

Universidade Estadual Paulista

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes

Angelica Tavares Rios

***As Três Peças para Clarinete Solo* de Claudio Santoro:
análise e sugestões de exercícios técnicos para o estudo da obra**

São Paulo

2016

Universidade Estadual Paulista

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes

Angelica Tavares Rios

***As Três Peças para Clarinete Solo* de Claudio Santoro:
análise e sugestões de exercícios técnicos para o estudo da obra**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho” – UNESP como requisito
básico para a conclusão do curso em
Bacharelado em Música – habilitação em
instrumento - Clarinete.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Funcia De
Bonis

São Paulo

2016

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por ter chegado até aqui, por ter a chance de passar por diversas experiências e por ter colocado pessoas maravilhosas em meu caminho que me ajudaram e foram muitos especiais ao longo desses anos na graduação.

Agradeço à minha família, ao meu irmão Felipe e principalmente aos meus pais Antonio e Eny por sempre estarem comigo e me incentivarem em meus estudos, por não medirem esforços para me ajudar independente da condição, por me ensinarem a ter fé e trabalhar por meus sonhos, pelo amor e dedicação em minha criação e por tudo que fizeram e fazem por mim.

Aos meus primeiros amigos em São Paulo: André, Ana Clara e Fernanda, pela generosidade com que me acolheram, mesmo sem me conhecer. Por todo o carinho e por esse gesto tão grandioso, a minha eterna gratidão.

À Janaína Nunes, pela atenção que teve no dia em que me recebeu, pelos conselhos, pela paciência e por toda ajuda nesses anos.

À Tatiana e à equipe do STI, pela oportunidade concedida e pelo aprendizado durante o período em que juntos trabalhamos.

À Marcia Guimarães, pelas boas risadas, pelas correções e ensinamentos no Grupo PET.

Ao Grupo PET-Música por ter sido o diferencial em minha graduação: ampliando meus horizontes e me fazendo crescer e aprender nas relações profissionais e pessoais. Agradeço aos amigos que lá encontrei pelas experiências de vida compartilhadas, pelas risadas, pelo consolo nas horas difíceis, pelo aprendizado no trabalho coletivo e pelos bons momentos que vivemos juntos.

À Marli Batista, pela confiança, pelos risos, pela sincera amizade, por sua generosidade, por não medir esforços em me ajudar, pela motivação e pelos momentos felizes compartilhados também com o Théo e Melona.

À Marisa Alves pelo forte abraço de sempre, pela amizade, pela paciência, pelos sábios conselhos, pelo carinho, confiança, cuidado e dedicação que tem por mim. Por cada oportunidade e por tudo que aprendi trabalhando ao seu lado, pelo apoio nos momentos difíceis e pelos risos, que enriqueceram nossos dias e nossas aulas.

Aos queridos: Sílvio, Edinho e Diego pela atenção e carinho de todos os dias. Moacir, Marcão, Osmar, Edu e demais funcionários do STAEPE, da Manutenção, do Departamento de Música e da Graduação, por toda atenção e suporte técnico nesses anos.

À querida amiga Tatiana Kanter pelo bom humor de sempre e pela responsabilidade em todas as vezes que trabalhamos juntas.

Ao querido técnico Paulo Fattori, pela paciência, por todas as gravações e pela atenção durante esses anos.

À minha primeira professora de clarinete: Leidiana Melo, por sua generosidade, amizade, carinho, dedicação, por acreditar em mim e não medir esforços enfrentando sol e chuva para me dar aulas e por fazer tudo isso com muito amor.

Ao professor e amigo Francisco Wellington, mais conhecido como Chiquinho, por acreditar em mim, por ter me ajudado muito no início, por nunca passar a mão na minha cabeça nos momentos difíceis, por sempre me aconselhar, me ouvir e não me deixar desistir, pela sinceridade de sempre e pela nossa amizade.

Ao amigo Donizete por estar sempre junto, apesar da distância, por ter me ajudado a aguentar o primeiro ano de faculdade ouvindo meus desabafos e mandando sempre uma mensagem de ânimo, pelas piadas e longas conversas e por ser um amigo muito sincero.

Aos amigos que fiz durante o curso, compartilhando bons momentos no IA e aprendendo sobre música e vida em especial: Guilherme Prioli (*in memoriam*) uma das pessoas mais admiráveis que conheci, Camila Oliveira, fiel companheira de estudo, Paula Pires, pela motivação de sempre, Anne, por tantos conselhos, Soneca (Rafael) e Jorge Sarmientos pelas dicas, conversas e por muitos domingos de estudo com escalas, arpejos, risos e café.

Aos meus queridos companheiros do Trio Lieben: Bárbara de Souza grande amiga e Diego Salles que tocou comigo desde o início do curso e foi um bom amigo durante esses anos. Com esses dois realizei o sonho de ter um grupo para fazer música de câmara e aprendi muito sobre vida, música, palco e paciência, além de compartilhar muitas aventuras incluindo uma viagem para Alemanha, fruto de muita dedicação e trabalho nesses anos.

Aos amigos Guilherme Rigatto, Helivelton Campos e Leonardo Ferreira pelo carinho, atenção, paciência e por toda a ajuda com a edição das imagens e partituras.

Aos queridos Vinícius Fraga e Joel Barbosa, pela atenção e pela contribuição com essa pesquisa.

Ao professor Achille Picchi e à professora Iracele Lívero, pelas longas conversas e pelas informações que contribuíram com esse trabalho.

Ao Alessandro Santoro, pela atenção, partituras e pelas informações sobre seu pai.

Aos queridos professores e clarinetistas Montanha, Diego Grendene e Michel Lethiec, pelas oportunidades nos festivais que participei, pelos ensinamentos e por todo carinho e atenção que sempre tiveram comigo.

À Clarissa Garcia e Fabiana Colares pela atenção, paciência e por toda ajuda na formatação e revisão desse trabalho.

Ao professor e amigo Sergio Burgani, pela paciência durante todo o curso, pelo carinho, pela humildade de sempre e por ter me ensinado muito mais do que tocar clarinete em suas aulas.

E agradeço muito ao meu orientador Maurício De Bonis, pelas conversas e reflexões de vida, motivação nos momentos difíceis, pela paciência, generosidade e rapidez com que me orientou e pela sinceridade de sempre.

Não digas nada!

Não digas nada!

Nem mesmo a verdade

Há tanta suavidade em nada se dizer

E tudo se entender —

Tudo metade

De sentir e de ver...

Não digas nada

Deixa esquecer

Talvez que amanhã

Em outra paisagem

Digas que foi vã

Toda essa viagem

Até onde quis

Ser quem me agrada...

Mas ali fui feliz

Não digas nada.

(Fernando Pessoa)

RESUMO

O presente trabalho consiste em uma proposta de análise de aspectos composicionais e técnicos das peças *I e III das Três Peças para Clarinete Solo*, de 1942, do compositor brasileiro Claudio Santoro, tendo como objetivo principal apontar diferentes formas de usar elementos do próprio repertório em estudo como ferramenta na capacitação técnica do instrumentista. Visamos com isso produzir um material que auxilie estudantes do instrumento no preparo, não só dessa, mas de outras obras atonais. Ao sugerir ferramentas de estudo para facilitar a aprendizagem das peças, teremos um complemento aos métodos tradicionais utilizados na maioria das instituições de ensino de clarinete do país, ampliando assim os recursos para o estudo do repertório atonal, tendo em vista que poucos métodos são direcionados a esse assunto.

O trabalho divide-se em três capítulos, sendo o primeiro destinado a contextualizar o período, a vida do compositor e o recurso composicional utilizado por ele e suas obras para clarinete. O segundo capítulo traz um panorama geral das *Três Peças* e a análise proposta para duas peças: a primeira e a terceira. Por fim, serão apresentados no terceiro capítulo os exercícios criados e algumas considerações sobre estudo técnico do clarinete e sobre música atonal, que permitiu uma visão mais detalhada das *Três Peças* em geral.

Palavras-chave: Clarinete. Claudio Santoro. Estudo. Exercícios.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Série Original utilizada na Peça N.1.....	23
Figura 2 - Estrutura intervalar da série original.....	24
Figura 3 - Forma na Peça 1.....	26
Figura 4 - Sequência de alturas da primeira parte do “gesto cadencial”	30
Figura 5 - Sequência de alturas da segunda parte do “gesto cadencial”	30
Figura 6 - “gesto cadencial” completo com indicações dos grupos descritos no texto.....	31
Figura 7 - “gesto cadencial”	31
Figura 8 - Retrógrado da Inversão da Série Original.....	32
Figura 9 - RI.3 Série inicial da terceira peça	32
Figura 10 - Peça 3: sinalizações coloridas do uso de partes da peça 2 para comparação com a imagem seguinte.....	33
Figura 11 - Peça 2: Transposições e séries utilizadas também na peça 3.....	34
Figura 12 - RI.8 e RI.11.....	35
Figura 13 - RI.8 (fora da ordem)	36
Figura 14 - RI.11 (nota A ausente).....	37
Figura 15 - Forma Peça 3	38
Figura 16 - Trechos 1 e 2.....	42
Figura 17 - Trecho 3	46
Figura 18 - Peça 2- Trecho escolhido.....	51
Figura 19 - Peça 3.....	55

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Obras para Clarinete em ordem cronológica.....	16
Tabela 2 - Resultantes Harmônicas da série original.	25
Tabela 3 - Relações entre a série e fraseologia nessa peça.....	28
Tabela 4 - Resultantes Harmônicas de RI.8	36
Tabela 5 - Resultantes Harmônicas de RI. 11.	37

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1	12
1.1. Sobre o compositor	12
1.2. Obras para clarinete	16
1.3. Dodecafonismo	17
1.4. Séries dodecafônicas.....	18
1.5. Matriz peça 1.....	20
1.6. Matriz peça 3.....	20
CAPÍTULO 2	21
2.1. Comentário geral sobre as Três Peças	21
2.2. Sobre as peças	21
2.3. Análise	22
2.3.1. Peça 1	22
2.3.2. Peça 3.....	32
CAPITULO 3	39
3.1. Sobre a proposta de estudo das peças	39
3.2 Peça 1- Trechos escolhidos.....	42
Exercícios Gerais Peça 1	49
3.3 Peça 2 – Trecho escolhido	50
Exercícios Gerais Peça 2	53
3.4 Peça 3 - Trechos escolhidos.....	55
Exercícios Gerais Peça 3	56
CONSIDERAÇÕES FINAIS	58
REFERÊNCIAS	59

INTRODUÇÃO

O presente trabalho teve início ao longo de minhas aulas no curso de bacharelado em clarinete com o professor e clarinetista Sergio Burgani. Entre muitas conversas sobre como estudar uma peça e sobre estudo técnico surgiu a ideia de usar as *Três Peças para Clarinete Solo* de Claudio Santoro como assunto para escrever um trabalho. Outro motivo foi o fato de tratar-se de uma peça nacional, tendo em vista que o repertório escrito por compositores brasileiros ainda é pouco executado nas instituições e palcos do país.

Valorizar e aprimorar questões e assuntos nacionais ainda é uma prática pouco realizada entre os estudantes. Isso faz, muitas vezes, com que grandes obras fiquem esquecidas, muitas vezes não passando da estreia, não criando assim uma “tradição de repertório nacional” entre os estudantes de música, que se preocupam em ter nas mãos o repertório tradicional escrito para o instrumento e já consagrado no mundo. Querer esse repertório faz parte da formação de todo bom instrumentista, contudo, a mentalidade musical de estudantes e profissionais em nosso país precisa atentar para o que foi e o que tem sido feito aqui. Talvez um dia possamos ver um quadro diferente, onde o nível técnico e reconhecimento musical de instrumentistas e compositores nacionais seja mais valorizado e tão bem estruturado quanto o de outros países mais experientes nisso.

Ao longo dos anos e de muitas aulas com diversos professores, fui adquirindo diferentes visões e maneiras de como estudar uma peça, de como tocar em diversos estilos diferenciando suas épocas, de como pensar musicalmente e não apenas mexer os dedos. Nessa aprendizagem destacou-se, no bacharelado, o uso do repertório como ferramenta de estudo, ou seja, não apenas estudar a técnica separadamente e depois aplicá-la no momento de estudo do repertório, mas como unir os dois momentos num só, um complementando o outro. O que veio disso foi uma forma de deixar o estudo técnico mais dinâmico, não apenas técnico, mas também musical. O uso de passagens, intervalos, escalas e arpejos mais complicados no instrumento como exercício técnico é um dos pontos apresentados nesse trabalho: a criação de exercícios para o estudo técnico do clarinete. Existem diversos métodos direcionados à técnica de clarinete, porém, quando o assunto é música atonal esse número se reduz muito, não existe um método voltado ao iniciante em música atonal. Os métodos que tratam desse assunto já trazem propostas avançadas de alto nível performático e técnico, o que de certa forma faz com que haja um certo afastamento desse repertório entre os estudantes. A ideia de criar exercícios atonais usando as *Três Peças* começou a partir de minhas dificuldades

encontradas na leitura desse repertório. Como a maioria dos aprendizes de música, fui ensinada a tocar baseando-me em tonalidades, arpejos, escalas e repertório tonal, logo, ao começar a estudar o repertório atonal comecei a perceber o quanto se demora para entender essa escrita. Uma técnica bem consolidada faz com que a leitura e a execução de qualquer repertório, independente do período, sejam possíveis ao instrumentista, porém, o fato do repertório tonal ser mais presente no dia-a-dia dos estudantes me faz acreditar que pequenos exercícios para situar o músico motora e auditivamente possam ser um pequeno passo para iniciar o estudo desse repertório. Essa maneira de estudar técnica a partir do repertório não anula, de forma alguma, a necessidade de um trabalho técnico específico de acordo com as necessidades individuais de cada pessoa (seja sonoridade, articulação, velocidade, etc.), mas sim faz com que essas possibilidades aumentem e traz também uma intimidade maior com o que está sendo trabalhado. Não é uma técnica nova estudar um trecho complicado em diferentes ritmos, registros e tons, porém é uma prática realizada mais em sala de aula e não tanto discutida em trabalhos acadêmicos. Acredito e espero que esse trabalho possa contribuir na formação de outros estudantes de clarinete no país.

Além dos exercícios propostos também fizemos uma análise detalhada do processo composicional, da primeira e da terceira peça, com o intuito de complementar uma tese, do clarinetista Salatiel Ferreira (2014), já existente sobre as *Três Peças*. Essa análise aponta a estrutura da série e a maneira como Santoro as utilizou ao longo das peças. A análise das resultantes harmônicas revela a retomada de intervalos e grupos da série original em diversos momentos das peças, fazendo com que esse aspecto da série original esteja sempre presente, ainda que ela seja utilizada fora da ordem.

CAPÍTULO 1

1.1. Sobre o compositor

As fontes biográficas principais sobre Claudio Santoro até o momento são os livros dos autores Vasco Mariz (1994), José Maria Neves (1981) e Carlos Kater (2001). Há diversas teses dedicadas à análise de suas obras, porém em geral pouco acrescentam aos detalhes contidos naquelas fontes, que serviram de base para o presente capítulo.

Claudio Franco de Sá Santoro, compositor, violinista e regente brasileiro, nasceu em Manaus, capital do Estado do Amazonas, em 1919, filho de Michelangelo Giotto Santoro e Cecília Autran Franco de Sá Santoro. O pai, oficial bersagliere¹ na Itália, saiu de sua cidade natal, Nápoles, e veio para o Brasil no começo do século XX a convite do irmão que já estava em Manaus, para trabalhar em uma construtora. Santoro foi influenciado pela arte desde muito cedo: o avô tinha pendores artísticos (era pintor e escultor); a mãe era formada em piano e ensinava pintura; o pai, amante de ópera, tocava piano e cantava árias todas as noites. Com tanta referência não demorou a começar seus estudos em música: aos onze anos de idade ganhou de seu tio Atílio um violino e um método de solfejo, tendo a partir daí aulas de Teoria e Solfejo com sua tia Iracema Franco de Sá e aulas de violino com o violinista chileno radicado em Manaus, Prof. Avelino Telmo. Nessa época ele frequentava a casa de um amigo da família, o comandante Braz Dias de Aguiar, onde teve a oportunidade de ouvir centenas de discos de música clássica interpretados pelos grandes virtuosos da época, fato de muita importância para seu conhecimento e sua formação musical. Aos doze anos, ajudado por esse amigo, viajou para o Rio de Janeiro para aperfeiçoar-se no violino com Edgardo Guerra, vivendo na casa da família do oficial Braz; porém, devido a problemas com a família que o recebera, decidiu voltar para Manaus após seis meses. Em Manaus continuou seus estudos e aos catorze anos dá seu primeiro recital. Vendo o talento de Claudio Santoro, os amigos da família, músicos e intelectuais da cidade conseguem junto ao Governo do Estado subvenção para ele voltar ao Rio de Janeiro e continuar os estudos. Em 1933 ingressou no Conservatório de Música do Distrito Federal, no Rio de Janeiro, estudando violino com Edgardo Guerra, harmonia com Nadile Lacaz de Barros e com Augusto Lopes Gonçalves as seguintes disciplinas: história da música, estética, psicologia e pedagogia. Em 1937, após terminar o

¹ Artilheiro do exército.

curso com destaque, foi contratado professor para ensinar violino e harmonia no mesmo Conservatório, onde permaneceu até o ano de 1941. Para ganhar a vida, em paralelo às aulas, tocava em estações de rádio e fez turnês de música de câmara, além de interpretar concertos como solista. Seus primeiros passos como compositor foram dados em 1937, ainda estudante. Mudando então seu destino resolveu deixar a carreira de intérprete e passou a dedicar-se à composição: de início um quarteto, uma sonata para violino e algumas peças para piano, que arrancaram elogios de Francisco Braga. Ao dar início à sua 1ª Sinfonia, para duas orquestras de cordas, Claudio Santoro, interessado em estudar obras contemporâneas, inicia em 1940 seus estudos com Hans-Joachim Koellreutter (Freiburg, 2 de setembro de 1915 – São Paulo, 13 de setembro de 2005), flautista e regente alemão radicado no Brasil em 1937. Santoro estuda um ano e meio com Koellreutter, de 1940 a meados de 1941, tendo sido seu primeiro aluno de composição. Durante esse período iniciou-se no dodecafonismo e foi membro ativo do Grupo Música Viva ² (MARIZ, 1994, p. 14-21).

A partir desse momento, Santoro assumiu uma posição destacada na nova música brasileira, adotando linguagem experimental de grande força, feita de rico pensamento polifônico construído sobre estruturas harmônicas ásperas, fugindo intencionalmente a toda exteriorização sentimental e recusando qualquer ligação direta com a temática melódica ou rítmica da música folclórica brasileira (NEVES, 1981, p. 99).

O segundo movimento da primeira Sinfonia representa o primeiro contato de Claudio Santoro com a técnica dodecafônica, ele ainda não mostra exatamente o total domínio sobre a técnica, é com duas obras posteriores, ambas de 1940, que Santoro realiza perfeito emprego desta técnica de composição: a Sonata para Violino Solo, que usa dodecafonismo livre, e a 1ª Sonata para Violino e Piano, já integralmente dodecafônica. Logo depois vem a Sonata para Flauta e Piano (1941). A produção de Cláudio Santoro nesse período é grande, mostrando intensa atividade composicional do compositor. Neste mesmo período destacam-se outras peças: a 2ª Sonata para Violino e Piano (1941), a *Sonata 1942* para piano, o *Quinteto de Sopros*, a *Sonata para Violoncelo e Piano* e o *Adágio para Cordas* (todos de 1942), assim como a *Sonatina a 3* para flauta, viola e violoncelo, que mostra uma certa tendência clássica às estruturas dodecafônicas. Os *4 Epigramas* para flauta solo e as *3 Peças* para clarinete solo, diferem fundamentalmente, como clima musical, da *Tocata* para piano ou dos *3 Pequenos Divertimentos*. Em comum a todas as obras dessa fase, o rigor lógico da construção e o cerebralismo. (NEVES, 1981, p. 99).

² O Grupo Música Viva foi um movimento liderado por Hans-Joachim Koellreutter. “(...) movimento pioneiro de renovação musical, concebido em três frentes de ação – formação, criação e divulgação”, o movimento contou com vários integrantes e teve, ao longo dos anos, várias fases de evolução crítica frente ao momento cultural brasileiro da época (KATER, 2001, p.50).

Em 1946 Santoro, estimulado por Curt Lange³ e Villa-Lobos, pleiteou uma bolsa para estudar composição na Fundação Guggenheim, de Nova York. A bolsa foi concedida, porém, a entrada nos Estados Unidos foi proibida por problemas políticos: Santoro era membro do Partido Comunista Brasileiro. Santoro relata o ocorrido em uma carta para Curt Lange e diz nunca esperar que fossem fazer isso (SOUZA, 2003, p. 31-32). Não desistindo do sonho de estudar fora do país, Santoro consegue uma bolsa de estudos em Paris. Em 1947 e 1948, estudou composição com Nadia Boulanger e regência com Eugène Bigot, que lhe deu bolsa no Conservatório de Paris e fez um curso de história do cinema na Sorbonne (MARIZ, 1994, p. 20). A partir do ano de 1946 começa a surgir na obra de Santoro uma tendência do espírito do nacionalismo, correspondendo a seu desejo de tornar sua obra fruto de seu posicionamento ideológico (NEVES, 1981, p.100-101).

O interesse por questões políticas veio no período de 1938/39, passando a fazer parte do Partido Comunista, alguns artistas e intelectuais brasileiros tinham esperança do partido assumir o poder no Brasil. Todos queriam ser militantes do partido, porque acreditavam que, devido aos avanços das ideologias na União Soviética, iriam vencer as eleições. (SOUZA, 2003, 73).

Convencido de sua posição política Santoro participou do 2º Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais de Praga, na Tchecoslováquia, e a partir daí assumiu uma posição a favor de um nacionalismo progressista. Após esse congresso, Claudio Santoro já não se identifica mais com o Grupo Música Viva e volta decidido a pesquisar música brasileira e deixar o dodecafonismo. Contudo, ao regressar ao Rio em 1949, entra numa crise profunda, indo morar e trabalhar na fazenda do sogro, localizada na cidade de Cruzeiro, interior de São Paulo. Fica lá até 1950, quando volta ao Rio de Janeiro para trabalhar na Rádio Tupi, onde elaborava um programa infantil. Nesse período sua atividade composicional diminui consideravelmente (MARIZ, 1994, p.29).

³ Francisco Curt Lange nasceu em Eilenburg, Alemanha, em 12 de dezembro de 1903, filho de uma família de classe média alta de ampla formação cultural. Teve formação superior em Arquitetura, pela Universidade de Munique, além de uma excelente formação musical, entre outros estudos. Veio para a América do Sul em 1923, no primeiro pós-guerra, e pouco depois se naturalizou uruguaio. Sua intensa atuação como educador, pesquisador e animador cultural durante praticamente todo o século XX deu-se em um âmbito geográfico bastante amplo, de modo que se tornou um dos principais responsáveis pelo avanço da musicologia latino-americana e especialmente pelo desenvolvimento da musicologia histórica brasileira. Curt Lange faleceu em 1997, no Uruguai, deixando uma grande contribuição para a música e a cultura latino-americanas. Disponível em:

http://www.museudainconfidencia.gov.br/interno.php?pg=musicologia_colecao_de_manuscritos_default&codigo=4. Acesso em 15 de Julho de 2016.

Ao longo da década de 50 Santoro compõe muitas peças, inclusive trilhas para filmes, além de realizar duas turnês pela Europa regendo diversas orquestras. (SOUZA, 2003, 39-40). Nessa época também compõe sinfonias, sonatas, peças para formações de câmara, canções, concertos para instrumento solista e orquestra e peças para piano. Em 1955 realizou uma turnê pela Europa, passando pelos países socialistas União Soviética, Tchecoslováquia, Romênia, Hungria e Polônia, regendo suas obras e também de outros compositores (SOUZA, 2003, 39-40). Em 1957 fez outra turnê de concertos na URSS, tendo a oportunidade de gravar sua 5ª *Sinfonia* com a Filarmônica de Leningrado. Em 1959 viveu em Viena e Londres, e obteve a edição de obras suas para piano em Moscou (MARIZ, 1994, p.33-34). Na década de 60, Claudio Santoro retorna ao Serialismo, após mudanças e descrenças ideológicas durante sua fase nacionalista:

Nestes anos fiz muitas transformações. Durante uns 10 anos escrevi música mais nacional, mas logo a partir de 60 fui voltando ao serialismo até estar de novo em dia com o mais moderno. [...] Foi um desenvolvimento um pouco cômico, mais autêntico (SANTORO, 1971 apud MENDES, 1999, p. 142).

Em 1962 Santoro retorna ao Brasil e a convite de Darci Ribeiro, reitor da Universidade de Brasília, organiza o Departamento de Música. Paralelamente a esse trabalho continuou compondo. Após esse período retorna à Europa e estabelece-se na Alemanha de 1970 a 1978, como professor de composição e regência na Escola Estatal Superior de Música de Mannheim. Em 1978 a convite de Ney Braga, ministro da Educação e Cultura, e do reitor da Universidade de Brasília, José Carlos de Azevedo, Santoro volta ao Brasil e passa a ser chefe do Departamento de Artes da UNB. Além disso, foi-lhe confiada a organização e a chefia da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília (MARIZ, 1994, p. 52). Mesmo com muito trabalho continuou compondo e dando aulas. Nos últimos anos de sua vida recebeu muitos prêmios e homenagens importantes, tendo seu nome destacado no Brasil e no exterior.

Em 27 de março de 1989, em pleno ensaio da Orquestra do Teatro Nacional em Brasília, vítima de um enfarte fulminante, Claudio Santoro, após muito trabalho e dedicação falece trabalhando, fazendo música.

1.2. Obras para clarinete

Claudio Santoro possui uma grande variedade de composições para diversos instrumentos e formações. Sua obra inclui repertório sinfônico, música eletroacústica, vocal, ópera, música de cena, bailado e peças para piano.⁴ O repertório escrito para clarinete conta, além de sua obra sinfônica, com formações de câmara, peças solo, duos, trios e peças para solista com acompanhamento de orquestra, conforme apresentado no quadro abaixo:

Tabela 1 - Obras para Clarinete em ordem cronológica

Ano	Local	Título	Instrumento
30-5-1940	-	<i>Trio</i> obs: só 1o movimento	Clarineta, oboé, fagote
1942	Rio de Janeiro	<i>Drei Stücke für Klarinette solo</i> (trad.: 3 Peças para Clarinete solo)	Clarineta
1942	-	<i>Quinteto de Sopros</i>	Flauta, oboé, clarineta, fagote, trompa
20-06-1944	Rio de Janeiro, Brasil	<i>Música de Câmara 1944</i>	Flauta, flautim, clarineta, clarone, piano, violino, violoncelo
02-1945	Fazenda Rio do Braço, SP	<i>Variações Miniatura</i>	Clarineta, violino, viola, violoncelo
1946/01-1977	-/Schriesheim, Alemanha	<i>Trio</i>	Flauta, clarineta, fagote
08-01-1946	Fazenda Rio do Braço, SP	<i>Trio</i>	Clarineta, trompete, violoncelo
20-09-1975	Schriesheim	<i>Drei Klarinetten spielen fleissig</i> (trad.: Caprichos para 3 clarinetas)	3 Clarinetas

⁴ Catálogo Geral das obras de Claudio Santoro (Organizado pelo compositor em 1988 e revisto pelo autor); (MARIZ, 1994, p.83 et seq.).

Ano	Local	Título	Instrumento
1976	-	<i>Duo para Clarineta e Orquestra de Cordas</i>	Clarineta / Orquestra de cordas
1976	-	<i>Bodas sem Fígaro Musikalischer Spass (trad.: Divertimento musical)</i>	Flauta (pícolo), clarineta em si bemol, piano, violino, viola, violoncelo, contrabaixo, sintetizador
08-11-1976	Schriesheim, Alemanha	<i>Duo</i>	Clarineta, piano
1980	-	<i>Quarteto de Sopros</i>	Oboé, clarineta, fagote, trompa
28-03-1983	Brasília	<i>Fantasia Sul América</i>	Clarineta
31-05-1983	Brasília	<i>Fantasia Sul América para Clarineta e Orquestra</i>	Clarineta / Orquestra: 2.2.2.2-4.3.3.1-T-prc 2-cordas
23-10-1984	-	<i>Transições para um encontro de três fantasias</i>	Clarineta, oboé, fagote

Fonte: Associação Cultural Cláudio Santoro⁵

1.3. Dodecafonismo

O primeiro período estilístico de Santoro exibe como característica mais destacada a recorrência das possibilidades estruturais inerentes ao método dodecafônico. Ainda que lado a lado com a escrita serial estejam igualmente incluídos, tanto o idioma cromático utilizado nas primeiras obras, ao qual o compositor se refere com as expressões “modernismo instintivo” ou “atonalismo espontâneo”, quanto os trechos em que as restrições impostas pela série são desconsideradas, prevalece neste primeiro período, como uma espécie de característica comum às três vertentes aludidas, uma concepção musical marcada pelo rigor da construção. (MENDES, 2009, p. 17).

Essa fase compreende os anos de 1939 a 1946.

O dodecafonismo é uma técnica de composição criada no início do Século XX pelo compositor Arnold Schoenberg (1874-1951). O mundo passava por grandes modificações

⁵ Disponível em: < http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/04_clarineta-crono.html >. Acesso em 20 de Junho de 2016

nessa época: a política, as guerras, a religião, a industrialização; tudo isso fez com que a arte e a música não ficassem fora do contexto agitado e inovador da sociedade. A estrutura da música tonal foi modificando-se a partir do Período Romântico; a forma e a tonalidade passaram a ter outras proporções, muito maiores e ousadas. Todas essas transformações levaram ao atonalismo, ausência da tonalidade: a música passou a não ter um centro tonal, negando tudo que era preservado desde o classicismo e quebrando os tradicionais modelos de composição.

Schoenberg relata que após muitas tentativas, durante um período de doze anos aproximadamente, chegou a um novo procedimento de construção musical, o qual chamou de “Método de composição com doze sons relacionados apenas uns com os outros”.

Segundo Schoenberg o método de composição com doze sons surgiu de uma necessidade devido às mudanças no conceito da harmonia mediante o desenvolvimento do cromatismo, principalmente na música de Wagner e Debussy (SCHOENBERG, 1963, p. 144).

O método consiste no emprego exclusivo e constante de uma série de doze sons diferentes. Isto significa que nenhum som deve repetir-se dentro da série, na qual estarão compreendidos todos os correspondentes da escala cromática, ainda que em distinta posição.⁶

1.4. Séries dodecafônicas

O dodecafonismo trabalha com o sistema cromático completo; dentro do sistema temperado, as doze notas da escala cromática são trabalhadas inteiras ou em pequenos grupos, divididas em séries. Série, em música dodecafônica, é um conjunto de doze notas dispostas numa ordem ou sequência e trabalhadas a partir das regras dessa técnica de composição.

Segundo Straus (2013, p.199),

Uma série dodecafônica desempenha muitos papéis musicais na música dodecafônica. Em alguns aspectos ela é como um tema, uma “melodia” reconhecível que recorre de várias maneiras durante uma peça. Em alguns aspectos ela é como uma escala, a coleção referencial básica da qual as harmonias e melodias são retiradas. Em alguns aspectos ela é um repositório de motivos, um esquema amplo dentro do qual estão embutidos numerosos esquemas menores. Mas ela tem um papel mais fundamental na música dodecafônica do que tema, escala ou motivo têm na música tonal. Na música tonal, as escalas, e mesmo até certo ponto os temas e motivos, são parte da propriedade comum do estilo musical predominante. De peça para peça e de compositor para compositor, uma grande quantidade de material é compartilhado. A música tonal é relativamente comunitária. Na música

⁶ Schoenberg, El Estilo y la Idea, 1963, Taurus editora.

dodecafônica, entretanto, relativamente pouco é compartilhado de peça para peça ou de compositor para compositor; virtualmente, duas peças nunca usam a mesma série. [...] A série é a fonte das relações estruturais numa peça dodecafônica: da superfície imediata ao nível estrutural mais profundo, a série molda a música.

Uma série é utilizada em quatro disposições diferentes: original (O), retrógrada (R), invertida (I) e retrógrado-invertida (RI) (STRAUS, 2013, p. 200). Existem muitas possibilidades para uso dessas disposições de uma série. Uma ferramenta muito utilizada para encontrar essas possibilidades de forma prática e rápida é a *matriz dodecafônica*. A matriz consiste num quadro com doze linhas na horizontal e doze colunas na vertical onde, a partir de uma dada série, encontram-se todas as transposições das suas quatro disposições.

As filas da matriz, lendo da esquerda para a direita, contêm todas as formas originais e, lendo da direita para a esquerda, as formas retrógradadas. As colunas da matriz, lendo de cima para baixo contêm todas as formas invertidas e, de baixo para cima, as formas retrógrado-invertidas. A matriz assim contém uma pequena família completa e coerente de quarenta e oito formas da série intimamente relacionadas: doze originais, doze retrógradadas, doze invertidas, e doze retrógrado-invertidas. Todo o material de notas essencial numa peça dodecafônica é normalmente retirado dentre aquelas quarenta e oito formas. De fato, muitas peças dodecafônicas usam bem menos do que quarenta e oito formas diferentes. O material assim é limitadamente circunscrito embora permita muitos tipos diferentes de desenvolvimento. Um compositor constrói dentro da série original (e assim dentro da família inteira de quarenta e oito formas) certos tipos de estruturas e relações. Uma composição baseada naquela série pode expressar aquelas estruturas e relações de muitas maneiras diferentes (STRAUS, 2013, p. 205).

Como exemplo, colocamos abaixo a matriz de duas versões da mesma série: aquela utilizada por Claudio Santoro na primeira e na terceira das *3 Peças* para Clarinete Solo, respectivamente (obra que será analisada no capítulo 2 deste trabalho).

1.5. Matriz peça 1

A	C#	B _b	G	C	B	F	E	G#	D#	F#	D
F	A	F#	E _b	G#	G	C#	C	E	B	D	A#
G#	C	A	G	B	A#	E	D#	G	D	F	C#
B	D#	C	A	D	C#	G	F#	A#	F	G#	E
F#	A#	G	F	A	G#	D	C#	F	C	D#	B
G	B	G#	F#	A#	A	D#	D	F#	C#	E	C
C#	F	D	C	E	D#	A	G#	C	G	A#	F#
D	F#	D#	C#	F	E	A#	A	C#	G#	B	G
B _b	D	B	G#	C#	C	F#	F	A	E	G	D#
E _b	G	E	D	F#	F	B	A#	D	A	C	G#
C	E	C#	B _b	D#	D	G#	G	B	F#	A	F
E	G#	F	D	G	F#	C	B	D#	A#	C#	A

1.6. Matriz peça 3

G	E _b	G _b	D _b	B _b	F	E	A	D	B	A _b	C
B	G	B _b	F	D	A	A _b	D _b	G _b	E _b	C	E
A _b	E	G	D	B	G _b	F	B _b	E _b	C	A	D _b
D _b	A	C	G	E	B	B _b	E _b	A _b	E	D	G _b
E	C	E _b	B _b	G	D	D _b	G _b	B	A _b	F	A
A	F	A _b	E _b	C	G	G _b	B	E	D _b	B _b	D
B _b	G _b	A	E	D _b	A _b	G	C	F	D	B	E _b
F	D _b	E	B	A _b	E _b	D	G	C	A	G _b	B _b
C	A _b	B	G _b	E _b	B _b	A	D	G	E	D _b	F
E _b	B	D	A	G _b	D _b	C	F	B _b	G	E	A _b
G _b	D	F	C	A	E	E _b	A _b	D _b	B _b	G	B
D	B _b	D _b	A _b	F	C	B	E	A	G _b	E _b	G

CAPÍTULO 2

2.1. Comentário geral sobre as Três Peças

O repertório brasileiro para clarinete conta com obras para diversas formações: clarinete solo, clarinete e orquestra e formações de câmara. Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Osvaldo Lacerda, Ronaldo Miranda, Villani-Côrtes, Villa-Lobos entre outros, são compositores que possuem peças escritas para o instrumento e tais peças fazem parte do plano de ensino de muitas universidades, sendo muitas vezes a única forma de estudantes terem acesso às obras. Podemos inserir nesse contexto o compositor Cláudio Santoro (1919-1989), trabalhado nessa pesquisa, cuja produção para clarinete inclui peças solo, formações para música de câmara e orquestra.

O presente trabalho tem como objetivo realizar uma análise das peças I e III das *Três Peças para Clarinete Solo* de 1942 de Cláudio Santoro. Visando um estudo técnico do instrumento a partir de elementos do próprio repertório, apresentarei, além da análise, alguns exercícios para o estudo e preparação da performance das peças, criados a partir de passagens e intervalos de difícil execução no clarinete.

2.2. Sobre as peças

São do ano 1942 as *Três Peças para Clarinete solo* (*Drei Stücke für Klarinette - Solo*) do compositor brasileiro Claudio Santoro. Elas fazem do período dodecafônico de Santoro, quando ele estava estudando essa técnica de composição com Koellreutter. Segundo Neves, (1981, p.99), são características das obras dessa fase: o rigor lógico da construção e o cerebralismo. As peças foram escritas, segundo o catálogo de obras⁷, no ano de 1942, porém foram estreadas apenas no ano de 1971 por Otto Konhäuser e gravadas também por ele pela RBM, Mannheim (RFA) no LP “*Musik im 20 Jahrhundert*”⁸ (Música no Século XX), no mesmo ano. As peças foram publicadas em pela editora Tonos-International, Darmstadt. Infelizmente ao longo da pesquisa não consegui obter informações sobre o clarinetista que estreou a peça, além do fato de que ele estreou o *Trio para clarinete, trompete e violoncelo*,

⁷ Disponível em: <http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/04_clarineta-crono.html>. Acesso em 20 de Junho de 2016.

⁸ Disponível em: <http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/lp_list.html>. Acesso em 09 de Agosto de 2016.

no ano de 1975, também em Mannheim, Alemanha. Claudio Santoro conseguiu editar muitas de suas obras fora do Brasil: suas obras para piano, por exemplo, foram editadas em Moscou, em 1959. Ele viveu em Viena e Londres nessa época (MARIZ, 1994, p. 34). No período de 1970 a 1978 Santoro obteve, por concurso, o cargo de professor de regência na Hochschule de Música da Universidade de Heidelberg-Mannheim, Alemanha (MARIZ, 1994, p. 45-49). Nesses anos diversas obras suas foram gravadas por importantes rádios e muitas outras foram estreadas.

2.3. Análise

2.3.1. Peça 1

A primeira peça, assim como a terceira, concentra-se na região médio-grave do instrumento, explorando em muitas passagens o registro *chalumeau* e o registro médio, atingindo o registro agudo em poucos momentos, no ápice de algumas frases como ponto de chegada. Existem semelhanças entre as três peças no que diz respeito à tessitura: todas começam no registro *chalumeau*, desenvolvendo a série ou a frase inicial, até o registro médio do instrumento. As três peças exploram a extensão do clarinete de uma forma progressiva, indo do grave para o médio ou agudo através de muitos saltos. Poucas notas paradas (notas longas) são utilizadas e quando aparecem é como um “encerramento” de frase, demarcando o final de uma seção. A primeira e a terceira peça são muito semelhantes: ambas recebem a indicação de andamento *Lento*, atingem poucas vezes notas no registro agudo, começam e terminam numa nota grave. No que diz respeito à dinâmica também existem semelhanças: a indicação de ***p*** (piano) prevalece quase que ao longo das duas peças inteiras. Ambas começam com indicação de ***p*** e permanecem nessa dinâmica com algumas nuances de crescendo, chegando a ter: uma indicação de ***f*** na primeira peça, uma indicação de ***ff*** na terceira. Esse é um ponto bem contrastante com a segunda peça, que já começa com um caráter mais agitado e com dinâmica ***f***, permanecendo assim quase que a peça toda, recebendo uma indicação de ***p*** em seu último grupo de notas. Nenhuma das três peças possui fórmula de compasso, Santoro coloca apenas algumas barras em determinados lugares com vírgulas, sugerindo finalização de frase e respiração para o intérprete. Isso sugere que a agógica fique um pouco mais livre, quase com um caráter de improviso.

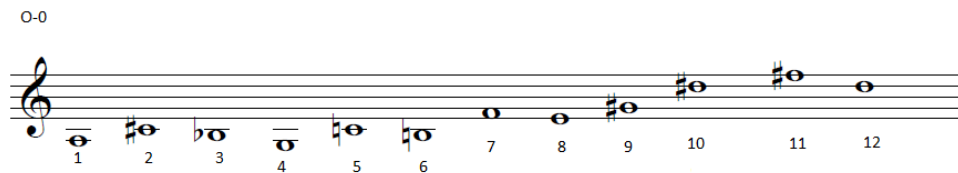
A escrita rítmica da peça I não é muito complicada, contudo, requer certa atenção para se entender a proposta fraseológica do compositor. Na música tonal o direcionamento de uma

frase ou o encerramento de uma seção é mais simples de ser interpretado e entendido do que na música atonal, pois a harmonia guia o ouvinte ao longo da peça. Cadências e modulações dentro desse contexto musical são mais perceptíveis. Também as funções tonais e intervalos têm papéis distintos que podem ser enfatizados. Pode-se sugerir, ainda, que a maior parte dos desenhos melódicos e do repertório propriamente dito está mais presente na memória dos intérpretes.

Na música moderna e contemporânea o ritmo diversas vezes é o que define as partes de uma peça, expressando pontos de chegada e de apoio dentro da frase e também demarcando seções. A música dodecafônica por si só não prevê relações intervalares ou cadenciais que determinem a fraseologia como ocorria no sistema tonal. Sendo assim, a maneira mais natural de tornar clara a fraseologia dessa música é através do ritmo e da agógica.

O uso da técnica de escrita dodecafônica revela-se logo no princípio da peça, que é iniciada com uma série de doze sons. A mesma será explorada ao longo da peça e também reutilizada nas demais.

Figura 1 - Série Original utilizada na Peça N.1.



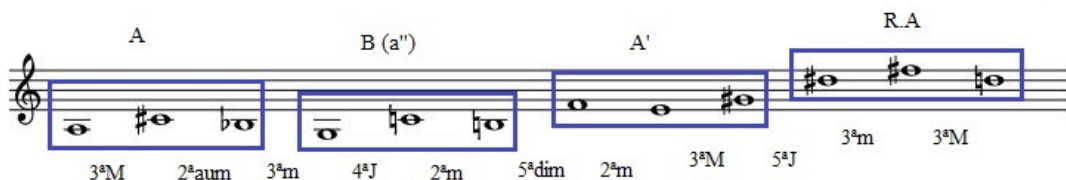
Percebemos nessa série a recorrência de alguns intervalos.

Intervalo	Número de vezes utilizado
2 ^a m	2
3 ^a m (ou 2 ^a aum.)	3
3 ^a M	3
4 ^a J (ou 5 ^a J)	2
Trítone	1

A frequência da repetição dos intervalos de 3ªM e 3ªm, por exemplo, resulta numa sensação de aproximação de alguma sonoridade tonal dentro da série. Se analisarmos ainda a série de uma forma espelhada percebemos que as notas de 7 a 12 são uma variação do retrógrado das notas de 1 a 6.

Podemos observar com mais detalhe nessa série a seguinte estrutura intervalar:

Figura 2 - Estrutura intervalar da série original



Analisando e dividindo a série em quatro grupos de três notas (como na figura 2) podemos nomear cada grupo como A, B, A' e Ra. Percebemos em A' a permutação do bloco A, porque de forma espelhada é como se as notas 7, 8, 9 pudessem ser vistas como uma transposição das notas 3,1,2 (nessa ordem). Em B percebemos uma variação do retrógrado da inversão de A', em que a 3ªM foi substituída pela 4ªJ.

Essa identidade entre a constituição intervalar dos grupos de três notas da série evoca diretamente os procedimentos composicionais de Anton Webern, ao mesmo tempo em que se distingue do compositor vienense pela predominância dos intervalos de terça em lugar do “cromatismo orgânico” presente na obra serial e mesmo na obra pré-serial daquele compositor, segundo a expressão de Henri Pousseur (2009, p. 29-47).

O *Concerto op.24*, por exemplo, é muito contrastante em relação à escrita de Santoro: Webern trabalha os grupos de três notas isoladamente em cada instrumento, construindo a melodia de uma forma contínua ritmicamente, passando de instrumento para instrumento de uma forma pontilhista. Santoro trabalha seus grupos de 3 notas de uma maneira mais melódica, envolto quase que em uma reminiscência tonal, porém trabalhando com a técnica serial.

Para além da semelhança com Webern, essa identidade intervalar entre os grupos de três notas aponta para uma unidade nas resultantes harmônicas da peça. Podemos representar esses grupos da seguinte forma (utilizando a nomenclatura da “teoria dos conjuntos”):

A (1 a 3)	(0,1,4)
B (4 a 6)	(0,1,5)
A'(7 a 9)	(0,1,4)
Ra (10 a 12)	(0,1,4)

Na tabela a seguir fizemos uma análise harmônica completa das notas da série na ordem que elas estão.

Tabela 2 - Resultantes Harmônicas da série original.

Intervalos	Resultantes Harmônicas
1 a 3	(0,1,4)
2 a 4	(0,3,6)
3 a 5	(0,2,5)
4 a 6	(0,1,5)
5 a 7	(0,1,6)
6 a 8	(0,1,6)
7 a 9	(0,1,4)
8 a 10	(0,1,5)
9 a 11	(0,2,5)
10 a 12	(0,1,4)

Essa tabela mostra que a maior parte das resultantes harmônicas possíveis na ordem original, ou seja, dos grupos de três notas na sequência exata da versão original da série, são derivados de (0,1,4), que é o grupo mais frequente. Os grupos (0,1,5) e (0,1,6) derivam de (0,1,4) pelo acréscimo de um semitom entre cada um desses grupos, semitom já constituinte do primeiro grupo no intervalo (0,1). Da mesma forma é o semitom que engendra a derivação de (0,1,5) para (0,2,5). Por último surge uma única vez um grupo bastante contrastante, (0,3,6), que também pode ser considerado derivado de (0,1,4) pela eliminação do semitom e duplicação da 3ª menor.

Figura 3 - Forma na Peça 1

Drei Stücke für Klarinette-Solo

1

(Klar. in B)

I

CLAUDIO SANTORO
1942

A1 Lento (♩ = 66)

A2

rit.

A2'

p sub.

A2''

B1

p

B2

B1'

pp

B2'

C

p cresc.

C'

p cresc.

f

A1'

p

A2'''

rit.

B1''

p

B2''

© 1971 by
- EDITION SAVART -

10003

Alle Rechte vorbehalten

Na tese de Salatiel Costa Ferreira (2014) não há uma análise voltada à forma da peça. Para complementar esse trabalho, apontaremos aqui uma sugestão de como dividir as partes da peça e nomeá-las segundo suas inter-relações pelo uso da série e também pelas demarcações de frase feitas por Santoro na partitura. Apontaremos somente a nomenclatura em letras para mostrar a forma da peça segundo essas divisões, pois, em seu trabalho, Salatiel já coloca as transposições da série e suas modificações em cada trecho, salvo no trecho que ele chama de “gesto cadencial”.

Podemos dividir a peça, de uma forma geral, em basicamente três partes: A B e C. A partir disso, encontram-se as demais partes como variações e derivações vindas dessas três. A frase inicial, onde a série é apresentada, recebe o nome de A1. A segunda frase, A2, é uma reapresentação da série original com algumas alterações (FERREIRA, 2014, p.23). Em seguida temos duas frases: A2' e A2'', que contêm material vindo de A1 e A2, tendo uma estrutura intervalar e rítmica muito semelhante. Na sequência apontamos B1, B2, B1' e B2', que seguem uma linha semelhante ao que foi feito em A, no que diz respeito à disposição de ritmos e notas com transposições da série original. No trecho nomeado como “gesto cadencial”, apontado por Ferreira (2014, p.29), chegamos na “terceira” parte da peça: C e C', que pode ser considerada como uma ponte baseada em A2, pois existem semelhanças na escrita rítmica (figura longa com ligadura seguida de figuras curtas, seguidas de nota longa). O trecho não utiliza diretamente a série, mas é construído sobre os mesmos grupos intervalares que apontamos como resultantes harmônicas principais da série. Esse trecho é uma preparação para a retomada de A1, agora A1', já que está modificado, caminhando assim para o fim da peça com A2''', B1'' e B2'', onde é reapresentada a série original com leves modificações e finalizando a peça.

Chama a atenção a estrita relação entre a série e a fraseologia nessa peça: cada frase é inteiramente construída sobre o total cromático, utilizando uma versão da série do começo ao fim, sem elisões ou cortes, como apontamos na tabela a seguir.

Tabela 3 - Relações entre a série e fraseologia nessa peça

A1	Original (lá-ré)	
A2	Original (lá-ré)	Permutação 1 (5,7,8,6)* + nota 1 (lá)
A2'	Original (si-mi)	Permutação 1
A2''	Original (dó-fá)	(nota 6 ausente) + nota 3 (dó#)
B1	Original (dó-mi)	Permutação 2 (1,3,4...11,12,2)* + elisão
B2	Original (mi-lá)	Permutação 1
B1'	Original (si-mi)	Permutação 2
B2'	Gesto cadencial (fá#-si)	
C	Gesto cadencial (lá-fá)	
C'	Gesto cadencial (lá-dó#)	
A1'	Original (mi-lá)	
A2'''	Original (mi-lá)	Permutação 1 + nota 1 (mi)
B1''	Original (fá-lá)	Permutação 2 + elisão
B2''	Original (lá-mi)	Permutação 1 (1-10) + nota 4 (sol)

* Na permutação 1 as notas aparecem na versão original da série mas com uma alteração: a nota 6 aparece após a nota 8. O que chamamos de permutação 2 é o fato da nota 2 aparecer ao final depois da nota 12. As notas entre parênteses na coluna do meio referem-se à primeira e à última nota de cada versão da série.

Essa tabela representa as relações do uso da série com a fraseologia da peça. Nela encontramos algumas tendências e recorrências intervalares vindas das disposições das alturas da série. O uso frequente e a direcionalidade dos intervalos de quarta ascendente entre a nota 1 a 12 mostram a ideia de polarização de algumas notas ao longo da peça. A nota Lá no início da peça em A1e A2 formando um intervalo de quarta justa com a nota Ré é um exemplo. Em seguida o compositor continua trabalhando em quartas, afastando-se um pouco da nota Lá, utilizando a nota Mi como novo centro polarizado e também como nota de elisão em B1. Isso pode ser considerado como um caminho para retornar para a nota Lá através do intervalo de quinta, chegando em seguida ao gesto cadencial, onde a tendência do uso das quartas é mantida.

As permutações e repetições de notas nas séries contribuem para essas polarizações: se ele começa pela nota Lá, utiliza alguma nota que faça chegar em Lá ou acabar na mesma.

É curioso que ao final da peça Santoro vem polarizando a nota Lá, porém ele a finaliza com a nota Sol, que é também a nota 6 em A'', omitida nesse trecho. Isso poderia ser visto como um recurso para terminar a peça de forma suspensiva (uma vez que não ocorre a quarta entre o início e o fim da frase) e surpreendente, ou ainda como um "jogo" cifrado com essa altura que fora omitida de uma versão anterior da série. Poderia, ainda, ser vista como um encaminhamento para a segunda peça, que começa com a nota Sol.

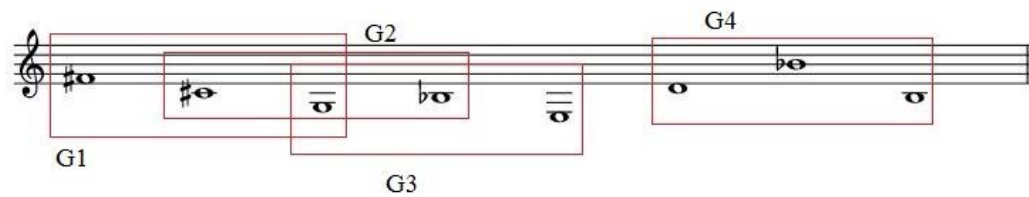
No trecho apontado como "gesto cadencial" na tese de Salatiel Costa Ferreira (2014, p.29), o compositor aparentemente não utiliza a série dodecafônica de maneira rigorosa. Em sua tese Ferreira não detalha a organização das alturas neste trecho, como fica claro na tabela 11 (FERREIRA, 2014, p. 33).

Pudemos encontrar através da análise harmônica completa da série nesse trecho (denominado por Ferreira como "gesto cadencial") relações com a série original e material temático variado derivado da mesma.

Os grupos (0,1,4) e (0,1,5) utilizados na série original foram explorados nesse trecho tendo as seguintes variações na primeira parte do "gesto" (fig. 5): (0,1,3), (0,1,6) e (0,1,5,8), onde (0,1,6) é uma variação direta de (0,1,4) e (0,1,5) já presente na série original. O grupo (0,1,5,8) dialoga diretamente com o grupo (0,1,5) da série, acrescentando a ele a terça menor já contida em (0,1,4). Já na segunda parte (fig. 6), além da repetição dessas variações ele ainda acrescenta a essas nove notas mais quatro, gerando mais um grupo representado por (0,1,3,4), ou seja, caracterizado também pelo semitom e pela terça menor presentes em (0,1,4) que permeiam toda a organização das alturas da peça.

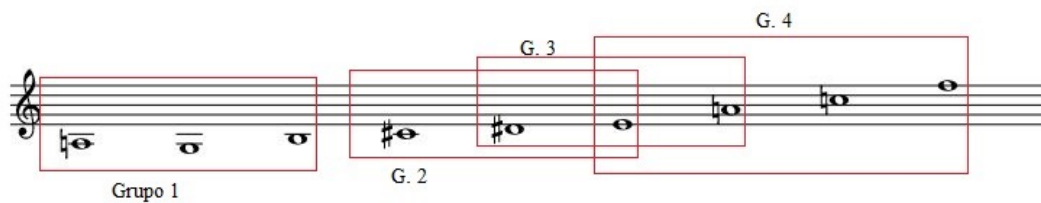
Tudo isso resume, basicamente, a utilização nesse "gesto cadencial" (fig. 7) da série com suas estruturas motivicas fundamentais: predominantemente semitom e terças (maiores e menores), às vezes semitom e trítomo, às vezes semitom e quarta. Essa análise mostra que todas as notas desse trecho são agrupáveis em conjuntos derivados dos motivos da série. O "gesto cadencial", portanto, é uma variação não serial sobre os motivos da série, uma vez que por mais que os mesmos conjuntos intervalares estejam presentes, eles não aparecem aqui na mesma ordem que aparecem na série.

Figura 4 - Sequência de alturas da primeira parte do “gesto cadencial”



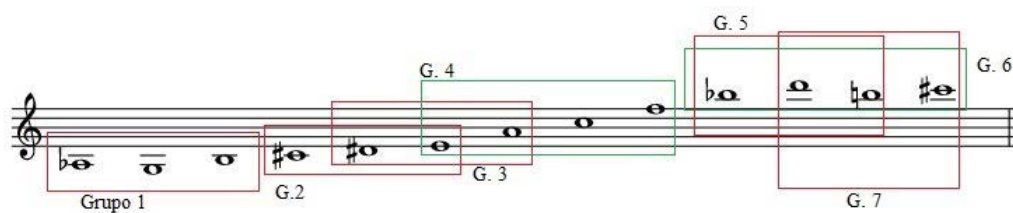
Grupo 1	(0,1,5)
Grupo 2	(0,3,6)
Grupo 3	(0,3,6)
Grupo 4	(0,1,4)

Figura 5 - Sequência de alturas da segunda parte do “gesto cadencial”



Grupo 1	(0,1,4)
Grupo 2	(0,1,3)
Grupo 3	(0,1,6)
Grupo 4	(0,1,5,8)

Figura 6 - “gesto cadencial” completo com indicações dos grupos descritos no texto.



Grupo 1	(0,1,4)
Grupo 2	(0,1,3)
Grupo 3	(0,1,6)
Grupo 4	(0,1,5,8)
Grupo 5	(0,1,4)
Grupo 6	(0,1,3,4)
Grupo 7	(0,1,3)

Figura 7 - “gesto cadencial”

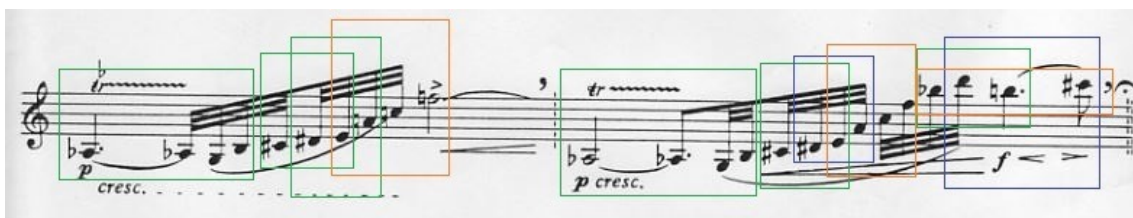


Figura 10 - Peça 3: sinalizações coloridas do uso de partes da peça 2 para comparação com a imagem seguinte.

III 3

Lento (♩ = 60-66)

p

cresc.

mp

f

p

cresc.

p

5:4

The image displays a musical score for Piece 3, consisting of four staves of music. The tempo is marked 'Lento (♩ = 60-66)'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (*p*, *cresc.*, *mp*, *f*). Several sections of the music are highlighted with colored boxes: a purple box on the first staff, a blue box on the second staff, a green box on the third staff, and a yellow box on the fourth staff. Additionally, there are red brackets on the fourth staff. The score is marked with 'III' and '3' at the top right.

Figura 11 - Peça 2: Transposições e séries utilizadas também na peça 3

The image shows a musical score for 'Peça 2' with three systems of music. The first system begins with a double bar line and the tempo marking 'Allegro (♩ = 100-120)'. It contains a purple box labeled 'RI. 3' and a blue box labeled 'RI. 2'. The second system features a yellow box labeled 'RI. 11' and a green box labeled 'RI. 1'. The third system has a red box labeled 'RI. 10' and a blue box labeled 'RI. 0'. The score includes various musical notations such as '3:2', '6:4', and '5:4'.

Como as figuras mostram, destacamos por cores o uso dos trechos da peça 2 na peça 3: A Figura 11 mostra as séries divididas na parte inicial da segunda peça. A Figura 10 mostra a distribuição dessas mesmas séries como um novo ritmo. Algumas notas são pontos de elisão, ou seja, terminam uma frase ou série e iniciam outra.

Na parte final da peça Santoro utiliza RI8 com apenas as duas primeiras notas da série na posição original e, as demais todas fora da ordem, o que de certa forma descaracteriza a série. De qualquer forma, ocorre uma sequência de 11 alturas distintas com apenas cinco repetições. A décima segunda nota, ausente nessa frase, seria o lá bemol – nota que encerra a peça, após a aparição alterada de RI11. Nessa aparição de RI11, há uma sequência de 11 alturas distintas (ou seja, também com uma nota faltando para o total cromático, a nota lá), com três repetições de notas. Ferreira coloca em sua tese (2014, p.55) esse trecho como um abandono da série.

Figura 12 - RI8 e RI.11

RI 8

RI 11

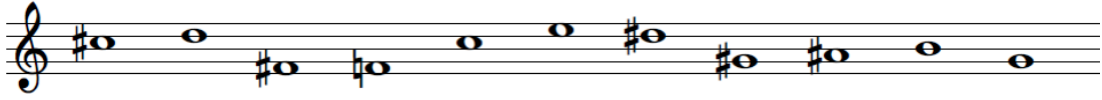
Rio, 1942

A seguir apresentaremos as resultantes harmônicas dessas duas séries. Essa análise mostra que Santoro abandona a série, mas não as resultantes harmônicas da mesma, ou seja, ele ainda trabalha com a estrutura intervalar de forma semelhante à primeira série, com o uso das estruturas motívicas fundamentais da série original, alterando-as em alguns momentos com o acréscimo de semitom. Percebe-se a presença de semitons, terças maiores e menores, intervalo de quartas e quintas na construção da série. Portanto, assim como no “gesto cadencial” da peça 1, podemos dizer que a parte final, ou coda, da peça 3 é uma variação não serial sobre os motivos da série original, uma vez que por mais que os mesmos conjuntos intervalares estejam presentes, eles não aparecem na mesma ordem que aparecem na série. Isso caracteriza a maneira não estrita de compor serialmente de Cláudio Santoro.

Figura 13 - RI.8 (fora da ordem)**Tabela 4 - Resultantes Harmônicas de RI.8**

Intervalos	Resultantes Harmônicas
1 a 3	(0,1,4)
2 a 4	(0,3,7)
3 a 5	(0,1,6)
4 a 6	(0,1,4)
5 a 7	(0,2,7)
6 a 8	(0,2,6)
7 a 9	(0,3,7)
8 a 10	(0,2,5)
9 a 11	(0,2,6)
10 a 12	(0,1,6)

Os grupos (0,1,4); (0,1,6) e (0,2,5) são grupos presentes na série original e usados recorrentemente ao longo das peças. Os grupos (0,2,6) e (0,2,7) são uma variação do grupo (0,2,5), ou seja, eles têm o acréscimo de um ou mais semitons. As duas tríades que aparecem (0,3,7) são uma variação de (0,3,6), tríade que aparece na série original.

Figura 14 - RI.11 (nota A ausente)**Tabela 5 - Resultantes Harmônicas de RI. 11.**

Intervalos	Resultantes Harmônicas
1 a 3	(0,1,5)
2 a 4	(0,1,4)
3 a 5	(0,1,6)
4 a 6	(0,1,5)
5 a 7	(0,1,4)
6 a 8	(0,1,5)
7 a 9	(0,2,7)
8 a 10	(0,1,3)
9 a 11	(0,1,4)

Com a nota Lá bemol final (que não faria parte da mesma série, RI11) forma-se mais uma resultante harmônica presente na série original: si-sol-lá bemol (0,1,4). Como na primeira peça, Santoro finaliza a terceira com uma nota que estava ausente em alguma outra passagem anterior, nesse caso com a nota Lá bemol, omitida em RI.8.

Quanto à forma, a terceira peça pode ser dividida em A B A. Nas partes A e B o compositor utiliza elementos da segunda peça e na parte C ele utiliza as alturas de uma forma mais livre, como já foi mostrado nas imagens anteriores. A parte B é um pouco mais agitada ritmicamente contrastando com as outras duas partes.

Figura 15 - Forma Peça 3

III 3

A
Lento (♩ = 60-66)

B

A

Rio, 1942

CAPITULO 3

3.1. Sobre a proposta de estudo das peças

Tocar um instrumento musical é uma habilidade que engloba diversas técnicas. O processo de estudo e aprendizagem de um instrumento é longo, trabalhoso e pode ser feito de diversas formas.

Todo instrumentista sabe das particularidades de seu instrumento e sabe também, com o passar do tempo e com mais experiência, das regiões do instrumento que exigem um pouco mais de trabalho e estudo para a execução de um trecho ou peça.

Um estudo técnico bem feito é de suma importância: tocar clarinete não é simplesmente aprender uma posição onde colocar os dedos e soprar, é um trabalho minucioso e cada fase desse trabalho permite ao estudante descobrir diversas possibilidades de cores e timbres do instrumento. A forma de estudar e realizar a leitura de um novo repertório é individual: cada pessoa tem a sua e não existe um padrão a ser seguido. Porém, o professor tem um papel fundamental no direcionamento do aluno quanto à escolha da forma como será pensado e realizado o estudo e também quanto à avaliação dos resultados a partir de todo o processo, fatores que são de suma importância para a formação.

O ensino de clarinete no Brasil deu-se ao longo da história através da prática coletiva nas bandas de música utilizando partituras de dobrados, valsa, choro, marchas. Muitas vezes um aluno demora anos até entrar em contato com uma instituição formalmente, para desenvolver seu domínio técnico. Porém hoje em dia, com o avanço da tecnologia, o acesso às gravações em tempo real e aulas online permite uma dinâmica diferenciada nos estudos. Ainda assim, falar de música moderna e contemporânea ainda não é algo tão fácil: não existem muitos métodos de clarinete voltados ao preparo de uma peça atonal e ao chegar nesse repertório o estudante se depara com novos desafios.

Ao longo do processo de aprendizado do instrumento, ensinam-se ao aluno escalas e arpejos centralizados em determinados campos tonais, gerando assim uma memória motora de passagens e dedilhados. Quando nos deparamos com a música do século XX percebemos uma nova maneira de dispor intervalos, notas, escalas e ritmos, algo “fora” do padrão a que geralmente estamos acostumados no ensino tradicional, o que gera um afastamento e às vezes até uma rejeição desse repertório. A percepção sensorial é diferente ao trabalhar música atonal

em diversos sentidos: no visual, no toque, na apreciação, na execução e entendimento dessa música.

Poucos métodos propõem exercícios para a música composta desde o início do século XX. Na verdade, o domínio de uma boa técnica instrumental já deveria ser suficiente para tocar bem qualquer repertório, porém, o uso de novos recursos e de uma nova escrita, conhecida como técnica estendida (que por sinal renova-se a cada dia com novas composições e novos compositores) requer do estudante dedicação e pesquisa.

O enfoque desse capítulo é selecionar algumas dessas formas de estudar e discutir como aplicá-las em alguns trechos das *Três Peças para Clarinete Solo* do compositor brasileiro Cláudio Santoro. Selecionarei alguns trechos, os mais complexos tecnicamente a meu ver, e apresentarei alguns exercícios a partir dessas passagens para ajudar no preparo das peças.

Ao longo das minhas aulas no curso de bacharelado com o professor e clarinetista Sérgio Burgani, aprendi diversas formas de ler uma peça, não só no sentido de reconhecer notas, mas estilo, frase, interpretação e técnica, tudo isso dentro do estudo técnico do instrumento. A partir dessa maneira de estudar, trabalhada durante o curso, é que venho propor alguns exercícios para auxiliar no estudo técnico do clarinete a partir de elementos do próprio repertório. Aproveitar passagens técnicas da própria peça em estudo é um recurso que traz diversas possibilidades, deixando o momento do estudo mais rico e criativo. O estudo técnico baseado em métodos tradicionais é o tipo mais comum encontrado entre os estudantes: primeiro aprende-se a técnica e depois ela é aplicada ao repertório. Porém, é possível ampliar as possibilidades e intercalar exercícios específicos em um determinado assunto técnico com exercícios voltados a determinadas passagens, não sendo necessário um método para isso, mas apenas o próprio repertório. Essa forma de estudar não é uma substituição dos métodos tradicionais, mas um complemento a eles, tendo em vista uma nova forma de pensar o estudo do repertório atonal.

Ao tocar música tonal, geralmente o estudante inicia seu preparo técnico tocando escalas e arpejos na tonalidade da peça escrita, para situar o ouvido na afinação e no dedilhado que serão trabalhados. Na música atonal surgem dúvidas sobre o que trabalhar primeiro, pois a base tonal está ausente. Sendo assim, iniciar o estudo reconhecendo os trechos e dividindo a peça em pequenas partes pode ser uma boa solução.

Apresentarei abaixo os trechos selecionados e os exercícios criados a partir das passagens mais difíceis da peça e de intervalos que necessitam de mais atenção e domínio técnico para serem tocados.

Os exercícios são variações das passagens originais; alguns são estritamente iguais, apenas modificados ritmicamente. A proposta é trabalhar a memória motora dos intervalos a partir da repetição lenta dos exercícios, despertando a consciência total dos movimentos e aprimorando as habilidades do estudante. É importante, além da precisão motora, atentar-se à sonoridade do exercício, pois, uma das questões desse trabalho também é refletir como tornar musical o estudo técnico, para que não seja puramente mecânico. Essa foi e é uma questão muito presente nas aulas com o professor Sergio Burgani, que trabalha o seguinte pensamento: “todo estudo tem que ter a música em primeiro lugar e isso deve ser associado a qualquer técnica”.

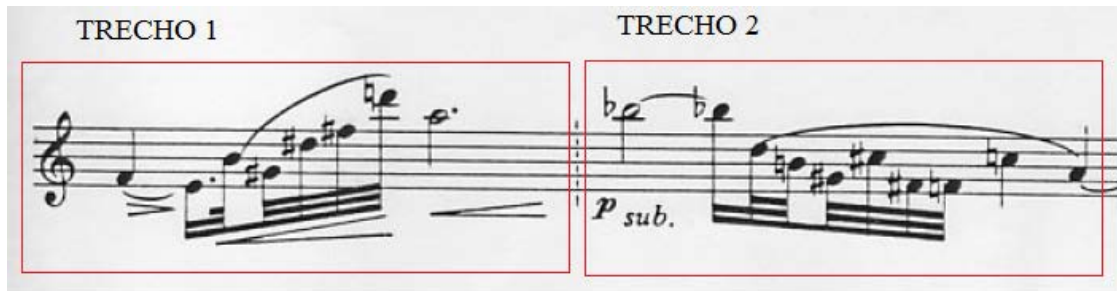
Todos os exercícios devem ser tocados com diferentes articulações, por isso optamos por escrever os exercícios sem nenhuma indicação de articulação e apresentar algumas possibilidades como padrão, para que o estudante varie o estudo baseando-se nessas indicações. O estudo deve ser feito em três etapas quanto ao andamento: uma lenta, outra moderada e por fim uma aproximada ou no andamento sugerido nas peças, algo como 60, 100, 112 BPM para cada exercício. Não há um número de repetições estipulado, o importante é realizar os movimentos até dominar por completo todas as passagens. Apresento abaixo as sugestões de articulação para os exercícios:

The image displays thirteen musical exercises, numbered 1 through 13, arranged in five rows on a five-line staff. The exercises are as follows:

- Exercise 1:** A single eighth note on the first line, followed by a slur connecting it to the next exercise.
- Exercise 2:** A single eighth note on the first line, followed by a slur connecting it to the next exercise.
- Exercise 3:** A single eighth note on the first line, followed by a slur connecting it to the next exercise.
- Exercise 4:** A single eighth note on the first line, followed by a slur connecting it to the next exercise.
- Exercise 5:** A single eighth note on the first line, followed by a slur connecting it to the next exercise.
- Exercise 6:** A triplet of eighth notes on the first line, followed by a slur connecting it to the next exercise.
- Exercise 7:** A triplet of eighth notes on the first line, followed by a slur connecting it to the next exercise.
- Exercise 8:** A triplet of eighth notes on the first line, followed by a slur connecting it to the next exercise.
- Exercise 9:** A single eighth note on the first line, followed by a slur connecting it to the next exercise.
- Exercise 10:** A single eighth note on the first line, followed by a slur connecting it to the next exercise.
- Exercise 11:** A single eighth note on the first line, followed by a slur connecting it to the next exercise.
- Exercise 12:** A single eighth note on the first line, followed by a slur connecting it to the next exercise.
- Exercise 13:** A single eighth note on the first line, followed by a slur connecting it to the next exercise.

3.2 Peça 1- Trechos escolhidos

Figura 16 - Trechos 1 e 2



Trecho 1: A dificuldade de execução no seguinte trecho está nos intervalos passando pela mudança de registro. Da nota Mi para a nota Si e em seguida para a nota Sol# há um movimento de mão esquerda, e nessa mão o controle do instrumento é um pouco mais difícil pois não há apoio (a mão fica solta) e além de tudo, é uma região onde o instrumento não tem tanta projeção de som. O intervalo de Fá# - Ré também envolve mudança de registro: do médio para o agudo, necessitando de um movimento sincronizado das duas mãos e principalmente da precisão da mão esquerda durante a passagem.

Exercícios





Trecho 2: O salto da nota Si $\flat$ para a nota Ré é uma passagem que requer atenção pois envolve o uso de uma chave lateral na mão direita e a coordenação de mais quatro dedos para fechar os furos de forma precisa. O trecho também envolve passagens com a mão esquerda na região de transição entre o primeiro e o segundo registro do instrumento, no cromatismo (Fá# - Fá) saltando para a nota Dó.

Exercícios



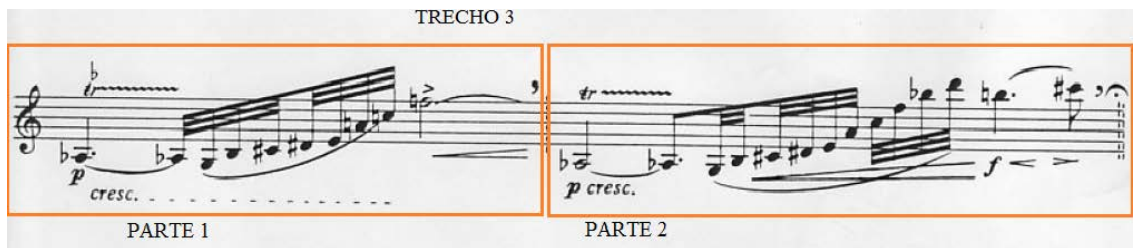
As passagens devem ser feitas utilizando as duas possibilidades da nota Dó#: na mão direita e esquerda.



Os trechos seguintes são baseados no anterior e seguem uma lógica serial, trabalhando a partir da transposição do trecho.



Figura 17 - Trecho 3



Parte 1: Este trecho requer muita movimentação da mão direita com passagens ágeis e uso de chave lateral em intervalo ascendente. O trinado de Lá_b para Si_b e a saída do mesmo é um ponto de dificuldade: sincronizar o movimento dos dedos requer um estudo lento para assimilação e precisão do trecho, trata-se do uso de dois dedos lentos na resposta ao movimento: médio e anelar. A saída do trinado para a nota Sol precisa ser muito precisa para que o restante dos saltos que vêm na sequência não fiquem irregulares.

Exercícios



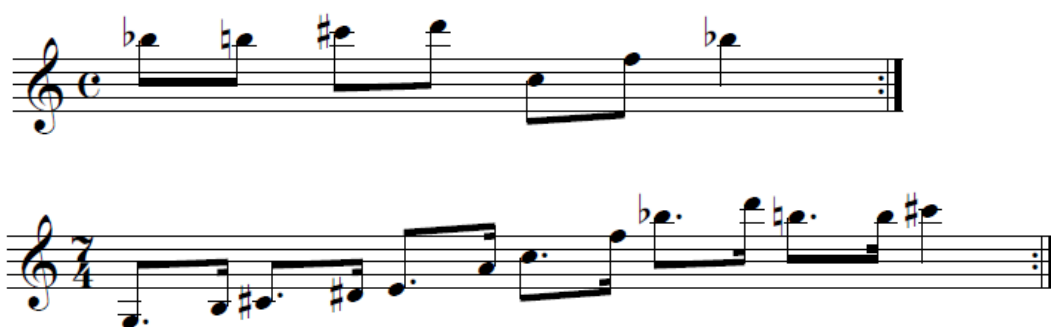


Parte 2: O trecho inicia-se da mesma forma, salvo a nota Si, agora natural, e também necessita da mesma precisão nos movimentos. O trecho segue mudando do registro grave para o agudo com intervalos numa sequência de terças e quartas ascendentes. No registro agudo essas passagens tornam-se mais complexas pelo risco da nota falhar, devido à necessidade de abrir e fechar os furos para mudar de um intervalo para outro. Os exercícios abaixo derivam dessas passagens complexas: dividi o trecho de várias formas em diferentes ritmos para que a memória motora dessas passagens seja trabalhada e o movimento saia preciso. Os exercícios voltados à parte 1 concentram-se nos registros grave e médio e os da parte 2 concentram-se mais no registro agudo.

Exercícios

The image displays nine musical exercises, each on a single staff in treble clef. The exercises are as follows:

- Exercise 1:** 2/4 time. A continuous eighth-note pattern starting on B $\flat$ (first line space), moving up stepwise to G $\sharp$ (second line space), then down stepwise to B $\flat$ (first line space).
- Exercise 2:** Common time (C). A continuous eighth-note pattern starting on B $\flat$ (first line space), moving up stepwise to G $\sharp$ (second line space), then down stepwise to B $\flat$ (first line space).
- Exercise 3:** 3/4 time. Quarter notes: B $\flat$ (first line space), C $\sharp$ (second line), D $\flat$ (second space), E $\sharp$ (third line).
- Exercise 4:** 2/4 time. Quarter notes: B $\flat$ (first line space), C $\sharp$ (second line), D $\flat$ (second space).
- Exercise 5:** 2/4 time. Quarter notes: C $\sharp$ (second line), D $\flat$ (second space), E $\sharp$ (third line), F $\sharp$ (third space).
- Exercise 6:** 2/4 time. Quarter notes: B $\flat$ (first line space), C $\sharp$ (second line), D $\flat$ (second space), E $\sharp$ (third line).
- Exercise 7:** Common time (C). Quarter notes: B $\flat$ (first line space), C $\sharp$ (second line), D $\flat$ (second space), E $\sharp$ (third line).
- Exercise 8:** Common time (C). Quarter notes: B $\flat$ (first line space), C $\sharp$ (second line), D $\flat$ (second space), E $\sharp$ (third line).
- Exercise 9:** 2/4 time. Quarter notes: B $\flat$ (first line space), C $\sharp$ (second line), D $\flat$ (second space), E $\sharp$ (third line).



EXERCÍCIOS GERAIS PEÇA 1

Os exercícios gerais tratam de várias passagens da peça num todo. No caso da peça 1 está dividido de acordo com as frases (séries) encontradas na análise. O ritmo escrito em semínimas, numa forma simplificada do ritmo original, tem como objetivo situar o instrumentista no caminho que ele irá percorrer, reconhecendo as possíveis dificuldades e conhecendo a sonoridade da peça.





3.3 Peça 2 – Trecho escolhido

A peça 2 tem várias passagens de difícil execução. A combinação dessas passagens com o andamento rápido e articulações diferentes a todo o momento deixa os movimentos mais complexos. Os intervalos compostos são difíceis de tocar e a constante variação de registro devido os saltos dificulta o *legato*. Escolhi a última frase da peça por ser, a meu ver, uma das mais difíceis de tocar. Ela concentra-se na região de mudança de registro do instrumento, onde a projeção do som é mais difícil e a mão esquerda não tem apoio, o que gera dificuldade no movimento rápido e preciso.

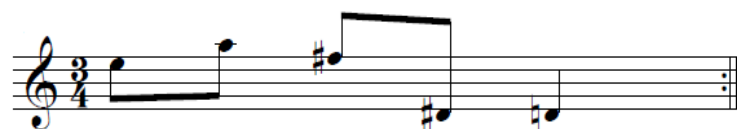
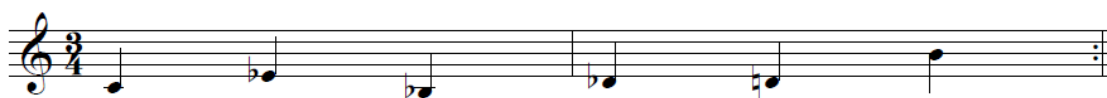
Figura 18 - Peça 2- Trecho escolhido



Exercícios

Eight musical exercises for piano, each on a single staff in treble clef. The exercises are designed to practice various musical concepts:

- Exercise 1:** Common time (C), one flat key signature. A sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.
- Exercise 2:** Common time (C), one flat key signature. A sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.
- Exercise 3:** 3/4 time, one flat key signature. A sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.
- Exercise 4:** 3/4 time, one flat key signature. A sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.
- Exercise 5:** 3/4 time, one flat key signature. A sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.
- Exercise 6:** 3/4 time, one flat key signature. A sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.
- Exercise 7:** 3/4 time, one flat key signature. A sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.
- Exercise 8:** 3/4 time, one flat key signature. A sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.



EXERCÍCIOS GERAIS PEÇA 2

Os exercícios gerais vieram da junção de todas as passagens e mudanças de intervalo de maior dificuldade que encontrei ao longo da peça. É um apanhado de diversos momentos desde o início seguindo na sequência até o fim da peça, percorrendo todos os registros do instrumento.



The image displays eight staves of musical notation, each in treble clef. The notation includes various time signatures, accidentals, and fingerings, suggesting a sequence of exercises or a short composition.

- Staff 1:** 3/4 time. Notes: G4 (fingering 6), A4, Bb4, C5, D5, E5, F#5, G5. Ends with a repeat sign.
- Staff 2:** Common time (C). Notes: Bb4, C5, D5, E5. Ends with a repeat sign.
- Staff 3:** Common time (C). Notes: G4, A4, Bb4, C5, D5. Ends with a repeat sign.
- Staff 4:** Common time (C). Notes: G4, A4, Bb4, C5, D5. Ends with a repeat sign.
- Staff 5:** 3/4 time. Notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F#5, G5. Includes a triplet of G4, A4, Bb4. Ends with a repeat sign.
- Staff 6:** 3/4 time. Notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F#5, G5. Includes a quintuplet of G4, A4, Bb4, C5, D5. Ends with a repeat sign.
- Staff 7:** 3/4 time. Notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F#5, G5. Includes a triplet of G4, A4, Bb4. Ends with a repeat sign.
- Staff 8:** 3/4 time. Notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F#5, G5. Ends with a repeat sign.



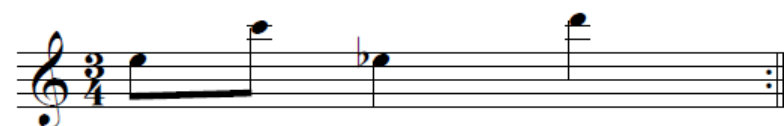
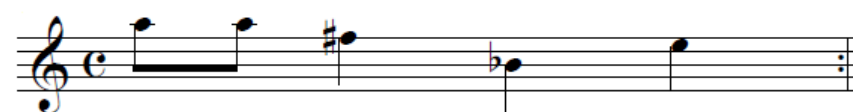
3.4 Peça 3 - Trechos escolhidos

Escolhi quatro trechos da terceira peça para serem trabalhados. Os exercícios para essa peça seguem a mesma lógica das anteriores, trabalhando os intervalos mais complexos de diferentes formas.

Figura 19 - Peça 3



EXERCÍCIOS GERAIS PEÇA 3





CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aprender a tocar um instrumento musical é uma tarefa que requer diariamente dedicação e muito trabalho. O caminho até a performance é longo e cheio de preparativos: ao longo desse caminho o estudante encontra, entre erros e acertos, diversas possibilidades de estudo, ampliando seus horizontes e aprendendo a pensar não apenas em música, mas no todo que existe à sua volta.

A prática acompanhada de uma boa orientação leva o estudante a atingir seus objetivos e chegar numa performance de forma consciente. Além do estudo técnico, conhecer sobre a obra trabalhada é muito importante. Fizemos uma análise estrutural de duas das *Três Peças para Clarinete Solo* de 1942; com isso pude conhecer um pouco mais sobre a vida de Claudio Santoro e também entender a concepção dessas peças.

Outros trabalhos feitos sobre o compositor Claudio Santoro contribuíram com essa pesquisa: a tese de Vinicius Fraga, sobre a Fantasia Sul América, e a tese de Iracele Lívero, sobre os prelúdios para piano, foram de muita importância por também partirem do universo da performance, além de situarem e contextualizarem a vida e a obra do compositor. A tese de Salatiel Costa Ferreira também contribuiu muito: o autor fez uma análise bastante detalhada sobre as *Três Peças para Clarinete Solo*. Em nosso trabalho pudemos, por um lado, colocar uma visão distinta sobre a mesma obra, e por outro, complementar a o aspecto estrutural e serial com algumas conclusões e detalhamentos a que aquele autor não chegara.

Compreender a escrita do compositor, enxergar como ele utilizou a técnica dodecafônica de composição e entender a estrutura das peças: frases, motivos, células, semelhanças e contrastes, encontrar pontos de tensão e relaxamento, inícios e finais de frases, derivação de ideias a partir de uma célula rítmica ou grupo de alturas e perceber as semelhanças e as relações entre as três peças ajudou-nos a ter um mapa da obra. A partir disso permitiu-nos identificar dificuldades técnicas e buscar soluções para resolvê-las, resultando na criação de exercícios técnicos atonais baseados nas próprias peças. Conhecer novas sonoridades e possibilidades dentro dessa escrita foram os principais pontos trabalhados ao longo dessa pesquisa.

Associar o estudo técnico do instrumento com o repertório trabalhado nos auxilia, além da técnica, na concepção de ideias musicais durante o preparo da obra. Esperamos que essa monografia sobre as *Três Peças para Clarinete Solo* de Claudio Santoro contribua com o estudo do repertório brasileiro do século XX.

REFERÊNCIAS

ABENIA, Alberto Royo. El análisis como herramienta en la interpretación de la música atonal para guitarra. **Revista Electrónica de LEEME**, n.17, jun. 2006. Disponível em: <<http://musica.rediris.es/leeme/revista/royo06.pdf>>. Acesso em 01 de set 2016.

AFONSO, Luis Antonio Eugênio. **Dialogue de L'ombre Double, de Pierre Boulez:** abordagens interpretativas. 2006. 178f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000410096&fd=y>. Acesso em 01 set 2016.

ALMADA, Carlos de Lemos. **O dodecafonismo peculiar de Cláudio Santoro:** análise do ciclo de canções A Menina Boba. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/233/213>>. Acesso em 01 set 2016.

ASSOCIAÇÃO CULTURAL CLÁUDIO SANTORO. A obra de Cláudio Santoro (1919-1989). Disponível em <http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/04_clarineta.html>. Acesso em 16 dez 2015.

BAERMANN, C. **Clarinet method, Op. 63.** Edited by Gustave Langenus. New York: Carl Fischer, c. 1917.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. **Teoria da performance musical.** Disponível em: <<http://www.revista.ufal.br/musifal/TEORIA%20DA%20PERFORMANCE.pdf>>. Acesso em 01 set 2016.

DODECAFONISMO. In: DICIONÁRIO Grove de música. ed. concisa. Editado por Stanley Sadie. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. p. 271-272.

FERREIRA, S. C. **Cláudio Santoro e o clarinete:** três estudos, duo e fantasia. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) - Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2014.

FRAGA, V.S. **Estudo interpretativo sobre a Fantasia Sul América para clarineta solo de Claudio Santoro.** 2008. 98f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

GADO, Adriano Braz. O serialismo na Sonata 1942 de Claudio Santoro: movimento Lento. **Revista Eletrônica de Musicologia**, Curitiba, v. 13, jan. 2010. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr13/01/serialismo_sonata_1942_santoro.htm>. Acesso em 01 set 2016.

HARTMANN SOBRINHO, Ernesto Frederico. **Estética musical e realismo socialista em obras nacionalistas para piano de Claudio Santoro:** janelas hermenêuticas. 2016. 191f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de

Janeiro, 2010. Disponível em: <http://www.unirio.br/ppgm/arquivos/teses/ernesto-hartmann> >. Acesso em 01 set 2016.

HARTMANN, Ernesto. **Claudio Santoro e o II Congresso de compositores progressistas de Praga**. Disponível em: <http://www4.unirio.br/simpom/textos/SIMPOM-Anais-2010-ErnestoHartmann.pdf> >. Acesso em 01 set 2016.

_____. Dodecafonismo, nacionalismo e mudanças de rumos: uma análise das 6 Peças para piano de Claudio Santoro e das Miniaturas n. 1 para piano de Guerra-Peixe. **Revista eletrônica da ANPPOM**, v. 17, n.1, p. 97-132, jun. 2011. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/212/192> >. Acesso em 01 set 2016.

HOEPRICH, E. **The clarinet**. London: Yale University Press, 2008.

JEANJEAN, P. **“Vade-Mecum” du clarinettiste**: six études spéciales pour l’assouplissement rapide des doigts et de la langue. Paris: Alphonse Leduc Edition Musicales, 1997.

KATER, C. E. **Música Viva e H.J. Koellreutter**: movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa Editora: Atravez. 2001.

KLOSÉ, H. **Méthode complète de clarinette**: nouvelle édition en cinq parties entièrement refondue, revise, mise au courant de la technique moderne et considérablement augmentée d’exercices et d’études. Paris: Alphonse Leduc, c1933.

KOSTKA, S. M. **Materials and techniques of twentieth-century music**. 3rd. ed. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2006.

MARIZ, V. **História da música no Brasil**. 2. ed. rev. e amp. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A, 1983.

MENDES Sergio Nogueira. **Cláudio Santoro**: serialismo dodecafônico nas obras da primeira fase (1939-1946). Disponível em: http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_SN_Mendes.pdf >. Acesso em 01 set 2016

_____. **O percurso estilístico de Claudio Santoro**: ramais divergentes e conjunção final. 2009. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000475235> >. Acesso em 01 set 2016

NEVES, J. M. **A música contemporânea no Brasil**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

PIRES, P. R. A. **Der Kleine Harlekin De Karlheinz Stockhausen**: Estratégias de aprendizagem para a performance. 2012. 46 p. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – UNESP, São Paulo, 2012.

POUSSER, H. **Apoteose de Ramaeu e outros ensaios**. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

SANTOS, Gueber Pessoa; BORDINI, Ricardo Mazzini. Fantasia Sul América para clarineta solo de Claudio Santoro: uma análise. **Per Musi**, n. 27, jan./jun. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992013000100017>. Acesso em 01 set 2016.

SANTORO, Claudio. In: DICIONÁRIO Grove de música. ed. concisa. Editado por Stanley Sadie. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. p. 820.

SCHOENBERG, A. **El estilo y la idea**. Madrid: Taurus, 1963.

SERIALISMO. In: DICIONÁRIO Grove de música. ed. concisa. Editado por Stanley Sadie. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. p. 855.

SOUZA, I. V. L. **Louvação a Eunice: um estudo de análise da obra para piano de Eunice Katunda**. 2009. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000468786>>. Acesso em 16 dez 2015.

_____. **Santoro: uma história em miniaturas: estudo analítico-interpretativo dos Prelúdios para piano de Cláudio Santoro**. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003. Disponível em <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000308420&opt=4>>. Acesso em 16 dez 2015.

STRAUS, Joseph N. **Introdução à teoria pós-tonal**. São Paulo: Editora Unesp, 2012; Salvador: EDUFBA, 2013.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. Invasões. Disponível em: <http://www.unb.br/sobre/principais_capitulos/invasoes>. Acesso em 01 set. 2016

_____. O Ideal. Disponível em: <<http://www.ida.unb.br/o-instituto-de-artes>>. Acesso em 01 set. 2016.

_____. Secom UnB. Disponível em: <<http://www.unb.br/noticias/unbagencia/unbagencia.php?id=8869>>. Acesso em 01 set. 2016.

WEBERN, Anton. **Concerto opus 24**. 1 partitura (17 p.). Concerto para nove instrumentos. Disponível em: <<http://imslp.eu/Files/imglnks/euimg/f/8/IMSLP326992-PMLP02080-WebernConcertoOp.24scoreUEedition.pdf>>. Acesso em 01 set 2016.