneira que os contrastes de dinâmica em vários momentos são abruptos (ver apêndice 1).

A fórmula de compasso inicial 2/4 é mantida nos compassos [15] e [16], porém as semicolcheias aparecem agrupadas em tercinas na região grave do teclado, o que configura uma situação de aumento na velocidade, pois, com a utilização das tercinas deve-se executar três semicolcheias ao invés de apenas duas para cada divisão do tempo (ver Figura 4).

O Movimento Alternado das mãos, executando o jogo entre tecla branca e preta, reaparece acompanhado pela indicação de dinâmica *piano* (*p*) e por um *crescendo*, além de articulação *staccato*.

The image shows a musical score for two measures, [15] and [16]. The time signature is 2/4. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is written for piano. Measure [15] starts with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The right hand plays eighth notes, and the left hand plays eighth notes with triplets. Measure [16] continues the pattern. The score is in a grand staff format.

Figura 4 – Semicolcheias em tercinas na Subseção A2.
Fonte: SANTORO (1962, p. 2, comp. [15] e [16]).

No compasso [15] aparece a indicação de dinâmica *piano* (*p*) acompanhada por um *crescendo*, que culminará no compasso [18] com a dinâmica *muito forte* (*ff*), ou seja, em apenas três compassos ocorre uma grande mudança da dinâmica o que demonstra a existência de um efetivo contraste da intensidade “cuja realização requer controle do peso” (PÓVOAS, 1999, p. 26).

No compasso [17] a fórmula de compasso muda para 9/16, e repentinamente ocorre a passagem do registro grave percorrendo-se o teclado em direção ao registro agudo, onde as mãos passam uma sobre a outra executando as notas que culminam no registro agudo. As semicolcheias aparecem agrupadas em três na

região grave do teclado, o que configura uma situação de complexidade motora para a manutenção da velocidade e unidade temporal, propondo-se o seguinte arranjo (Figura 5):

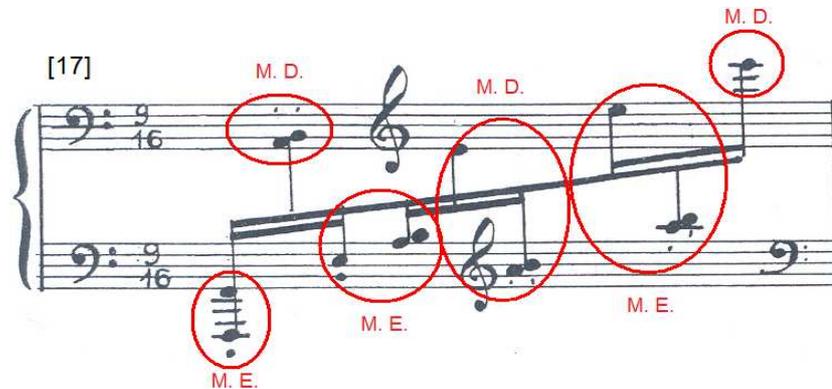


Figura 5 – Sugestão de arranjo com mãos alternadas para a execução do compasso [17].
Fonte: Santoro (1962, p. 2, comp. [17]).

Os arranjos propostos neste trabalho são sugestões de execução, não significam serem melhores do que os sugeridos pelo compositor, visto que, cada pianista tem uma conformidade fisiológica que deve ser respeitada.

No compasso [18] aparece o primeiro ponto culminante da Subseção A2, onde a mão direita toca o acorde formado por quartas sobrepostas que é executado no primeiro tempo da peça, porém desta vez três oitavas acima. A indicação de *tenuto* que em toda a peça aparece somente nos compassos [18] e [19] e de dinâmica *muito forte (ff)* reforçam este ponto culminante. Outro elemento que contribui para reforçar este ponto de grande intensidade sonora é o uso do pedal direito, pela primeira vez grafado na peça, na extensão do compasso [18], conforme pode-se verificar na Figura 6:

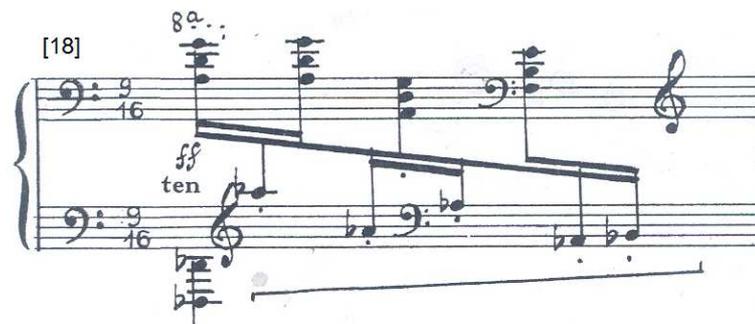


Figura 6 – Uso do pedal direito como ferramenta para reforçar o primeiro ponto culminante da Subseção A2.
Fonte: SANTORO (1962, p. 2, comp. [18]).

No compasso [20], com a fórmula de compasso 6/16, o contraste dinâmico é ainda maior, pois, após tocar o compasso [19] com a dinâmica *muito forte* (*ff*) aparece subitamente a indicação *muito piano* (*pp*).

Nos compassos [20] ao [23] (Figura 7) chama a atenção o fato de o compositor utilizar junto da indicação de articulação *staccato*, o pedal direito do piano que deve ser sustentado durante a realização dos quatro compassos, criando um efeito sonoro de grande densidade, embora a dinâmica seja *muito piano* (*pp*).



Figura 7 – Combinação Pedal + *staccatos*.
Fonte: SANTORO (1962, p. 2, comp. [20] ao [23]).

O compasso [24] tem fórmula 3/4 e um arpejo de grande tessitura e indicação de dinâmica *forte* (*f*) em andamento rápido. Este arpejo conduz à dinâmica *muito forte* (*ff*) finalizando com um acorde no registro agudo do piano, sustentado por uma oitava na mão esquerda. Este trecho, após quatro compassos com indicação de dinâmica *muito piano* (*pp*), funciona como elemento surpresa. Para otimizar a execução desta passagem, sugerimos um arranjo com as mãos alternadas. Propomos uma organização de notas para cada mão, em princípio notadas na pauta inferior para a M.E. e na pauta superior para a M.D., conforme pode ser observado na Figura 8 a seguir:

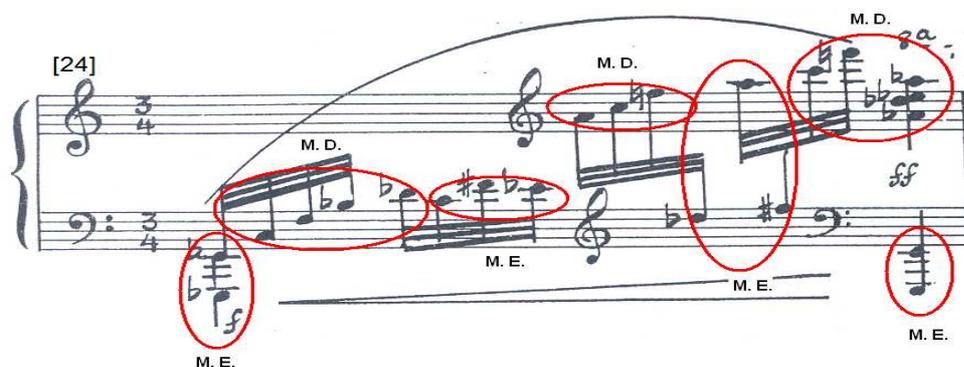


Figura 8 – Sugestão de arranjo para a execução do arpejo do compasso [24].
Fonte: SANTORO (1962, p. 2, comp. [24]).

Nos últimos dois compassos ([29] e [30]) da Seção A, aparecem outras duas novas fórmulas de compasso: no compasso [29], a fórmula 5/8 e no compasso [30], a fórmula 3/8. Nestes dois compassos novamente há um arpejo, de grande tessitura e indicação *forte* (*f*), a ser executado em velocidade superior à passagem anterior, que funciona como elemento surpresa. Para a execução deste arpejo é proposto um arranjo para as mãos que tem por objetivo otimizar sua execução. Assim o autor desta pesquisa sugere um arranjo com as mão alternadas, conforme mostrado ver na Figura 9:

The image shows a musical score for two measures, [29] and [30]. Measure [29] is in 5/8 time and measure [30] is in 3/8 time. The score is written for piano with a treble and bass clef. Red circles highlight specific notes and fingerings. Labels 'M. D.' (Mão Direita) and 'M. E.' (Mão Esquerda) indicate which hand plays each note. A dashed line above the staff indicates a melodic line with notes 'g' and 'a'.

Figura 9 – Sugestão de arranjo para a execução do arpejo do compasso [29].
Fonte: SANTORO (1962, p. 3, comp. [29] e [30]).

Vale lembrar que neste ponto (compasso [30]), aparece a nota mais aguda de toda a obra. Trata-se da nota Sol 7 executada pela mão direita.

3.1.3 Seção B

Dentro da Seção B (*Poco Piu Mosso*) há duas subseções. A Subseção B1 (compasso [31] ao [56]) é escrita sob a fórmula de compasso 2/4 com predominância da dinâmica *mezzo piano* (*mp*).

A melodia desta Subseção é conduzida pela mão direita na região média do teclado e é marcada por uma sonoridade bastante lírica, reforçada pela indicação *cantabile* (compasso [32]). Nesta melodia, a execução das notas com os dedos mais próximos do teclado, antes de abaixar as teclas, facilita a sonoridade *cantabile*. Esta melodia recebe um arco sobre as notas, indicando que esta frase (compassos [31] ao

[35]) deve ser executada de maneira ligada (*Legato*). Segundo Sandor (1995), para executar um conjunto de notas ligadas, o pianista deve iniciar a frase com o pulso baixo e levantar aos poucos o pulso em direção ao fim da frase, desta mesma forma deve-se executar grupos menores de notas.

O ritmo no início da melodia (compasso [31] ao [39]) é basicamente construído por síncopas. Para reforçar o ritmo sincopado o compositor utiliza a indicação de dois sinais distintos, um mais incisivo (>) e outro um pouco mais ameno (-).

Com relação aos intervalos que constituem a melodia do compasso [31] ao [44], pode-se observar a predominância dos intervalos de 2ª, ascendentes e descendentes. O outro intervalo que aparece com frequência é o de 4ª. Este mesmo intervalo é bastante utilizado no *Estudo N.º 1* não apenas nas melodias, como também, conforme já explicitado, na formação dos acordes de quartas sobrepostas, considerados matéria prima na construção desta peça.

O acompanhamento da linha melódica se dá “por acordes projetados horizontalmente, em *staccato*, à maneira do beliscado do violão”³⁴. Estes acordes, executados pela mão esquerda, são organizados em grupos de três colcheias com uma pausa de colcheia interposta entre a segunda e a terceira colcheia, formando uma nova configuração rítmica na peça, conforme mostrado na Figura 10:

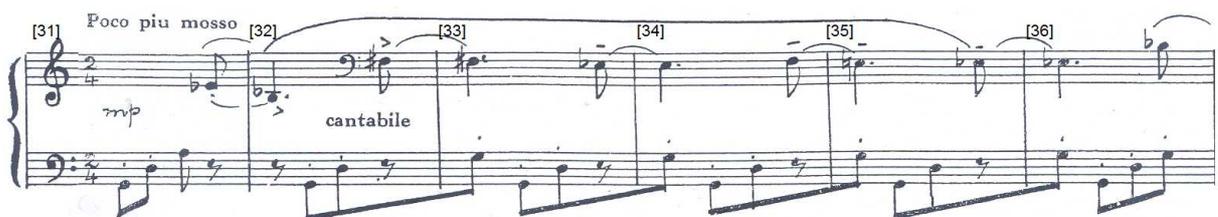


Figura 10 – Início da Subseção B1.
Fonte: SANTORO (1962, p. 3, comp. [31] ao [36]).

Na Subseção B1 a indicação de andamento é *Poco Piu Mosso*. Embora esta indicação seja para aumentar um pouco a velocidade com relação ao andamento anterior da peça (*Allegro Molto*), o fato das divisões de tempo na mão esquerda estarem configuradas em colcheias, traz ao ouvinte a sensação de haver uma diminuição no andamento da peça, visto que na Seção A estas divisões eram

³⁴ GANDELMAN, Salomea. *36 compositores brasileiros: obras para piano (1950 - 1988)*. Rio de Janeiro: Ed. Funarte; Relume Dumará, 1997, p. 278.

predominantemente em semicolcheias. Esta mudança de andamento, assim como outras que aparecem ao longo da peça (ver Apêndice 2), merecem atenção, pois implicam ao intérprete a necessidade de controlar estas mudanças, por ser fator condicionante na determinação da *forma*, conforme já citado, e da unidade da peça.

Um aspecto peculiar no final desta Subseção é o fato de que, após ter escrito a indicação do pedal direito abaixo do pentagrama, a partir do compasso [45] a indicação aparece entre os dois pentagramas, permanecendo assim, até o compasso [50], a partir do qual a indicação volta para baixo dos dois pentagramas (ver Figura 11).

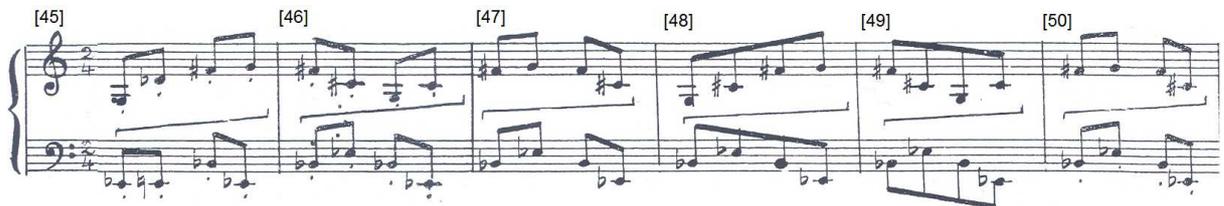


Figura 11 – Indicação do pedal entre os pentagramas.
Fonte: SANTORO (1962, p. 3, comp. [45] ao [50]).

No compasso [51] aparece a indicação de dinâmica *crescendo* que segue até o primeiro tempo do compasso [54], onde atinge o ponto culminante da Subseção B1 em *molto forte* (*ff*) (ver Figura 12). A partir do compasso [54], inicia-se um trecho de apenas três compassos no qual o compositor, utilizando *fermatas* nos últimos dos quatro acordes de cada compasso, cria musicalmente um clima de suspense. Para execução deste trecho, a cada compasso o pianista parte de um apoio com abertura do tronco para realizar as oitavas, e na seqüência, um movimento contrário para o centro do piano.

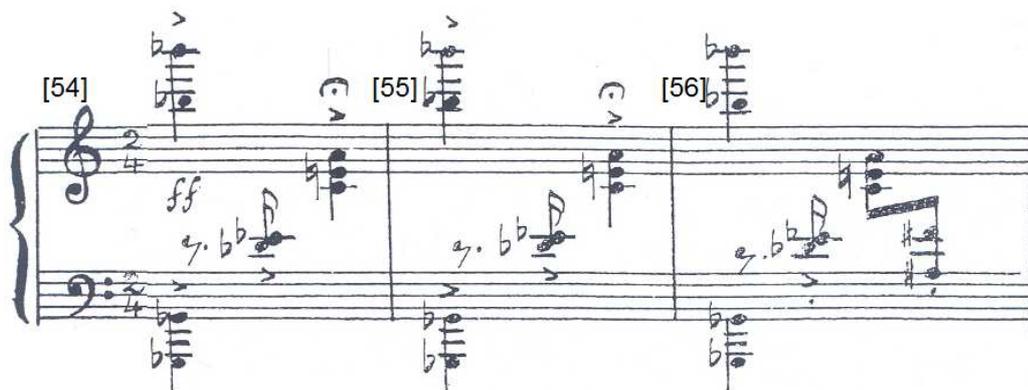


Figura 12 – Ponto culminante da Subseção B1.
Fonte: SANTORO (1962, p. 3, comp. [54] ao [56]).

No compasso [57] tem início a Subseção *B2* (*Piu Mosso*), que continua sob a fórmula de compasso 2/4. A indicação de andamento é utilizada com a finalidade de aproximar a velocidade da Subseção *B2* à velocidade inicial da peça, pois, conforme dito anteriormente, as divisões do tempo em colcheias trazem a sensação de lentidão em relação ao início da obra onde as subdivisões de tempo estão em semicolcheias.

Nesta Subseção (*B2*) existe ainda a presença de características do início da Seção *A*, uma sonoridade densa e percussiva promovida pela alternância de teclas brancas (mão direita) e pretas (mão esquerda), reforçada pela adição de uma nota aos eventos executados pela M. E. (ver Figura 13), onde mais uma vez, exige que o pianista utilize o que Póvoas (1999) e Kaplan (1987) denominam Movimento Alternado Simétrico.



Figura 13 – Jogo de teclas brancas e pretas no início da Subseção *B2*.
Fonte: SANTORO (1962, p. 4, comp. [57] ao [59]).

O compasso [67] é marcado pelo retorno do material já utilizado na obra e pela indicação de *Tempo I*. Este material reincidente é visto nos compassos [15] e [16] da Seção *A*. Trata-se ainda de uma sonoridade bastante percussiva, na região grave do teclado. A partir do compasso [69] é utilizado outro material reincidente visto nos compassos [17], [18] e [19] da Seção *A*, trata-se de gestos formados por saltos em velocidade e que percorrem grande extensão no teclado. Assim, no compasso [71] encerra-se a Seção *B* com a dinâmica *molto forte* (*ff*), onde aparece a indicação *D.C. (Da Capo) tutto e poi* Φ , sinalizando desta maneira, o início da Seção *A'*.

3.1.4 Seção A'

Esta Seção reapresenta os compassos [1] ao [11], descritos no item 2.1.2 Seção A. Ou seja, dos compassos [72]³⁵ ao [79] reaparece o jogo entre teclas brancas e pretas, os acordes com quartas sobrepostas complementados por saltos na linha do baixo e escrita rítmica em quartos de tempo, onde as semicolcheias são agrupadas em duas, além da mesma sonoridade contundente e densa. Nos três compassos seguintes ([80] ao [82]) novamente a mão esquerda delinea o baixo com movimentos horizontais.

A Seção A' tem 13 compassos enquanto a Seção A tem 30, esta diferença de tamanho configura a principal diferença entre estas duas seções. Outra diferença está nos dois últimos compassos ([83] e [84]) da Seção A', onde aparecem oitavas na mão esquerda distintas das executadas no final da Subseção A1 (compasso [12]). A escrita rítmica também é diferente, pois, há uma pausa de semicolcheia seguida de uma oitava em colcheia pontuada, ao invés da oitava incorporada às semicolcheias como no compasso [12]. Estas diferenças podem ser observadas na Figura 14. É importante destacar que nestes trechos, o movimento utilizado é o que Kaplan (1987) chama de Movimento Alternado Assimétrico, menos fácil de ser realizado que o Movimento Alternado Simétrico.

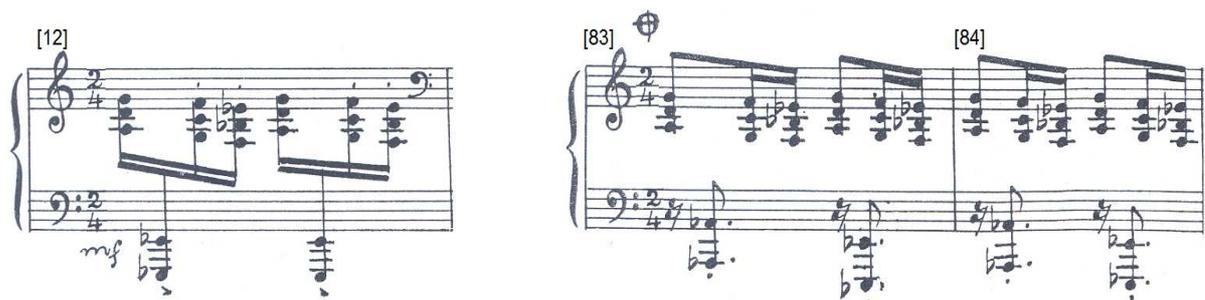


Figura 14 – Diferença entre as oitavas na M.E. nos comp. [12] e [83] / [84].
Fonte: SANTORO (1962 p. 4, [12] e [83] / [84]).

3.1.5 Seção B'

As mesmas características de sonoridade da Subseção B1 podem ser observadas na Seção B', caráter lírico reforçado pela expressão *cantabile*. Esta

³⁵ A contagem dos compassos mantém-se linear, ou seja, após a indicação *Da Capo* (D. C., que se refere ao início), o compasso [1] aparece no presente trabalho como compasso [72].

Seção é formada por apenas nove compassos, tem seu início no compasso [85] sob a fórmula de compasso 2/4, onde aparece a indicação *Piu Mosso* e dinâmica *mezzo forte (mf)*, encerrando-se no compasso [93].

Quanto à relação intervalar que aparece na melodia iniciada no compasso [85] e que se prolonga até o final da Seção *B'* (compasso [93]), pode-se observar que o intervalo mais freqüente é o de 4ª, ascendente e descendente, assim, verifica-se novamente a importância deste intervalo nesta obra. A linha melódica é bastante expressiva e vem acompanhada, como na Seção *B*, por arpejos em *staccato* que a mão esquerda executa projetando-se em sentido horizontal. Desta vez, porém, o segundo arpejo aparece ligado a um bloco (ver Figura 15), cuja sustentação sem o uso do pedal direito traz maior clareza para a melodia da mão direita.

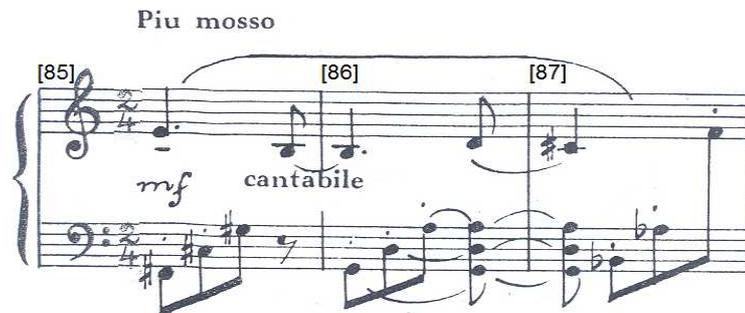


Figura 15 – Início da Seção *B'*.
Fonte: SANTORO (1962 p. 4, comp. [85] ao [87]).

A partir do compasso [89] ao [93], os arpejos vêm acompanhados pela indicação do pedal direito (ver Figura 16), criando uma sonoridade um pouco mais densa que estará presente por quase toda a Seção seguinte (Seção *C*). Nesta parte cabe ao intérprete discernir entre o toque ligado para a execução da linha da mão direita, e o toque menos ligado para a linha da mão esquerda.

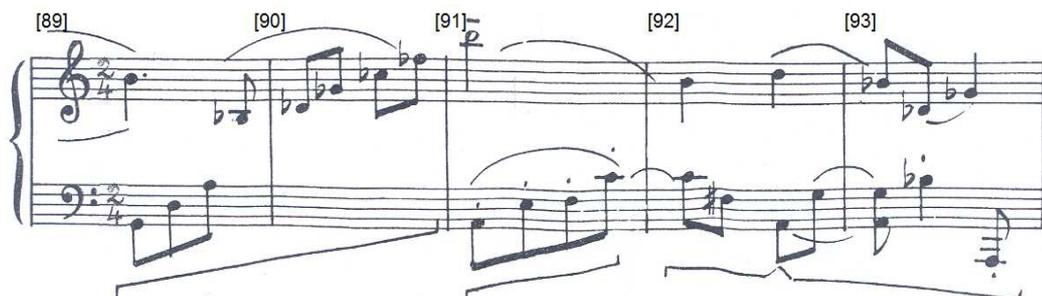


Figura 16 – Arpejos acompanhados pela indicação do pedal no final da Seção *B'*.
Fonte: SANTORO (1962, p. 4, comp. [89] ao [93]).

3.1.6 Seção C

A Seção C (*Tempo II*) é marcada pela presença de blocos harmônicos da mesma natureza dos encontrados na Seção A, desta vez, porém, os blocos aparecem dispostos em “acordes quebrados”, com as semicolcheias organizadas em grupos de três e em combinação de 3+3+2. Esta Seção iniciada no compasso [94] tem indicação de dinâmica *piano* (*p*) acompanhada da expressão *crescendo*, que possibilita outro contraste de sonoridade, pois o final da Seção anterior (Seção B) estava sob indicação de dinâmica *mezzo forte* (*mf*).

Cabe ressaltar as mudanças da fórmula de compasso que ocorrem nesta Seção C. Inicia (no compasso [94]) com a fórmula de compasso 3/4, quatro compassos depois (compasso [98]) aparece a fórmula 2/4 que é mantida por apenas dois compassos. No compasso [100] reaparece a fórmula 3/4 que é válida apenas para este compasso e, finalmente, no compasso [101] retorna a fórmula de compasso 2/4. A mudança constante da fórmula de compasso ressalta o caráter rítmico desta passagem.

No início da Seção C, que está sob a fórmula de compasso 3/4, as semicolcheias da melodia estão agrupadas em três (ver Figura 17), desta forma, em cada compasso aparecem quatro grupos de três semicolcheias resultando em uma sensação de pulsação quaternária, ao invés da pulsação ternária indicada na fórmula de compasso (Figura 17). A utilização do pedal direito tem nesta parte a função essencial de manutenção dos baixos. A partir do compasso [94] até o [98], a mão esquerda executa no primeiro tempo de cada compasso uma oitava como baixo cuja duração compreende todo compasso ou parte dele (compasso [96] e [97]).

Figura 17 – Sugestão de indicação de pedal para o início da Seção C.
Fonte: SANTORO, (1962, p. 5, comp. [94] ao [98]).

Com a mudança da fórmula de compasso para 2/4, o último grupo de três semicolcheias do compasso [98] tem a sua última nota deslocada para o primeiro tempo do compasso [99], conforme mostrado na Figura 18:

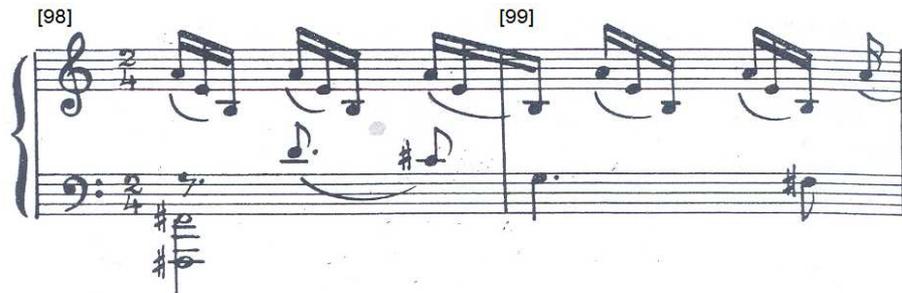


Figura 18 – Semicolcheia em grupo de três, dividido pela barra de compasso.
Fonte: SANTORO, (1962, p. 5, comp. [98] e [99]).

No compasso [100] reaparece a fórmula de compasso 3/4 acompanhada pela indicação de dinâmica *diminuendo*, há reincidência do intervalo de 2ª na peça, intervalo este bastante utilizado na Seção B, e por meio do cromatismo descendente na linha da mão esquerda segue ao compasso seguinte. No compasso [101] com fórmula de compasso 2/4, e indicação de dinâmica *crescendo*, as semicolcheias estão agrupadas em 3+3+2 (ver Figura 19), assim, configura-se um ritmo sincopado (característica da música brasileira) que permanece até o compasso [110].



Figura 19 – Semicolcheias em grupos de 3+3+2.
Fonte: SANTORO (1962, p. 5, comp. [101]).

O *crescendo* indicado no compasso [101], é reforçado no compasso [103] até chegar à indicação de dinâmica *forte* (*f*) no compasso [106]. No compasso [109] reaparece o *crescendo* que culmina no início da Seção A'' com indicação de dinâmica *forte* (*f*).

3.1.7 Seção A''

A Seção A'' inicia-se no compasso [111] com fórmula de compasso 2/4, indicação de dinâmica *forte* (*f*) e *crescendo molto*. Tem como principal característica a presença de uma sonoridade ainda mais densa e percussiva, devido à utilização do pedal direito, que é sustentado pelos quatro compassos (ver Figura 20).

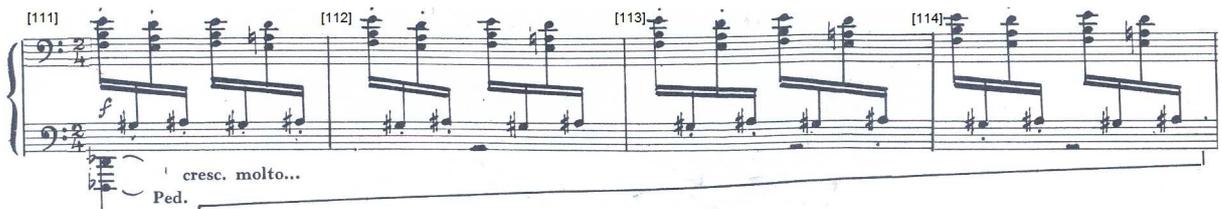


Figura 20 – Indicação do pedal direito no início da Seção A''.
Fonte: SANTORO (1962, p. 6, comp. [111] ao [114]).

Após este trecho de quatro compassos chega-se a um ponto culminante no primeiro tempo do compasso [115] com indicação de dinâmica *muito forte* (*ff*). O acorde executado pela mão direita é sustentado por oito compassos (ver Figura 21), enquanto que na mão esquerda tocam-se oitavas seguidas de pausas. O contraste de dinâmica formado pela indicação de *muito forte* (*ff*) no compasso [115] e de *piano* (*p*) no compasso [116], assim como a *fermata* no compasso [122], contribuem para a formação do clima de suspense.

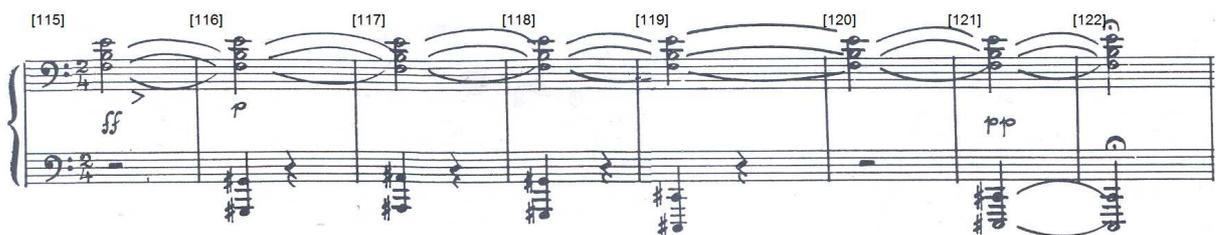


Figura 21 – Acorde da mão direita sustentado por oito compassos.
Fonte: SANTORO, (1962, p. 6, comp. [115] ao [122]).

No compasso [123] aparece subitamente um arpejo veloz, de grande tessitura e indicação *forte* (*f*), assim como, os dois arpejos anteriores. Desta vez, porém, a mão direita é acompanhada por outro arpejo (ver Figura 22) na mão esquerda.

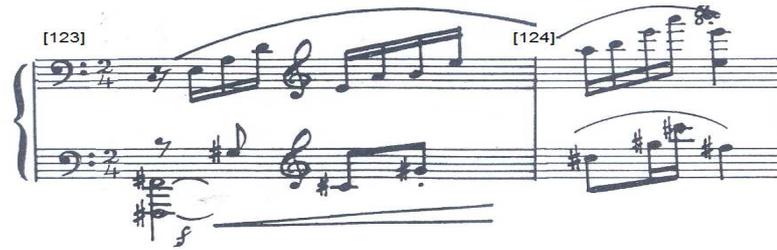


Figura 22 – Arpejos nas mãos esquerda e direita.
Fonte: SANTORO (1962, p. 6, comp. [123] e [124]).

No compasso [125] reaparece o material utilizado no compasso [111], porém, com a inversão na ordem das notas nas teclas pretas. No compasso [111] a nota *sol sustenido* é seguida da nota *lá sustenido*, enquanto que no compasso [125] toca-se a notas *si bemol* (equivalente a *lá sustenido*³⁶) e posteriormente *lá bemol* (equivalente a *sol sustenido*), conforme se pode observar na Figura 23:



Figura 23 – Inversão na ordem das notas nas teclas pretas.
Fonte: SANTORO (1962, p. 6, comp. [111] e [125]).

Cabe ressaltar a necessidade de o intérprete ter consciência da importância do Movimento Alternado no *Estudo Nº. 1*, visto que este movimento é bastante utilizado durante a execução desta peça. Pesquisadores como Leimer e Giesecking (1972), Gát (1980), Fink (1999) e Póvoas (2007), chamam atenção para a organização do estudo, com o intuito otimizar a qualidade da execução e de evitar tensões desnecessárias.

A partir do compasso [129] as características rítmicas estabelecidas ao longo da obra têm ainda mais vigor e precisão (ver Figura 24), com a indicação de dinâmica *mais que muito forte (fff)* e expressão *senza rit. (senza ritenuto)*.

³⁶ Segundo o sistema de afinação fixa, utilizada em instrumentos como o piano.

The image shows a musical score for the final of a piece, spanning measures [129] to [131]. The score is written in 2/4 time and consists of three staves. The first two staves are in the treble clef and the third is in the bass clef. The first two staves are marked with a forte dynamic (*fff*), and the third staff is marked with a fortissimo dynamic (*ffff*). The piece concludes with a 'senza rit.' instruction and an 8va marking.

Figura 24 – Final da peça.
 Fonte: SANTORO (1962, p. 6, comp. [129] ao [131]).

O compasso [131], último da peça, é reforçado pela indicação de dinâmica *mais que muito fortíssimo (ffff)*, o que afirma um final apoteótico e incisivo. Para a realização destes últimos compassos, onde ocorrem sucessivos deslocamentos, recomenda-se estudar partindo-se do princípio proposto por Póvoas (2009), pois, com a prática da Simplificação do Movimento Com Redução de Distâncias (SMRD) otimiza-se a execução destes eventos afastados entre si, auxiliando na definição da trajetória do movimento.

3.2 ESTUDO Nº. 2

O *Estudo Nº. 2* para piano de Cláudio Santoro foi composto no Brasil (Rio de Janeiro) no ano de 1960. Dedicado à sua ex-professora de harmonia Nadile de Barros Marcariou e foi estreado em 1962 pela pianista Fanny Solter, na cidade de Freiburg, Alemanha. Sua primeira edição ocorreu em 1962 pela Ricordi Brasileira, São Paulo. Até o presente momento não se tem notícia da existência de gravação do *Estudo Nº. 2*.

3.2.1 Estrutura Formal

Assim como no *Estudo Nº. 1*, no *Estudo Nº. 2* a natureza da linha melódica e as características rítmicas serviram como fatores para a sua segmentação e para a definição de sua forma (GANDELMAN, 1997). Neste trabalho as seções encontram-

se delimitadas por letras maiúsculas, chegando-se à seguinte disposição: *Introdução/A/B/A'*, conforme Quadro 2.

Quadro 2

<i>Introdução</i>	Compassos [1] ao [17]
<i>Seção A</i>	Compassos [18] ao [66]
<i>Seção B</i>	Compassos [67] ao [83]
<i>Seção A'</i>	Compassos [84] ao [128]

Quadro 2 – Divisão da *Forma* em seções; *Estudo Nº2*.

3.2.2 *Introdução*

A *Introdução (Lento)* é marcada pela ocorrência de blocos harmônicos. A organização rítmica destes blocos é quialtérica e sincopada, com utilização de figuras com valores mais longos do que o restante da peça, ou seja, mais mínimas e semínimas do que semicolcheias. Nos primeiros dez compassos as duas mãos executam simultaneamente no registro médio, blocos harmônicos formados pelas mesmas notas, a distância de uma oitava. A nota mais aguda destes blocos é, invariavelmente, a nota Ré e a indicação de articulação é, em geral, *marcato* (-). A repetição da nota Ré contribui para fazer soar os harmônicos da nota pedal (Ré 1, Ré 2, e Ré 3) executada no registro grave. Estes elementos podem ser observados na Figura 25:

Figura 25 – Organização rítmica e quialtérica dos blocos harmônicos.
Fonte: SANTORO (1962, p.1, comp. [1] ao [4]).

A nota pedal, é formada pela repetição dessa mesma nota em três alturas (Ré 1, Ré 2, e Ré 3) executada no início da *Introdução* é sustentada até o compasso [4], o mesmo ocorre do compasso [5] ao compasso [9]. No último tempo dos compassos

[4] e [9] a nota pedal passa para a nota Lá (Lá 1, Lá 2 e Lá 3), e no primeiro tempo do compasso [10] até o [12], voltam as notas Ré 1, Ré 2 e Ré 3. No compasso [13] o pedal é formado pela repetição da nota Mi (Mi 1 e Mi 2), e finalmente do compasso [16] ao [17] retorna a nota Ré (Ré 1, Ré 2 e Ré 3).

A sustentação dos baixos (Figura 26) pelo pedal direito do piano é imprescindível devido à duração indicada para as notas. Existe ainda a possibilidade de estas notas serem sustentadas pelo pedal central, existente em alguns pianos de cauda, porém, esta ação acarretaria em prejuízo do efeito sonoro causado pela ressonância das cordas liberadas pelo pedal direito.

Figura 26 – Sustentação dos baixos.
Fonte: SANTORO (1962, p.1, comp. [5] ao [8]).

Os saltos executados entre os baixos e os blocos harmônicos (ver Figura 27), podem ser mais facilmente controlados com o movimento parabólico dos membros superiores. Inicialmente este movimento pode ser treinado com a Simplificação do Movimento Com Redução de Distâncias (SMRD), que tem o intuito de auxiliar na definição da trajetória e otimizar a execução destes eventos (PÓVOAS, 2006).

Figura 27 – Saltos executados entre os baixos e os blocos harmônicos.
Fonte: SANTORO (1962, p.1, comp. [9] e [10]).

A *Introdução* (compassos [1] ao [17]) é escrita basicamente sob a fórmula de compasso 2/4, e nos compassos [4] e [9] sob a fórmula 3/4. O volume sonoro é predominantemente *forte* (*f*), conforme indicado no primeiro compasso da *Introdução*. Esta indicação de dinâmica (*f*) permanece até o compasso [13], onde após a indicação de crescendo, chega-se à dinâmica *muito forte* (*ff*) no compasso [14], local de maior volume sonoro desta Seção, seguido pela indicação de *diminuendo*, chega-se à *mezzo piano* (*mp*) (comp. [15]), *pianíssimo* (*pp*) (comp. [16]) e *muito pianíssimo* (*ppp*) (comp. [17]).

3.2.3 Seção A

Na Seção A, com indicação de andamento/caráter *Vivo*, cada um dos segmentos (direito e esquerdo) executa predominantemente, uma melodia bi-linear em uníssono. Desta forma, a linha melódica instrumental, é geralmente formada por quatro semicolcheias por pulsação, agrupadas por ligaduras em conjuntos de número variável de notas e fluente ritmicamente. A execução desta linha exige do pianista movimentos de expansão e retração das mãos e os movimentos gerais mais utilizados nesta Seção, o Movimento Simétrico e Assimétrico dos segmentos superiores (GANDELMAN, 1997).

A Seção A está dividida em duas Subseções. A Subseção *A1* inicia-se no compasso [18] e segue até o compasso [41], está escrita sob fórmula de compasso 2/4 e a dinâmica predominante é *mf* (*mezzo forte*). Esta Subseção é caracterizada justamente pela fluência anteriormente mencionada, e por uma linha melódica formada por intervalos de 4ª ou de 3ª, tanto ascendente quanto descendente, seguidos de conjunções de notas, sobretudo cromáticas, conforme pode ser verificado na Figura 28.

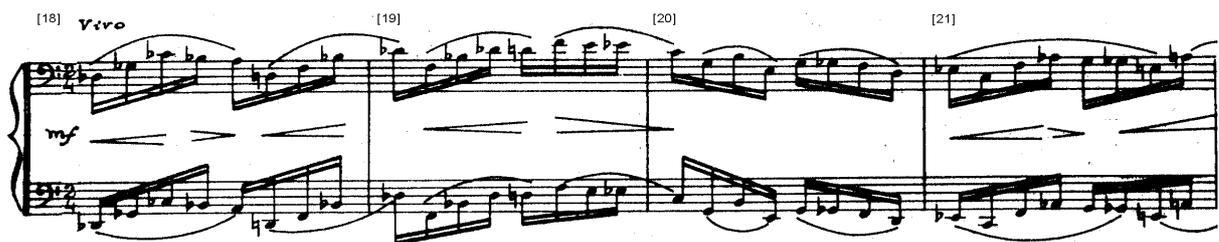


Figura 28 – Linha melódica formada por intervalos de 4ª ou de 3ª seguidos de conjunções cromáticas.
Fonte: SANTORO (1962, p.2, comp. [18] ao [21]).

Outra característica desta Subseção é o fato de as mãos executarem as linhas em uníssono a distancia de uma oitava (compasso [18] ao [27]), ou de duas oitavas (segundo tempo do compasso [27] ao compasso [36]), mudança esta em destaque na Figura 29. Desta forma, fica caracterizado o que Póvoas (1999) trata por Movimento Assimétrico Paralelo Igual, que é justamente quando os dois segmentos (direito e esquerdo) executam deslocamentos simultâneos e paralelos na mesma direção do teclado e com escritas radicalmente equivalentes.

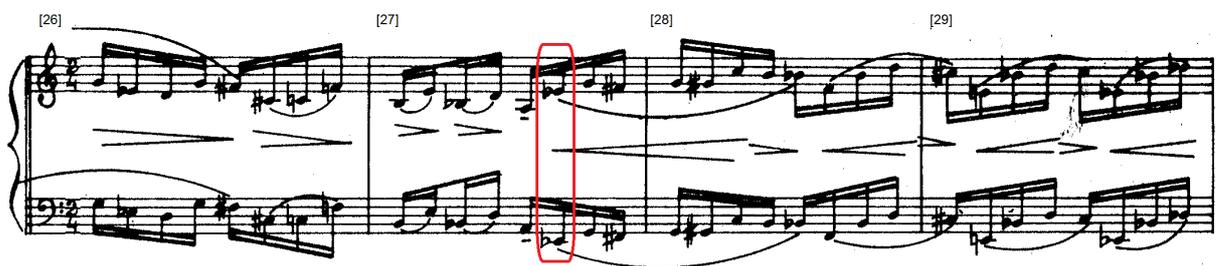


Figura 29 – Mudança de oitava e exemplo de Movimento Assimétrico Paralelo Igual na Subseção A1.
Fonte: SANTORO (1962, p.2, comp. [26] ao [29]).

O final da Subseção A1 (compassos [37] ao [41]) tem como volume sonoro indicado predominantemente a dinâmica *f* (*forte*), e é formado por acordes na M.E. que evoluem cromaticamente e na direção ascendente. Estes acordes são formados por um intervalo de 4ª justa e outro de 3ª menor.

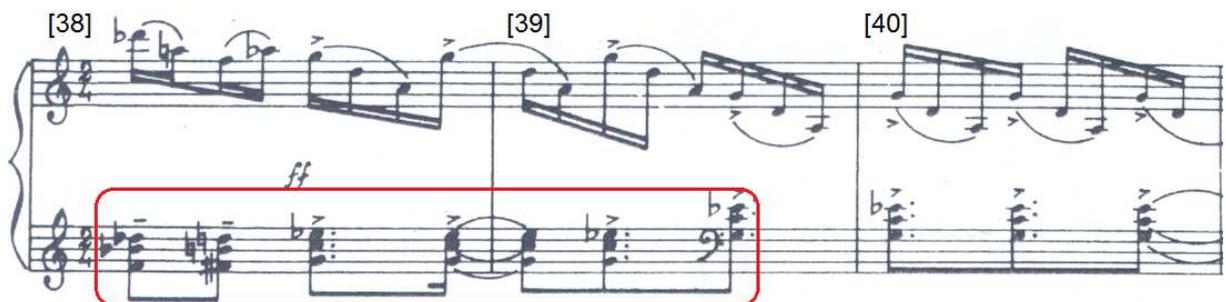


Figura 30 – Acordes formados por um intervalo de 4ª justa e outro de 3ª menor.
Fonte: SANTORO (1962, p.3, comp. [38] ao [40]).

A Subseção A2 mantém as características musicais da Seção A, sobretudo a fluência rítmica (GANDELMAN, 1997), com relação à interpretação destaca-se o fato de intercalar Movimentos Simétricos e Assimétricos. Esta Subseção apresenta em sua escrita blocos harmônicos formados por intervalos de 4ª sobrepostas, cujas

notas são executadas sucessivamente em uníssono a distancia de oitava, ligadas em grupos de três semicolcheias. Nestes compassos ([42] ao [45]) novamente aparece o que Póvoas (1999) denomina Movimento Assimétrico Paralelo Igual, onde os braços e mãos direito e esquerdo se deslocam na mesma direção, e a escrita para ambos os segmentos é idêntica, conforme se pode observar na Figura 31.



Figura 31 – Exemplo de Movimento Assimétrico Paralelo Igual na Subseção A2.
Fonte: SANTORO (1962, p.3, comp. [42] ao [45]).

A partir do compasso [46] até o compasso [58] (último da Subseção A2) existem diversas mudanças com relação aos movimentos utilizados e na fórmula de compasso. O compasso [46] ainda é escrito sob a fórmula de compasso 3/4, porém, os três compassos seguintes (compassos [47], [48] e [49]) estão escritos com a fórmula 2/4 e no compasso [50] volta a fórmula de compasso 3/4. Segundo Kaplan (1987) quando os dois segmentos se deslocam em sentido convergente ou divergente ao eixo do corpo caracteriza-se o Movimento Simétrico (Figura 32). No trecho supracitado é necessário utilizá-lo tanto de maneira convergente quanto divergente. Ocorre ainda o que Póvoas (1999) acrescenta, visto que, dada a distribuição das teclas brancas e pretas no teclado, este movimento ocorre, neste caso, com a forma de escrita diferenciada entre as linhas das mãos direita e esquerda, exigindo uma atenção especial desde o início do trabalho com relação à adaptação às diferenças entre as mãos.

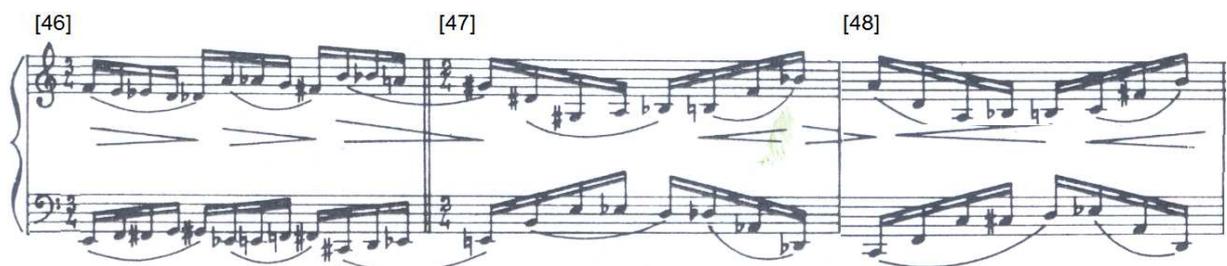


Figura 32 – Exemplo de Movimento Simétrico na Subseção A2.
Fonte: SANTORO (1962, p.3, comp. [46] ao [48]).

Dos compassos [51] ao [53] o Movimento Assimétrico Paralelo Igual (ver Figura 33), volta a ser utilizado durante a execução do trecho, e desta vez os segmentos ficam distanciados entre si por duas oitavas nos dois primeiros compassos, e no último, por uma oitava.

Figura 33 – Alternância de Movimentos na Subseção A2 (Movimento Assimétrico Paralelo Igual).
Fonte: SANTORO (1962, p.3, comp. [51] ao [53]).

Para os quatro últimos compassos da Subseção A2 (compassos [55] ao [58]), a fórmula de compasso é 2/4, com quatro notas por pulsação onde as semicolcheias aparecem ligadas em grupos de 3+3+2, assemelhando-se desta forma à configuração rítmica ♪.+.♪.+.♪ (Figura 34), executado pela M. D. nos quatro compassos seguintes ([59] até [62]), tratados com mais detalhes no item 2.2.4 Seção B.

Figura 34 – Semelhança rítmica entre os comp. [55] ao [58] e [59] ao [62].
Fonte: SANTORO (1962, p.3, comp. [55] / [56] e [59] / [60]).

O final da Subseção A2 (compassos [55] ao [58]) é caracterizado basicamente pelo Movimento Simétrico (ver Figura 35). É importante lembrar que este movimento tem a tendência de se organizar de forma natural, por isso, alcança-se um grau

maior de qualidade na sua execução com menor esforço e com menos dispêndio de tempo (KAPLAN, 1987). Schmidt (2001) confirma esta informação ao explicar que o movimento realizado com maior facilidade é aquele em que as duas mãos são imagens espelhadas uma da outra.

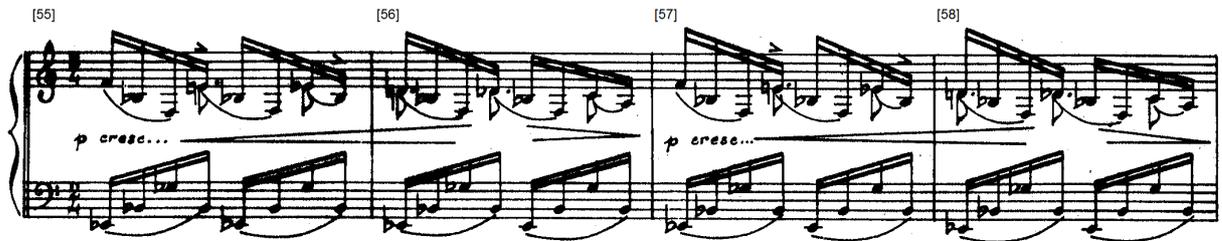


Figura 35 – Alternância de Movimentos na Subseção A2 (Movimento Simétrico).
Fonte: SANTORO (1962, p.4, comp. [55] ao [58]).

3.2.4 Seção B

Assim como a *Introdução* pode ser entendida como um Prelúdio, o início da Seção B (compassos [59] ao [66]) pode ser visto como um Interlúdio, porém, neste trabalho, para fins de padronização, trataremos como *Introdução* e Subseção B1.

Dos compassos [59] ao [62] (início da Subseção B1) verifica-se a ocorrência de intervalos harmônicos de 4ª executados pela M.D., com as seguintes durações: a primeira e segunda colcheia de cada um destes compassos pontuada, seguidas por uma colcheia, completando, desta forma, os compassos que estão escritos sob fórmula de compasso 2/4. Estes detalhes podem ser verificados na Figura 36:

Figura 36 – Blocos harmônicos formados por intervalo de 4ª executados pela M.D.
Fonte: SANTORO (1962, p.4, comp. [59] ao [62]).

O compasso [63] é o único da peça escrito sob fórmula de compasso 11/16, e sobre ele a indicação ($\text{♩} = \text{♩}$). É interessante observar que a figuração rítmica executada pela M. D. neste compasso, $\text{♩} + \text{♩} + \text{♩} + \text{♩} + \text{♩}$, sugere um acelerando rítmico (Figura 37) que culmina no compasso [64] escrito em 2/4 com indicação de dinâmica *molto forte* (*ff*).



Figura 37 – Acelerando rítmico executado pela M. D.
Fonte: SANTORO (1962, p.4, comp. [63]).

Nos três últimos compassos desta Subseção ([64] ao [66]) a M.D. executa acordes de três sons formados por duas quartas sobrepostas com duração de uma semínima ligada a uma semicolcheia seguida por uma colcheia pontuada. Seguem-se os compassos [65] e [66], repetições exatas do compasso [64], sendo que somente para o compasso [66] aparecem as indicações de *diminuendo* e *poco rit.* (Figura 38):



Figura 38 – Final da Subseção B1.
Fonte: SANTORO (1962, p.4, comp. [64] ao [66]).

A M.E. executa quatro semicolcheias por pulsação durante toda a Subseção B1 (com exceção do compasso [63] anteriormente mencionado sob fórmula de compasso 11/16), característica da maior parte da Seção B e Subseção B2. A Subseção B2 (*Poco Meno e Cantabile*) é basicamente constituída por uma linha

melódica com acompanhamento. A dinâmica predominante *p* (*piano*) e a fórmula de compasso 2/4, mantêm-se até o final desta Subseção (compasso [83]).

Segundo Gandelman (1997) o ritmo é irregular e variável (♩. + ♩ + ♩ + ♩, entre outros), para a M.D. (ver Figura 39), em contraste com a regularidade do plano inferior (dois grupos de quatro semicolcheias). Tanto no plano superior (M.D.) quanto no plano inferior (M.E.) as notas executadas são geralmente formadas por intervalos disjuntos seguidos por conjunções cromáticas.

Figura 39 – Ritmo da Subseção B2.
Fonte: SANTORO (1962, p.4, comp. [67] ao [70]).

Cabe ressaltar a importância do *Legato* para a execução do plano superior (M.D.) na Subseção B2. A indicação *Cantabile* e os arcos que aparecem sobre as notas da linha superior, reforçam a necessidade de executar esta parte de maneira ligada (*Legato*) e articulada. Para esta situação vale lembrar que para Sandor (1995), um conjunto de notas ligadas, mesmo em pequenos grupos (como neste caso), devem ser executadas iniciando-se a frase com o pulso baixo e levantá-lo aos poucos em direção ao fim da frase ou vice e versa.

Nos compassos [82] e [83] encerra-se a Seção B, em dinâmica *p* (*piano*) com indicação de *diminuendo* reforçado pela indicação de *ritenuto* (compasso [82]) e *rallentando* (compasso [83]), elementos estes que podem ser verificados na Figura 40 a seguir:

Figura 40 – Final Seção B.
Fonte: SANTORO (1962, p.5, comp. [82] e [83]).

3.2.5 Seção A'

A Seção A' inicia-se no compasso [84] onde aparece a indicação *Vivo*, assim como a Seção A, contêm características como fluência rítmica, movimentos de expansão e retração das mãos, e em termos de Movimentos Gerais, o Movimento Simétrico e o Assimétrico dos segmentos superiores. Ainda na Seção A' há necessidade de utilizar um Movimento Geral que não havia sido usado nesta peça, o Movimento Alternado. Neste trabalho a Seção A' foi subdividida em três Subseções.

Os dois primeiros compassos da Subseção A'1 (compassos [84] e [85]) remetem ao início da Seção A: a fórmula de compasso é 2/4, com a linha melódica bi-linear, formada principalmente por intervalos de 4ª ascendente ou descendente. O Movimento Assimétrico Paralelo Igual (PÓVOAS, 1999) é utilizado durante a execução destes compassos (ver Figura 41).

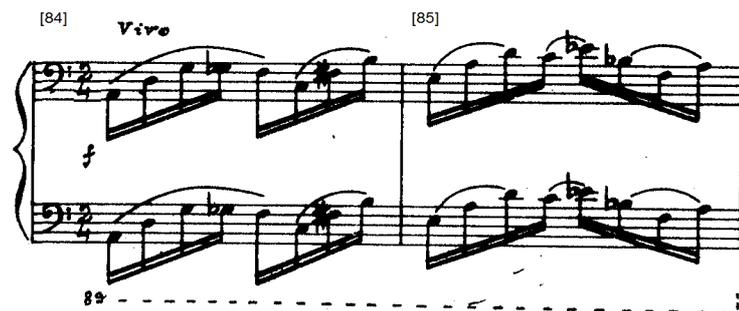


Figura 41 – Exemplo Movimento Assimétrico Paralelo Igual na Subseção A'1.
Fonte: SANTORO (1962, p.5, comp. [84] e [85]).

Nos cinco compassos seguintes ([86] ao [90]), os segmentos esquerdo e direito passam a executar, com freqüência, duas notas simultaneamente e as quatro semicolcheias de cada pulsação estão articuladas em grupos de 2+2, tornando ainda mais evidente o caráter rítmico desta Subseção, esta articulação deve ser evidenciada durante a realização do *Estudo*. Nestes compassos o movimento mais utilizado é o Assimétrico, desta vez, porém, o que Póvoas (1999) denomina Movimento Assimétrico Paralelo Semelhante (Figura 42), onde os deslocamentos são executados na mesma direção, e o paralelismo dos movimentos não é prejudicado pelas diferenças de escrita existentes entre as linhas dos segmentos direito e esquerdo.



Figura 42 – Exemplo Movimento Assimétrico Paralelo Semelhante na Seção A'1.
Fonte: SANTORO (1962, p.5, comp. [87] ao [89]).

Nos compassos [91] ao [93] volta à melodia bi-linear do início da Subseção A'1 com as semicolcheias agrupadas em números variáveis de notas. Ao final do compasso [95] (último dessa Subseção) há uma seqüência de notas duplas no pentagrama superior. Tais características enfatizam o caráter rítmico do final da Subseção A'1 e contribuem para conectá-la à Subseção A'2 que é entendida como a mais percussiva de toda a peça.

No início da Subseção A'2 (compasso [96]) há um provável erro de impressão na edição utilizada neste trabalho, uma vez que a mudança para fórmula de compasso 2/4 não está notada, conforme mostrado na Figura 43:

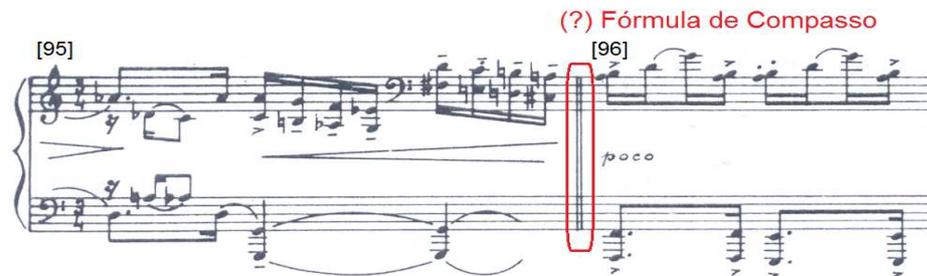


Figura 43 – Final da Subseção A'1 e provável erro de impressão.
Fonte: SANTORO (1962, p.6, comp. [95] e [96]).

Do compasso [96] ao [98] existem diversas indicações de articulação e mudanças de andamento. No compasso [97] aparece a indicação *poco ritenuto* e logo em seguida *a tempo*, já no compasso seguinte o compositor escreve *rallentando*, e volta com indicação *a tempo* no compasso [99]. Com relação à articulação, as notas do compasso [96] aparecem com indicação de *marcato* (>), *legato* (indicadas pela ligadura) e *staccato*.

Nos três compassos seguintes ([99] ao [101]) os seguimentos esquerdo e direito executam acordes formados por duas notas, na M. D. intervalos de 6ª menor,

e na M. E. intervalos de 7ª menor em movimento cromático descendente. Estes compassos estão escritos com quatro semicolcheias por pulsação e cada bloco harmônico recebe a articulação *staccato*, com exceção da primeira semicolcheia do segundo tempo, onde há indicação de articulação *marcato* (-), estes elementos podem ser verificados na Figura 44. Estas mudanças de andamento e articulação (compassos [96] ao [101]) exigem atenção do pianista, pois, interrompem a linearidade da peça, tornando-a mais percussiva, e também devido à necessidade de gestos repetitivos.

Figure 44 shows a musical score for three measures: [99], [100], and [101]. The score is written for piano in 2/4 time. The upper staff contains two-note chords, and the lower staff contains two-note chords. The tempo is marked 'a tempo'. The dynamics are 'mp cresc...' and 'molto'.

Figura 44 – Acordes formados por duas notas na linha superior e inferior.
Fonte: SANTORO (1962, p.6, comp. [99] ao [101]).

No trecho compreendido entre o compasso [102] até o [104] Santoro utiliza pela primeira vez nesta peça, o que segundo Póvoas (1999), é classificado como Movimento Alternado, que ocorre quando os segmentos direito e esquerdo não atuam ao mesmo tempo e sim alternadamente. Kaplan (1987) acrescenta que quando estes movimentos são simétricos, ou seja, um segmento de cada vez, foi comprovado que são de mais fácil realização, o que não ocorre quando se alternam em movimentos assimétricos. Nestes três compassos temos a presença dos dois tipos de Movimento Alternado, que por serem recorrentes não se tornam tão complexos (Figura 45).

Figure 45 shows a musical score for three measures: [102], [103], and [104]. The score is written for piano in 2/4 time. The upper staff contains two-note chords, and the lower staff contains two-note chords. The tempo is marked 'f'. The score is divided into two sections: 'Movimento Alternado Assimétrico' (measures [102] and [103]) and 'Movimento Alternado' (measures [104]).

Figura 45 – Exemplo de Movimento Alternado Assimétrico e Movimento Alternado na Subseção A'2.
Fonte: SANTORO (1962, p.6, comp. [102] ao [104]).

O compasso [104] é o único da peça escrito com a fórmula de compasso 3/8 com a indicação ($\text{♩}=\text{♩}$), nos quatro compassos seguintes há constantes mudanças de fórmula de compasso. Nos compassos [106] ao [108] reaparece a linha melódica bilinear (ver Figura 46), com características da Seção A, que conduz para a Subseção seguinte.

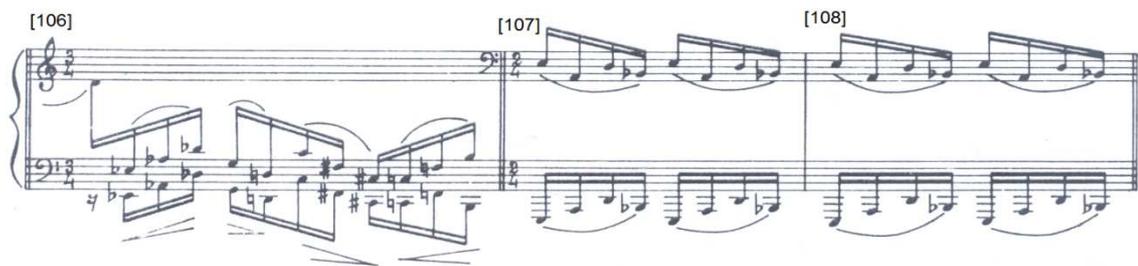


Figura 46 – Final da Subseção A'2.
Fonte: SANTORO (1962, p.6, comp. [106] ao [108]).

A Subseção A'3 iniciada no compasso [109] é uma repetição da Subseção A2 (compasso [42] ao [58]). Sendo assim, contém as mesmas características, como por exemplo, a fluência rítmica, com quatro semicolcheias por pulsação. Também alterna Movimentos Simétricos e Assimétricos, conforme já mencionado. Cabe observar (Figura 47) o fato de o compositor excluir um compasso nesta repetição, ou seja, na Subseção A'3 não está presente o compasso [48] da Subseção A2.



Figura 47 – Compasso excluído na Subseção A'3.
Fonte: SANTORO (1962, p.3, comp. [47] ao [49] e p.7, comp. [114] ao [116]).

Considerando a exclusão do compasso supracitado e os quatro últimos compassos da obra (neste trabalho incluídos na Subseção A'3), a Seção A' tem um total de 41 compassos, mesmo número de compassos da Seção A, talvez devido ao respeito que Santoro tinha pela forma, influência de suas aulas com Nadia Boulanger, como pode ser observado nesta carta endereçada á Curt Lange:

Paris, 5 de janeiro de 1948.

“... enfim, tomo conselhos com Nadia Boulanger uma vez por semana, onde de lá ela atualiza 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 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...” (SANTORO *apud* SOUZA 2003, p. 500³⁷).

Os quatro últimos compassos da peça ([125] ao [128]) podem ser tratados como um Poslúdio. Assim como o Prelúdio e o Interlúdio anteriormente mencionados, neste trabalho, eles foram incorporados às Seções e Subseções, conforme Figura 48:

Figura 48 – Final do *Estudo N.º 2*.
Fonte: SANTORO (1962, p.7, comp. [125] ao [128]).

No compasso [125] a M. D. executa sucessivamente, as notas Si bemol, Ré bemol, Lá e Fá, e estas notas são repetidas até o final da peça e o mesmo ocorre com a M. E. que executa as notas Si bemol, Fá, Fá sustenido e Ré. Nos dois últimos compassos da peça ([127] e [128]) ambas as mãos executam as mesmas notas em oitavas. A partir do compasso [125] a indicação de dinâmica *mf* (*mezzo forte*) é

³⁷ Carta de Santoro à Curt Lange. Fazenda 20 de outubro de 1949. Estas cartas se encontram em Anexo na Dissertação de Iracele A. V. L. de Souza 2003. *Santoro uma História em Miniaturas*.

seguida pela indicação *crescendo molto* e culmina com a dinâmica *mais que muito forte (fff)* no final do compasso [128], assegurando, assim como no *Estudo Nº. 1*, um final apoteótico e incisivo. Nos dois últimos compassos o Movimento Simétrico é o mais utilizado, o Movimento Assimétrico é usado apenas no deslocamento da primeira semicolcheia para a segunda semicolcheia de cada pulsação, exigindo atenção do intérprete durante o estudo deste trecho.

CONCLUSÕES

Dentre as várias atividades que exerceu, Cláudio Santoro teve importante atuação como compositor, regente e instrumentista, deixando sua marca no cenário musical brasileiro.

No início de seus estudos de composição verificou-se uma tendência estilística influenciada principalmente por Koellreutter, que tinha o objetivo de divulgar a técnica dodecafônica além de outras correntes musicais. Desde o início de seu envolvimento com Koellreutter, Santoro sempre aliou a composição aos seus princípios político-sociais. Um novo direcionamento nos seus ideais ocorreu após a participação no *II Congresso de Compositores e Críticos Musicais* realizado em Praga, onde Santoro identificou-se com as idéias socialistas propostas no evento. Desta forma, averiguou-se que os ideais de Santoro impulsionaram-o a buscar novas técnicas de composição desenvolvidas numa busca incessante por novas linguagens e aprimoramento como compositor.

Constatou-se também que ao longo da história da música o gênero *Estudo* foi tratado de diversas maneiras, inicialmente com foco na preparação mecânica do instrumentista e com menos cuidados com as questões fisiológicas, passando pela ampliação dos recursos técnico-pianísticos e evoluções composicionais, chegando aos compositores do século XX que estiveram mais focados em buscar variedades de cores, tonalidades e liberdade formal. A pesquisa relacionada a este gênero foi importante para definir a maneira de abordar os *Estudos* de Cláudio Santoro.

Com relação à técnica de execução, verificou-se que a concepção, sob diversos aspectos, era bem diversa da atual. Pedagogos e pianistas adotavam inicialmente os princípios da escola clavecinística, no que se refere à ação isolada dos dedos sem uma participação mais livre dos braços e antebraços, e pesquisadores do século XX e XXI, como Kochevitsky (1967), Gát (1980), Fink (1999) e Póvoas (2007) abordam a técnica pianística relacionado-a diretamente à sonoridade resultante. Assim, os processos mecânicos envolvidos ao tocar piano são abordados cientificamente e as sugestões são feitas com base em disciplinas

que tratam do funcionamento no sistema nervoso central, habilidades e aprendizagem motora, sempre relacionados à sonoridade.

Constatou-se ainda que Santoro compôs os *Estudos Nº. 1* e *Nº. 2* para piano ao final do seu período nacionalista, e que por este fato eles carregam elementos característicos desta fase, como o uso de materiais rítmicos e percussivos muito presentes na música brasileira.

Pôde-se averiguar ainda, que o estilo particular de compor música atonal que Cláudio Santoro utilizou ao longo da carreira pode ser encontrado sob vários aspectos nestas peças. Um deles é o uso de mudanças abruptas de dinâmica no *Estudo Nº. 1*, afinal, nas seções da peça que são mais rítmicas e movimentadas as indicações de dinâmica são predominantemente mais fortes, sendo que em determinados momentos dentro destas seções aparece abruptamente as dinâmicas fracas. Ainda nas seções menos movimentadas, embora com indicação de dinâmicas geralmente mais fracas, aparece o mesmo contraste.

Assim, nas seções mais percussivas do *Estudo Nº. 1* (A, A', C e A'') o ritmo executado por ambas as mãos é efetivamente mais contundente, o andamento por meio das fórmulas de compasso e das divisões de tempo torna-se mais frenético e a tessitura abrange maior extensão. Já nas seções mais líricas (B e B') o ritmo não é tão contundente, a configuração rítmica aparece apenas como acompanhamento na mão esquerda enquanto executa-se uma melodia na mão direita, o andamento por meio das divisões de tempo, acaba ficando mais lento, e a tessitura é menor, concentrando-se mais nas regiões de altura grave e média.

O *Estudo Nº. 1* tem como característica ser predominantemente em *staccato*, esta articulação aparece não apenas nas partes mais rítmicas e percussivas, mas também no acompanhamento dos trechos mais líricos. Outra característica evidente é fato de ocorrer várias mudanças de andamento, o que implica ao intérprete a dificuldade de controlar estas mudanças. O pedal direito do piano também é freqüentemente utilizado nesta peça, não apenas nos momentos que o compositor indica, como também nas ocasiões em que é impossível segurar o baixo pela quantidade de tempo indicada por Santoro, assim o domínio do pedal é imprescindível para o intérprete executar esta obra. Outro fator que merece atenção é a tessitura do *Estudo Nº. 1*, que ocupa quase toda a extensão do teclado e em conseqüência disso, surge a necessidade de efetuar grandes deslocamentos ao

longo do teclado. O controle destas características é fundamental para a execução da peça, pois aparecem por quase toda a extensão da obra.

Com relação à técnica, no *Estudo Nº. 1* o Movimento Geral mais utilizado, principalmente nas seções A, A' e A'', é o Movimento Alternado descrito por Kaplan (1987) e Póvoas (1999), como um movimento com grau de complexidade geralmente fácil de ser executado, mas que depende das características do design escrito na obra e da semelhança entre as mãos. Nas Seções B e B', o *Legato* merece atenção do pianista ao executá-lo, para Sandor (1995) ele deve ser executado com um movimento de unificação do braço. E Póvoas (1999) sugere a prática da Simplificação do Movimento Com Redução de Distâncias (SMRD), como ferramenta de estudo para resolver os deslocamentos de longa e média distância existentes nesta peça. A observação, organização e utilização destas estratégias mostraram-se eficientes durante a prática do *Estudo Nº. 1*.

O mesmo acontece com o *Estudo Nº. 2*, nas seções A e A' encontra-se maior fluência rítmica, o andamento *Vivo* indicado nestas Seções torna a peça mais movimentada, e a tessitura abrange maior extensão. Já nas seções mais líricas, *Introdução* e B o ritmo mais elaborado aparece apenas na melodia da mão direita, o andamento por meio das indicações *Lento* e *Poco meno e cantabile*, torna-a mais lenta, e a tessitura é menor, concentrando-se mais nas regiões de altura grave e média.

O *Estudo Nº. 2* tem como característica ser predominantemente escrito com quatro semicolcheias por pulsação, com estas semicolcheias agrupadas em número variado de notas. Outra característica notória é o fato de ocorrer mudanças de andamento por meio das indicações escritas pelo compositor, o que implica ao intérprete, assim como no *Estudo Nº. 1*, a necessidade e atenção para controlar estas mudanças. No *Estudo Nº. 2* o pedal direito do piano é utilizado para manter as notas-pedal soando enquanto os segmentos direito e esquerdo executam outras notas, e também para auxiliar no controle das articulações seguidas por notas ligadas, o que exige do pianista o controle do pedal ao executar esta peça. A atenção com estas características é importante para a interpretação desta peça.

No *Estudo Nº. 2* os Movimentos Gerais mais utilizados são o Movimento Assimétrico, principalmente o tipo Assimétrico Paralelo Igual descrito por Póvoas (1999), e o Simétrico, que Kaplan (1987) e Schmidt (2001) consideram como um Movimento que se organiza de forma natural, o que facilita sua realização. O

Movimento Alternado é utilizado nesta peça em apenas três compassos da Seção A'.

Verificou-se também que os contrastes, principalmente de dinâmica e andamento, são mais freqüentes no *Estudo Nº. 1*, já o *Estudo Nº. 2* é mais linear com menos mudanças, diferenças estas que merecem atenção do intérprete durante o estudo e execução destas peças. Constatou-se nesta pesquisa que a soma do Movimento Alternado, bastante utilizado no *Estudo Nº. 1*, com os Movimentos Simétrico e Assimétrico, freqüentemente usados no *Estudo Nº. 2*, abrangem os Movimentos Gerais, demonstrando desta forma, que embora Santoro tenha escrito apenas dois *Estudos* para piano, o compositor se preocupou com o aspecto técnico durante a concepção destas peças.

Por fim, acredita-se que trabalhos desta natureza, que integram conceitos teóricos à experiência prática, são válidos para a caracterização de pesquisas sobre a prática instrumental. Para o pianista que deseja obter um sólido conhecimento de determinada obra, o levantamento biográfico e a compreensão das influências estilísticas do compositor, assim como o conhecimento do gênero da peça, e das possíveis abordagens técnicas utilizadas durante a ação pianística, são ferramentas importantes para o entendimento e execução de uma determinada obra. Desta forma, acredita-se que o intérprete deve, cada vez mais, desenvolver a capacidade de unir a prática aos subsídios teóricos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHEN, Yung-jen. **Analysis and Performance Aspects of György Ligett's *Études pour Piano: Fanfares and Arc-en-ciel***. Ohio, EUA: Degree Doctor of Musical Arts, The Ohio State University, 2007.

Cláudio Santoro. Desenvolvido por Jannette Herzog e atualizado por Alessandro Santoro em 2005. Apresenta biografia, bibliografia, discografia, e catálogo geral de obras de Cláudio Santoro. Disponível em: <http://www.claudiosantoro.art.br/santoro/open.html>. Acesso em: 15 de novembro de 2009.

Dicionário Grove de Música: edição concisa. Editado por Stanley Sadie; tradução, Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1994.

FINK, Seymour. **Mastering Piano Technique-** A guide for Students, Teachers, and Performers. Amadeus Press: Portland, Oregon, 1999.

GANDELMAN, Salomea. O Gênero *Estudo* e a Técnica Pianística. In: Debates Nº. 1. Caderno do Programa de Pós-Graduação do Centro de Letras e Artes da Uni-Rio. Rio de Janeiro. CLA/UNIRIO, 1997, p. 19-27.

GANDELMAN, Salomea. **36 compositores brasileiros: obras para piano (1950 - 1988)**. Rio de Janeiro: Ed. Funarte; Relume Dumará, 1997.

GÁT, József. **The Tchnique of Piano Playing**. 5 ed. Tradução: István Kleszky. London: Collet's, 1980.

GERBER, Daniela T. **Paulistana Nº. 2 de Cláudio Santoro: uma análise rítmica**. Porto Alegre: Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.

KAPLAN, José Alberto. **Teoria da Aprendizagem Pianística**. Porto Alegre: Movimento, 1987.

KATER, Carlos E. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção á modernidade.** São Paulo: Ed. Musa, 2001.

KOCHEVITSKY, George. **The Art of Piano Playing: A Scientific Approach.** New York: Summy-Birchard, 1967.

LEIMER, Karl; GIESEKING, Walter. **Piano Technique.** New York: Dover Publications, 1972.

MAGGIL, Richard A. **Aprendizagem Motora: conceitos e aplicações.** São Paulo: Ed. Edgard Blücher. Tradução de Aracy Mendes da Costa, 2000.

MARIZ, Vasco. **Cláudio Santoro.** Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1994.

NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira.** São Paulo: Ed. Ricordi Brasileira, 1981.

OLIVEIRA, Reinaldo M. **Cláudio Santoro e o Dodecafonismo: Um procedimento técnico singular.** São Paulo: Dissertação de Mestrado, 2005.

PEREIRA, Antônio de Sá. **Ensino Moderno de Piano.** São Paulo: Ed. Carlos Wehrs, 1948.

PÓVOAS, Maria Bernardete Castelan Póvoas. **Uma análise motívica da Sonata Breve para piano de Oscar Lorenzo Fernandez:** Critérios para uma interpretação. Porto Alegre: Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1990.

_____. **Princípio da Relação e Regulação do Impulso-Movimento.** Possíveis Reflexos na Ação Pianística. Porto Alegre: Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.

_____. Ação pianística: Controle Sinestésico e Movimento. In: **Anais do I Simpósio de Cognição e Artes Musicais.** Curitiba: UFPR, 2005, p. 233-240.

_____. Ciclos de movimento – um recurso técnico-estratégico interdisciplinar de organização do movimento na ação pianística. In: **Anais do XVI Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música- ANPPOM.** Brasília: UFB, 2006, 665-70.

_____. Ação pianística, desempenho e controle do movimento – uma perspectiva interdisciplinar. In: **Anais do III Simpósio de Cognição e Artes Musicais**. Salvador: EDUFBA, 2007. p 540-548.

PÓVOAS, M. B. Castelan.; ANDRADE, Alexandro. Coordenação motora e simplificação do movimento. Uma estratégia técnico-cognitiva para otimizar a ação pianística. In: **Anais do V Simpósio de Cognição e Artes Musicais**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009, p. 380-389.

RICHERME, Cláudio. **A Técnica Pianística: uma abordagem científica**. São Paulo: Ed. AIR Musical Editora, 1997.

SANDOR, Gyorgy. **On Piano Playing**. New York: Ed. Schirmer Books, 1995.

SANTORO, Cláudio. **Estudo Nº. 1 para piano**. São Paulo: Ed. Ricordi Brasileira, 1962. Partitura. Piano.

SANTORO, Cláudio. **Estudo Nº. 2 para piano**. São Paulo: Ed. Ricordi Brasileira, 1962. Partitura. Piano.

SCHMIDT, Richard A.; WRISBERG, Craig A. **Aprendizagem e performance motora: uma abordagem de aprendizagem baseada no problema**. Porto Alegre: Artmed Editora. Tradução de Ricardo Petersen... [et al]. 2th ed, 2001.

SCHNEIDER, Polyane. **Paulistana Nº. 7 para Piano de Cláudio Santoro: uma investigação sobre os elementos característicos da escrita pianística**. Porto Alegre: Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

SENISE, Luiz H. **Da Importância dos Movimentos Pianísticos**. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992.

SILVA, Michelle L. **As Sonatas para Violino e Piano de Cláudio Santoro: aspectos técnico-violinísticos e estilísticos**. Belo Horizonte: Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

SIMÕES, Claudia M. V. C. **A “Sinfonia nº. 10 Amazonas” de Cláudio Santoro e o seu perfil pós-moderno**. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado, Universidade do Rio de Janeiro – UNIRIO, 2004.

SOUZA, Iracele A. V. L. **Santoro: uma História em Miniaturas – Estudo analítico-interpretativo dos Prelúdios para Piano de Cláudio Santoro.** Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2003.

YANSEN, Carlos A. S. **Almeida Prado: Estudos para Piano, Aspectos Técnico-Interpretativos.** Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2005.

APÊNDICE 1

Quadro de Dinâmicas do *Estudo Nº. 1*

Nº. de Compasso	Dinâmica
[1] ao [11]	<i>f</i>
[12] ao [14]	<i>mf</i>
[15] ao [17]	<i>p</i>
[18] ao [19]	<i>ff</i>
[20] ao [23]	<i>pp</i>
[24]	<i>f e ff</i>
[25] ao [28]	<i>pp</i>
[29] ao [30]	<i>f</i>
[31] ao [53]	<i>mp</i>
[54] ao [66]	<i>ff</i>
[67] ao [69]	<i>p</i>
[70] ao [71]	<i>ff</i>
[72]* ao [84]	<i>f</i>
[85] ao [93]	<i>mf</i>
[94] ao [105]	<i>p</i>
[106] ao [114]	<i>f</i>
[115]	<i>ff</i>
[116] ao [120]	<i>p</i>
[121] ao [122]	<i>pp</i>
[123] ao [124]	<i>f</i>
[125] ao [128]	<i>ff</i>
[129] ao [130]	<i>fff</i>
[131]	<i>ffff</i>

* A contagem dos compassos mantém-se linear, ou seja, após a indicação *Da Capo* (*D. C.*, que se refere a volta para o início), o compasso número 1 aparece no presente trabalho como compasso 72.

APÊNDICE 2

Quadro de Andamentos do *Estudo Nº. 1*

Nº. de Compasso	Andamento
[1] ao [30]	<i>Alegro Molto</i>
[31] ao [56]	<i>Poco Piu Mosso</i>
[57] ao [66]	<i>Piu Mosso</i>
[67] ao [71]	<i>Tempo I (Alegro Molto)</i>
[72]* ao [84]	<i>Alegro Molto</i>
[85] ao [93]	<i>Piu Mosso</i>
[94] ao [131]	<i>Tempo II (Poco Piu Mosso)</i>

* A contagem dos compassos mantém-se linear, ou seja, após a indicação *Da Capo* (*D. C.*, que se refere a volta para o início), o compasso número 1 aparece no presente trabalho como compasso 72.

APÊNDICE 3

Quadro de Dinâmicas do *Estudo Nº. 2*

Nº. de Compasso	Dinâmica
[1] ao [13]	<i>f</i>
[14]	<i>ff</i>
[15]	<i>mp</i>
[16]	<i>pp</i>
[17]	<i>ppp</i>
[18] ao [37]	<i>mf</i>
[38] ao [41]	<i>ff</i>
[42] ao [43]	<i>f</i>
[44] ao [54]	<i>mf</i>
[55] ao [58]	<i>p</i>
[59] ao [63]	<i>mf</i>
[64] ao [66]	<i>ff</i>
[67] ao [83]	<i>p</i>
[84] ao [87]	<i>f</i>
[88] ao [90]	<i>ff</i>
[91] ao [101]	<i>mp</i>
[102] ao [108]	<i>f</i>
[109] ao [120]	<i>mf</i>
[121] ao [124]	<i>p</i>
[125] ao [127]	<i>mf</i>
[128]	<i>fff</i>

APÊNDICE 4**Quadro de Andamentos do *Estudo Nº. 2***

Nº. de Compasso	Andamento
[1] ao [17]	<i>Lento</i>
[18] ao [66]	<i>Vivo</i>
[67] ao [83]	<i>Poco Meno e Cantabile</i>
[84] ao [128]	<i>Vivo</i>

ANEXO 1

Quadro dos *Estudos* para piano compostos por brasileiros.

Compositor	Nascimento – Morte	Obra
Brasílio Itiberê da Cunha	1846 – 1913	- <i>Etude de Concert d'après Ph. E. Bach, Op. 33</i>
Henrique Oswald	1852 – 1931	“ <i>Trois Etudes pour piano</i> ” - <i>Estudo</i> para mão esquerda - <i>Estudo</i> (póstumo) - <i>Estudo</i> Scherzo
Luisa Leonardo	1859 – 1926	- “ <i>Appassionato</i> ” – <i>Estudo</i> para piano
Ernesto Nazareth	1863 – 1934	- Improviso - <i>Estudo</i> para Concerto
Alexandre Levy	1864 – 1892	- “ <i>Étude</i> ”
Paulo Florence	1864 – 1949	- <i>Dez Estudos</i> para piano
João Itiberê da Cunha	1870 – 1953	- <i>Estudo</i> para piano
Joaquim Antonio Barroso Netto	1881 – 1941	- <i>Estudo</i> - <i>Estudo</i> de Concerto - Exercícios para passagem do polegar
Aloysio de Castro	1881 – 1959	- <i>Estudo</i> para piano Op. 23 - <i>Estudo</i> em mi bemol menor Op. 33 - <i>Estudo</i> Op. 53
H. Villa Lobos	1887 – 1959	- Ondulando - <i>Estudo</i> Op. 31
José Otaviano Gonçalves	1892 – 1962	- <i>Estudos</i> para piano
Luciano Gallet	1893 – 1931	- <i>Doze Estudos</i> Brasileiros
Jayme Ovalle	1894 – 1955	- <i>Estudo</i> nº 1 Op. 9
João Octaviano Gonçalves	1896 – 1962	- Berceuse e <i>Estudo</i> - <i>Estudo</i> nº 2
Brasílio Itiberê	1896 – 1967	- <i>Seis Estudos</i>
Oscar Lorenzo Fernandez	1897 – 1948	- <i>Três Estudos</i> em forma de Sonatina
Francisco Mignone	1897 – 1986	- <i>Seis Estudos</i> Transcendentais
Virginia Salgado Fiuza	1897 – 1987	- Improviso em forma de <i>Estudo</i> para piano
João de Souza Lima	1898 – 1982	- <i>Estudo</i> Fantasia
Octávio Maul	1901 – 1974	- <i>Estudo</i> em fá sustenido
Nilson Lombardi	1907 – 1993	- <i>Estudo</i> Nº 1
Mozart Camargo Guarnieri	1907 – 1993	- <i>Vinte Estudos</i> para piano
José Vieira Brandão	1911 – 2002	- <i>Estudos</i> nº 1, 2, 3 e 4
Lourdes França	1912 –	- <i>Estudos</i> Transcendentais
Antônio Sergi	1913 – 2000	- <i>Estudo</i> em Forma de Variações - <i>Estudo</i> Romântico
Cacilda Borges Barbosa	1914 –	- <i>Estudos</i> Brasileiros para piano
Najla Jabor	1915 –	- <i>Cinco Estudos</i> - <i>Estudos</i> para o 3º, 4º e 5º dedos
Clarisse Leite	1917 –	- Minuano (<i>Estudo</i> de Concerto)

Cláudio Santoro	1919 – 1989	- Dois <i>Estudos</i>
Diva Lyra Coelho	1921 –	- Sete <i>Estudos</i> para piano
Heitor Alimonda	1922 – 2002	- <i>Estudo</i> nº 1
Gilberto Mendes	1922 –	- <i>Estudo</i> Magno - Eisler e Webern Caminham nos Mares do Sul - <i>Estudo</i> , Extudo, Eis-tudo, pois - In Memoriam Jorge Peixinho
Osvaldo Lacerda	1927 –	- Doze <i>Estudos</i> para piano
Edino Krieger	1928 –	- <i>Estudo</i> Seresteiro
Edmundo Villani-Côrtes	1930 –	- <i>Estudo</i> em nonas - <i>Estudo</i> fantástico
Clodomiro Caspary	1932 –	- <i>Estudos</i> Concretos I e II
Luiz Otávio Teixeira de Souza	1933 –	- <i>Estudo</i> em sol menor
Sergio Vasconcelos Correa	1934 –	- Três <i>Estudos</i> baseados em temas de Luiz Gonzaga
Eduardo Escalante	1937 –	- <i>Estudos</i> Nº. 1, 2 e 3
Almeida Prado	1943 –	- 14 <i>Estudos</i> para piano
Calimério Soares	1944 –	- Pequeno <i>Estudo</i>
Achille Picchi	1952 –	- 12 <i>Estudos</i> para piano
Amaral Vieira	1952 –	- Onze exercícios para piano
Rubens Ricciardi	1954 –	- <i>Estudo</i> nº 1
Paulo Libanio	1960 – 1989	- Três <i>Estudos</i> - <i>Estudo</i> em mi bemol maior
Paulo Álvares	1960 –	- <i>Estudos</i> 1 a 5

Quadro dos *Estudos* para piano compostos por brasileiros

ANEXO 2

Estudo Nº. 1 para piano de Cláudio Santoro.

Fonte: SANTORO, 1962.

1 Material Especial
Pie Da 129180
CEART
47975

Para "Bruno Seidhofer"
ESTUDO N.º 1

CLAUDIO SANTORO
VIENA - III - 959

Allegro molto

The musical score consists of several systems of staves. The first system is a grand staff with a bass clef and a treble clef, featuring a *cresc.* marking and a *p* dynamic. It includes triplet markings and a *2* marking above the final notes. The second system continues the grand staff with a *9/16* time signature, *8va.* markings, and a *ff ten* dynamic. The third system features a treble clef and a *ten* marking. The fourth system is a grand staff with a *6/16* time signature and a *pp* dynamic. The fifth system includes a *3/4* time signature, a *ff* dynamic, and a *pp* dynamic. The sixth system is a grand staff with a *3/4* time signature and a *pp* dynamic. The score concludes with a final system of a grand staff with a *3/4* time signature and a *pp* dynamic.

5

Poco piu mosso

mp

cantabile

cresc...

ff

6

BR - 2724

Piu mosso

The first system of music 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). The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.

The second system continues the piano accompaniment from the first system, maintaining the same rhythmic and harmonic patterns.

Tempo I

The third system begins with a 'Tempo I' marking. It features a 'cresc...' (crescendo) marking. The music includes triplet figures in both staves, with a tempo change to 9/16 indicated by a double bar line.

The fourth system includes a fortissimo (**ff**) dynamic marking. It concludes with the instruction 'D.C. tutto e poi' followed by a repeat sign (a circle with a vertical line through it).

Piu mosso

The fifth system begins with a mezzo-forte (**mf**) dynamic marking and a 'cantabile' marking. The music features a more melodic line in the upper staff and a supporting bass line.

The sixth system concludes the piece with a piano (**p**) dynamic marking. The music features a melodic line in the upper staff and a supporting bass line.

5

Tempo II

The musical score consists of six systems of piano music. Each system has a treble and bass clef staff. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system includes a *cresc...* marking. The third system features a *dim...* marking followed by another *cresc...*. The fourth system also contains a *cresc...* marking. The fifth and sixth systems continue the piece with various musical notations and dynamics. The score includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

f *cresc. molto...*
Ped.

ff *pp*

ff

Ped.

fff *fff* *fff*

8^{va} *senza rit.*

ANEXO 3

Estudo Nº. 2 para piano de Cláudio Santoro.

Fonte: SANTORO, 1962.

2

Vivo

mf

dim.

cresc.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part contains a melodic line with slurs and accents. The bass clef part contains a harmonic accompaniment with a dynamic marking of *ff*. A rehearsal mark *3* is located at the end of the system.

Second system of musical notation, featuring a bass clef. The part contains a melodic line with slurs and accents, with dynamic markings of *f* and *mf cresc...*. A rehearsal mark *8* is located at the beginning of the system.

Third system of musical notation, featuring a bass clef. The part contains a melodic line with slurs and accents. A rehearsal mark *8* is located at the beginning of the system.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part contains a melodic line with slurs and accents. The bass clef part contains a harmonic accompaniment. A rehearsal mark *2* is located at the end of the system.

Fifth system of musical notation, featuring a bass clef. The part contains a melodic line with slurs and accents. A rehearsal mark *8* is located at the beginning of the system.

4

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and accents, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *p cresc...* is present in both staves.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs, and the lower staff has a more complex accompaniment. The dynamic marking *mf* is in the upper staff, and *cresc.* is in the lower staff. A measure number *41* is written in the right margin, and *16* is written below the staff.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs, and the lower staff has a complex accompaniment. The dynamic marking *ff* is in the lower staff. The instruction *dim... poco rit.* is written in the lower staff.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs, and the lower staff has a complex accompaniment. The instruction *Poco meno e cantabile* is written above the upper staff. The dynamic marking *p* is in the upper staff, and *poco* is in the lower staff.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and accents, and the lower staff has a complex accompaniment.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values, rests, and dynamic markings. A *crass...* marking is present in the right hand.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a *p* dynamic marking and a *rit.* (ritardando) marking at the end of the system.

Third system of musical notation, featuring a *Vivo* tempo marking and a *f* dynamic marking. A *rall...* marking is present in the left hand. A dashed line indicates a repeat or continuation.

Fourth system of musical notation, featuring a *ff* dynamic marking. A *2/4* time signature is indicated on the right side of the system.

Fifth system of musical notation, featuring a *mp* dynamic marking. The system concludes with a double bar line.

6

musical notation system 1, featuring piano and bass staves with dynamic markings *poco*, *poco rit.*, and *a tempo dim....*

musical notation system 2, featuring piano and bass staves with dynamic markings *mp cresc...*, *molto*, *rall...*, and *a tempo*

musical notation system 3, featuring piano and bass staves with dynamic marking *f* and a tempo marking $(♩ = ♩)$

musical notation system 4, featuring piano and bass staves with a measure rest of 3/4

musical notation system 5, featuring piano and bass staves with dynamic marking *mf* and *mf cresc....*

4

7

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of flowing sixteenth-note passages in both hands. A *cresc.* marking is present in the first measure, and a hairpin crescendo symbol spans across the second and third measures.

Second system of musical notation, continuing the sixteenth-note texture. A hairpin crescendo symbol is visible in the final measure of this system.

Third system of musical notation, showing a continuation of the sixteenth-note patterns. A hairpin crescendo symbol is present in the final measure.

Fourth system of musical notation, featuring a more complex rhythmic pattern with accents. It includes dynamic markings *p cresc.* and *cresc.* throughout the system.

Fifth system of musical notation, concluding with a *fff* (fortissimo) dynamic marking. It includes *mf cresc.*, *molto cresc.*, and *fff* markings.