

Da análise à performance: o *Prelúdio Pitoresco N^o 1* (*Crepúsculo*) de Isaías Sávio e seus caminhos interpretativos

*From Analysis to Performance: Prelúdio Pitoresco No. 1 (Crepúsculo) by
Isaías Sávio and its Interpretive Pathways*

Caio Cezar Braga Bressan
Universidade Estadual de Maringá

Flávio Apro
Universidade Estadual de Maringá

Resumo: O presente artigo é um recorte da dissertação de mestrado *Os Prelúdios Pitorescos de Isaías Sávio: uma análise interpretativa guiada para a performance* (2022). O texto busca oferecer, por meio do olhar analítico, uma preparação para a performance da obra *Crepúsculo*, que faz parte do ciclo de *Prelúdios Pitorescos* (1931–1936) de Isaías Sávio (1900–1977). A análise interpretativa tem como base os conceitos hermenêuticos apresentados por Umberto Eco e Paul Ricoeur. As possibilidades de leitura dos parâmetros performáticos são inspiradas nos moldes expostos por John White em seu livro *The Analysis of Music* (1976), e de John Rink no livro *Musical Performance: A guide to Understand* (2002). Espera-se que tal contribuição fortaleça o processo da performance como área de conhecimento e motive futuros pesquisadores, além de auxiliar instrumentistas que possuam interesse em executar o ciclo de prelúdios.

Palavras-chave: Isaías Sávio. Prelúdios Pitorescos. Crepúsculo. Hermenêutica. Interpretação Musical.

Abstract: This article derives from a segment of a master's thesis entitled *Os Prelúdios Pitorescos de Isaías Sávio: uma análise interpretativa guiada para a performance*. The paper aims to conceptualize, through an analytical perspective, a preparation for the performance of *Crepúsculo*, which is part of Isaías Sávio's cycle of *Prelúdios Pitorescos* (1900–1977). The interpretive analysis is grounded on the hermeneutical concepts that were presented in the works of Umberto Eco and Paul Ricoeur. The possibilities for interpreting the performance parameters draw inspiration from the frameworks outlined by John White in his book *The*



Analysis of Music (1976), and John Rink in the book *Musical Performance: A Guide to Understanding* (2002). It is expected that this contribution will strengthen the field of performance as an area of knowledge, inspire future scholars, and assist performers interested in playing the prelude cycle.

Keywords: Isaías Sávio. Prelúdios Pitorescos. Crepúsculo. Hermeneutics. Musical interpretation.

* * *

1. Introdução

Isaías Sávio exerceu um papel significativo para o violão brasileiro, por meio de sua atuação como violonista, professor e compositor. Seu legado abarca o ensino de promissores violonistas e uma longa produção de obras autorais e transcrições. No contexto de suas composições, os *Prelúdios Pitorescos* (1931–1936) emergem com uma estética distinta, caracterizada pela singularidade e pelo refinamento.

Partindo do pressuposto em favor da análise musical como embasamento à *performance* da obra, questionamos: como analisar o prelúdio *Crepúsculo* de uma forma pertinente a fim de trazer benefícios ao intérprete?

O objetivo deste artigo é oferecer uma modalidade de análise que possa contribuir com soluções interpretativas ao *performer* buscando uma visão ampla dos materiais musicais presentes em *Crepúsculo*, a primeira do ciclo *Prelúdios Pitorescos* de Isaías Sávio. A peça pode ser enquadrada em uma estética impressionista por suas características únicas, algo que Sávio ainda não havia explorado em outras composições. Esse caráter de novidade faz com que o prelúdio mereça um lugar de destaque, detalhando suas particularidades e reforçando a sua importância dentro do repertório violonístico.

O processo de investigação pelo viés analítico e pela reflexão acerca das propostas interpretativas auxiliam na construção de uma *performance* onde se compreendem os caminhos interpretativos de uma obra, mesmo que os resultados obtidos sejam diferentes quando executados por outros músicos.

Iniciaremos a discussão com considerações acerca da metodologia utilizada, sempre embasando as escolhas interpretativas no texto musical e todas as nuances que ele possibilita.

A análise descritiva que se segue às considerações está construída em camadas, de acordo com o modelo proposto por White (1976): microanálise,

análise intermediária e macroanálise, todas elas divididas em melodia, harmonia, ritmo e som. A macroanálise é complementada com gráficos baseados na proposta de Rink (2002), demonstrando as variações e flutuações decorrentes dos materiais musicais presentes na obra, facilitando assim a visão da peça como um todo.

Após a análise, a proposta interpretativa detalha os materiais encontrados na partitura e oferece uma sugestão de como “manipulá-los”. Essas informações são destinadas ao intérprete interessado em executar a peça.

Espera-se que este caminho faça com que o leitor obtenha uma compreensão total da obra e possa encontrar, dentro das propostas aqui apresentadas, uma nova visão para assim trilhar a sua própria interpretação.

2. Considerações metodológicas

Ao abordar a obra de um compositor que não está vivo, torna-se inviável a tarefa de buscar informações acerca de seu pensamento musical. O mesmo ocorre quando não temos acesso ao manuscrito ou algo de semelhante natureza para utilizar como respaldo. Mesmo quando o autor pode acompanhar os processos interpretativos, sua visão geralmente não deve diminuir a abertura dos processos interpretativos.

Caso há, todavia, em que o autor ainda está vivo, os críticos deram suas interpretações do texto, e pode ser interessante indagar do autor quanto e até que ponto ele como pessoa empírica estava ciente das múltiplas interpretações que seu texto permitia. Nesse ponto, a resposta do autor não deve ser usada para convalidar as interpretações do seu texto, mas para mostrar as discrepâncias entre a intenção do autor e a intenção do texto. (Eco 2004, p. 87)

Logo, aquilo que pode documentar uma interpretação está nas informações contidas no próprio texto musical, e a forma de abordagem pode trazer um paradoxo dentro do processo, o qual pode resultar no excesso de liberdade, fugindo das intenções do texto, ou na intervenção com total fidelidade, omitindo a voz do intérprete.

A partir deste pressuposto, e levando-se em consideração que o posicionamento mais seguro para o intérprete está em indagar as intenções da obra, enxerga-se na hermenêutica um caminho que auxilia no respaldo de uma interpretação que incide na compreensão total do texto:

[...] o problema hermenêutico se colocou primeiro que tudo nos limites da exegese, isto é, no quadro duma disciplina que se propõe compreender um texto, de o compreender a partir da sua intenção, sobre o fundamento daquilo que ele quer dizer. (Ricoeur 1978, p. 5)

Uma obra publicada foge do controle de seu autor e passa a pertencer ao mundo. Os processos de interpretação não podem ser tratados como unidade ao pensar em uma sociedade plural, onde as vivências e costumes de cada povo fazem com que suas concepções sejam diferentes. Ao raciocinar dessa forma, é possível buscar as intenções do texto para um processo interpretativo eficiente.

Segundo Ricoeur (2019, p. 47), “(...) com o discurso escrito, a intenção do autor e o significado do texto deixam de coincidir”. A partir desta fala, enxerga-se que a importância do caráter interpretativo se dá nas informações contidas no próprio texto, pois, é através dele que se apresenta um resultado de significado para a emissão da mensagem.

Ainda sobre as informações contidas no texto, o que nele é entregue muitas vezes carrega mais significado do que realmente foi intencional por parte de quem escreveu. Eco (2004, p. 81) alega que “frequentemente os textos dizem mais do que seus autores pretendiam dizer, mas menos do que muitos leitores incontinentes gostariam que eles dissessem.” Assim se cria o sentido das análises descritivas: processo que detalha as ideias presentes na partitura e ajuda assim a formar o que Umberto Eco chama de “leitor modelo”. Um intérprete pronto para compreender e gerar significados ao texto musical, contribuindo à modelagem sonora.

Apesar de não se tratar diretamente da intenção do leitor, ela está implícita dentro da intenção da obra:

Defender um princípio de interpretância, e sua dependência da *intentio operis*, não significa, por certo, excluir a colaboração do destinatário. O fato mesmo de que se tenha colocado a construção do objeto textual sob o signo da conjectura por parte do intérprete mostra como intenção da obra e intenção do leitor estão estreitamente ligadas. (Eco 2004, p. 18)

As intenções do leitor são geradas a partir de sua relação de significado com as intenções da obra. Todas essas perspectivas são moldadas a partir do processo de interpretação pessoal, sendo este um “leitor modelo” ou, para o tipo de obra analisada, um “leitor em construção”.

O ofício de intérprete em música nem sempre foi estabelecido como uma função científica e racional. Em um dos tratados mais famosos da antiguidade

romana, Anício Mânlio Torquato Severino Boécio, conhecido pelo seu último nome, refere-se a interpretação musical com um procedimento inferior, que não necessita de um esforço intelectual para ser realizada.

A classe que se dedica aos instrumentos e que consome todos os seus esforços nessa prática – como os executantes de cítara e aqueles que apresentam suas habilidades no órgão e em outros instrumentos musicais – está separada da inteligência da ciência musical, e, como já foi dito, não faz uso da razão e é totalmente desprovida de reflexão. (Boécio *apud* Tomás 2002, p. 14)

Cabe aqui discutir o problema principal da fala do autor: interpretar não faz uso da razão e não necessita de reflexão?

Toda escolha a ser tomada parte de um pressuposto reflexivo. A interpretação de um texto musical é um conjunto de escolhas que servem para significar ou resignificar a obra, trazendo-a para a realidade e contexto do executante.¹ Não há interpretação neutra, tendo em vista que ela parte de um ser que existe. O Ser que existe em uma sociedade, existe em um ambiente e carrega todas suas vivências para a sua interpretação de mundo. Por que na interpretação musical há de ser diferente?

Interpretar música vai além de transformar símbolos em sons. A mensagem que é obscura e inalcançável sem uma mediação do executante deve passar a ser inteligível dentro do processo de emissão.

3. Diretrizes da análise descritiva

A análise possui como principal diretriz os materiais musicais que se encontram na partitura da edição original. Os exemplos utilizados foram reescritos para uma visualização mais clara dos elementos abordados, e toda alteração será indicada em relação à partitura e justificada. A função dessas investigações é corroborar as propostas interpretativas apresentadas

¹ Lima *et al* (2006, p. 20) define que “a performance pensada como a arte de interpretar exige um pesquisador mais afeto às questões da interpretação propriamente dita, com todos seus questionamentos filosóficos, psicológicos, históricos e socioculturais”, e delimita que “sob uma perspectiva eminentemente sensorial, se levarmos em conta a estreita relação da execução artística com a sensibilidade do executante, poderemos pensar a *performance* como um conjunto de escolhas, em qualquer nível de consciência, concebidas e efetivadas por um artista, grupo de artistas e, eventualmente, por observadores, que podem modificar o aspecto da obra de arte.” (Lima; Apro; Carvalho 2006, p. 14)

posteriormente, e que sugere diversas opções para o músico que busque ampliar a sua visão acerca deste repertório, aumentando as possibilidades interpretativas e explicitando informações que estejam contidas nas entrelinhas do texto musical, ou subentendidas. A proposta não deve ser tratada como um método, mas sim, um guia para uma das inúmeras decisões que podem ser tomadas ao tocar a peça.

A análise pode ser justificada sob diferentes perspectivas dentro das correntes teóricas da Hermenêutica, e essa escolha dependerá do autor escolhido. Ao vincular essa proposta com a hermenêutica clássica ou antiga, dentro das típicas orientações que sugerem a) o exprimir, b) o explicar e c) o traduzir, a última orientação condiz com o modelo analítico escolhido neste trabalho:

[...] a interpretação explicativa torna-nos conscientes de que a explicação é contextual, é <<horizontal>> (horizontal). Deve processar-se dentro de um horizonte de significados e intenções já aceites [sic]. Em hermenêutica, esta área de uma compreensão pressuposta é designada por pré-compreensão. Podemos frutiferamente perguntar que pré compreensão é necessária para podermos conhecer o texto (dado). (Palmer 2018, p. 43)

Seguindo essa diretriz de Palmer, um dos caminhos adequados para a pré-compreensão numa análise musical, e mais especificamente em *Crepúsculo*, poderia ser o da análise descritiva. Conceituar os aspectos formais e interpretativos dentro dessa proposta possibilita encontrar um início da compreensão da obra. “Para que o intérprete faça uma *performance* do texto tem que compreender; tem que previamente compreender o assunto e a situação antes de entrar no horizonte de seu significado” (Palmer 2018, p. 44).

Por meio dessa mesma linha teórica, o círculo hermenêutico, dentro de um processo dialético das concepções abordadas por cada autor, pode informar as funções da análise. Nesse aspecto, há uma convergência nos pensamentos dos teóricos Friedrich Schlegel e Wilhelm Dilthey, pois, para ambos, a compreensão da totalidade da obra requer que esta seja vista também em suas partes, e para analisá-las, é necessário reconhecer a obra como um todo. Desse modo, fecha-se o mencionado círculo hermenêutico.

Para iniciar esse processo de reconhecimento, uma análise descritiva revela os aspectos necessários para um mergulho na obra, tanto por partes, quanto em sua integralidade. A proposta de análise desenvolvida por John White

(1976) no capítulo denominado *The analytical method*,² demonstra um processo de leitura em três níveis: a) a microanálise, b) a análise intermediária e c) a macroanálise.

Ainda de acordo com as rubricas interpretativas anotadas pelo compositor na partitura do prelúdio, a análise também possui a função de reforçar tais indicações e demonstrar por meio de gráficos as possibilidades musicais que respaldem a proposta de *performance* nas respectivas aplicações de dinâmicas, tempos, fraseados e condução de motivos melódicos. Tal proposta pretende ir além dos signos contidos na partitura, auxiliando a conscientização de informações que poderiam passar despercebidas na leitura da obra.

Os gráficos estão baseados na proposta de John Rink (2002) no capítulo *Analysis and (or) performance*, presente no livro *Musical Performance: A Guide to Understand*. Rink delimita dois tipos de análise: a) prescritiva, feita anteriormente, servindo de base para uma provável performance particular, e b) descritiva, que tem como base uma interpretação já finalizada. Os gráficos aqui apresentados são os prescritivos e ocupam a macroanálise, servindo como aporte para aqueles interessados numa leitura minuciosa das peças.

As divisões, de acordo com Rink, estão discriminadas na seguinte ordem:

- (1) a identificação de planos tonais básicos e divisões formais;
- (2) gráficos de tempo;
- (3) gráficos de dinâmica;
- (4) análise do contorno melódico e dos motivos/ideias que o constituem;
- (5) preparação de redução rítmica;
- (6) “renotação” da música.

O objetivo não é limitar a interpretação, mas trazer recursos que possam indicar uma direção geral sob a qual serão sobrepostas diferentes possibilidades decorrentes da análise estrutural. A partir dessa proposta, os materiais musicais presentes na obra podem ser analisados para que o intérprete possa utilizá-los na abordagem da peça dentro de sua própria perspectiva interpretativa.

² White, John. 1976. *The analysis of music*. New Jersey: Prentice-Hall. p. 13–25.

4. Crepúsculo

Crepúsculo é a peça que inicia o ciclo de prelúdios. Apesar de possuir armadura de clave de Lá Maior, o centro tonal pode ser considerado como Mi Maior, mesmo possuindo dissonâncias não resolvidas no seu decorrer. O acorde final de Mi Maior com 9ª confirma a relação, demonstrando a mesma tonalidade do prelúdio posterior. Com 28 compassos, e fórmula de compasso 3/4, a indicação de expressão e andamento *Andante. Calmo e molto espressivo* sugere que seja interpretado de forma lenta e tranquila, sendo relevante o uso de rubatos e atenção com as fermatas indicadas na edição.

4.1. Ritmo

Microanálise: Ritmo

A informação inicial de andamento e expressão de *Crepúsculo* é dada pela indicação *Andante, Calmo e Molto Espressivo*. Nos sete primeiros compassos, é predominante o uso de um gesto melódico que compõe a ideia motívica que marca o início da obra, composto por uma mínima pontuada acrescida de um movimento descendente com figuras de menor valor (colcheias ou semicolcheias).

Andante, Calmo e molto espressivo



The image shows a musical score for the first five measures of 'Crepúsculo'. It is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The tempo and expression markings are 'Andante, Calmo e molto espressivo'. The first measure starts with a piano (mf) dynamic. The melody consists of a dotted quarter note followed by an eighth note, with a descending eighth-note pattern in the following measures. A triplet of eighth notes is marked in the fourth measure. The accompaniment features a steady eighth-note bass line with chords.

Exemplo 1: Motivos iniciais de *Crepúsculo*, c. 1–5

O compasso 8 apresenta uma sequência em blocos de seis colcheias, e, a partir deste ponto, ocorre uma padronização de frases melódicas em anacruse, que culminam em acordes. Esses blocos só apresentam valor de colcheia no compasso oito, sendo que no restante da peça sempre têm a duração de mínimas e semínimas, enquanto os gestos melódicos complementares são formados por colcheias, como pode ser visualizado no exemplo abaixo:

Exemplo 2: Blocos e gestos melódicos em *Crepúsculo*, c. 11–12

O acorde inicial do compasso 11 é a finalização do motivo³ formado pela figuração de colcheias e encerrado por acorde (2º tempo do compasso 9 ao 1º tempo do compasso 11). Note-se, na imagem acima, que o gesto melódico inicia no segundo tempo e finaliza no bloco de acorde localizado no próximo compasso. Esse gesto é estabelecido entre os compassos 9 e 14, consolidando o perfil rítmico predominante da obra.

Os compassos 15 e 16 imitam o padrão rítmico dos dois primeiros compassos, com a diferença de que não possuem a mesma relação intervalar melódica, e desta vez a melodia está harmonizada por tríades paralelas.

Exemplo 3: Imitação do padrão rítmico inicial em *Crepúsculo*, c. 15–16

Há um movimento ascendente em colcheias nos compassos 17 e 18, que conduz a um breve trecho de repouso. Neste, observa-se um acorde que se repete por dois compassos e culmina num acorde conclusivo:

Exemplo 4: Cadência e acorde conclusivo de *Crepúsculo*, c. 19–21

³ Para Schoenberg (1996, p. 35), os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente.

O padrão em colcheias de dois compassos é retomado a partir do c. 22, com o já conhecido repouso em acorde no c. 24. Os compassos 25 e 26 contam com o mesmo padrão rítmico, mas agora de forma melódica descendente, conduzindo para o final da obra, que apresenta um baixo em colcheia pontuada no primeiro tempo, complementado por seu acorde em semínima no terceiro tempo no c. 27, e um bloco em mínima pontuada no 28, que é indicado na partitura em forma arpejada reversa (do agudo para o grave).

Análise Intermediária: Ritmo

Considera-se que *Crepúsculo* apresenta, em seu decorrer, dois motivos rítmicos principais: o motivo básico⁴ ocorre nos compassos um, dois, quatro, sete, quinze e dezesseis (Ex. 5).



Exemplo 5: Motivo básico de *Crepúsculo* (c. 1, 2, 4, 7, 15 e 16)

Na primeira variante do motivo básico (compasso 3), há um acréscimo de quiáltera (tercina) no terceiro tempo e, na segunda (compassos 5–6), semicolcheias no mesmo lugar, resultando em:

I)



Exemplo 6: Motivo rítmico 1 – Primeira variante do motivo básico (compasso 3, *Crepúsculo*)

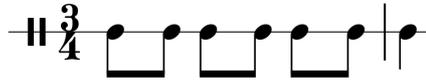
II)



Exemplo 7: Motivo rítmico 1 – Segunda variante do motivo básico (compassos 5–6, *Crepúsculo*)

⁴ Para Schoenberg (1996, p. 36), “qualquer sucessão rítmica de notas pode ser usada como um motivo básico, mas não pode haver uma diferença muito grande de elementos.

O segundo motivo, iniciado em tempo forte e formado pela figuração de 6 colcheias (c. 8), inicia um novo padrão rítmico. Este é ilustrado no Ex. 8 a seguir:



Exemplo 8: Motivo rítmico 2 – Desenvolvimento de *Crepúsculo*

Uma das variações do motivo rítmico 2 é apresentada nos compassos 9–11. Este motivo, que se inicia em anacruse e encontra-se subdividido em colcheias, é finalizado no tempo forte com semínima



Exemplo 9: Variação do motivo rítmico 2 de *Crepúsculo*

O exemplo acima apresenta uma pausa no primeiro tempo, porém, neste está alocada a conclusão (sempre em semínimas) do motivo rítmico 2 (Ex. 8). Ele é executado em sua forma original três vezes, com variações melódicas, iniciando nos compassos 9, 11 e 13.

Posteriormente, o motivo rítmico também sofre variações, mas mantendo o padrão iniciado agora no tempo forte, alternando sua conclusão entre mínima no compasso 19, e mínimas pontuadas nos compassos 24 e 27, como confere no E. 10:



Exemplo 10: Motivo rítmico 2 – variação em *Crepúsculo*

Quando visualizado a partir das variações, verifica-se que os motivos não são isolados, mas sim, um desenvolvimento que ocorre desde o começo da peça, onde “na sucessão das formas-motivo, obtidas pela variação do motivo básico, há algo comparável ao desenvolvimento, ao crescimento de um organismo.”

(Schoenberg 2008, p. 36). A apresentação de três colcheias no final dos primeiros compassos, que passa a ser um grupo de seis no desenvolvimento, dez no segundo motivo, e por último, doze em sua variação. Os motivos não apresentam um padrão de começo e fim, mas sim, uma forma que se desenvolve a partir de suas variantes, onde é retomado o motivo inicial no compasso 15, e retorna a se desenvolver no 17, por exemplo.

Os padrões apresentados acima são capazes de resumir toda a estrutura rítmica do prelúdio. Apesar da simplicidade rítmica, o jogo interpretativo ocorre dentro das variações de dinâmicas, timbres, harmonias e padrões melódicos.

Macroanálise: Ritmo

Apesar deste prelúdio apresentar poucas variações agógicas, é importante ressaltar que, mesmo sutilmente, as notações de *poco accelerando* presentes em diversos trechos fazem com que ocorram oscilações de andamento. As indicações de *poco rit.* e *rit. molto* atuam no mesmo sentido.

A tradicional gama de andamentos disposta nos metrônomos costuma parametrizar a velocidade *Andante* entre 76 e 108 *bpm*, o que não se encaixaria com o perfil desta peça. Assim, é possível delimitar, mesmo que sem exatidão, uma média de 66 *bpm* como guia para o prelúdio. O gráfico abaixo exemplifica as variações que a escrita musical da obra abrange:

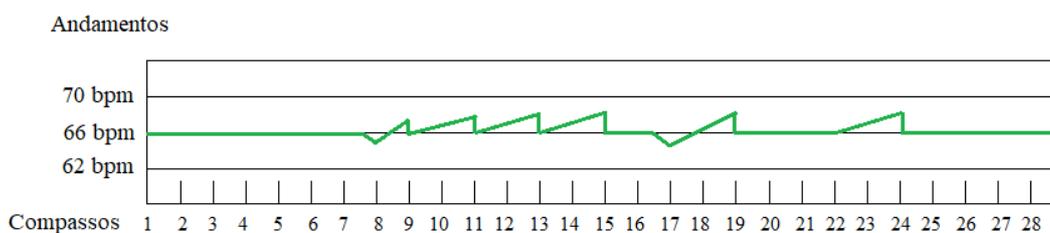


Figura 1: *Crepúsculo* – gráfico de tempos, de acordo com as rubricas de agógica indicadas na partitura

O gráfico, embora não seja um guia absoluto, ajuda a ressaltar os trechos onde o músico pode tomar os devidos cuidados para obter os movimentos indicados na partitura.

Uma redução rítmica construída a partir dos inícios e finais de frases e utilizando ligaduras entre os compassos para indicar suas extensões ajuda a evitar interrupções das ideias musicais e revela que as frases possuem tamanhos semelhantes.

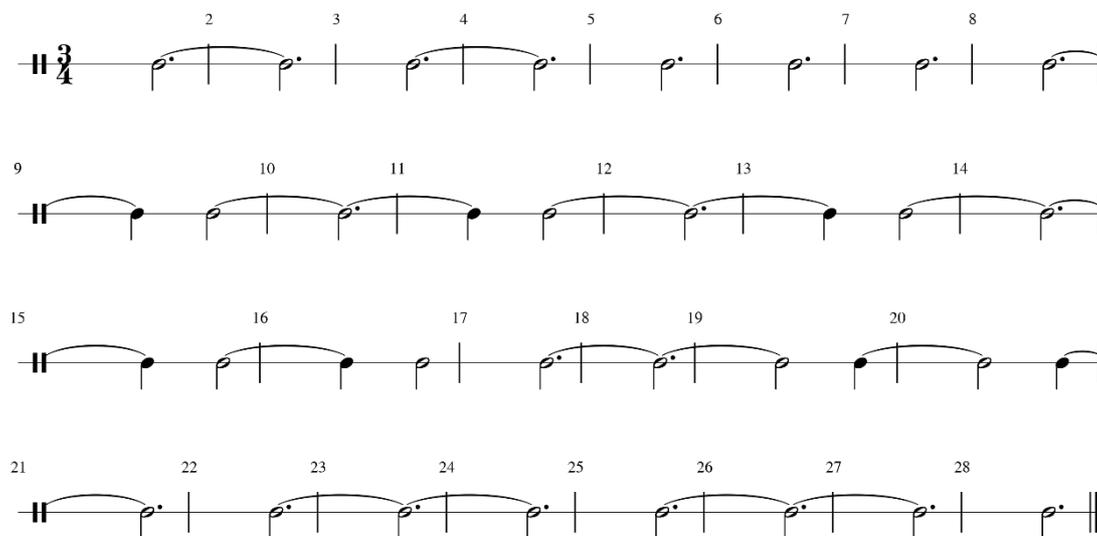


Figura 2: *Crepúsculo* – Redução rítmica

Com esta redução, é possível notar que as frases se encerram nos tempos fortes, como no compasso 9. No mesmo compasso, a frase seguinte se inicia no segundo tempo e mantém o padrão de finalização.

A partir do modelo anterior, a próxima figura acrescenta novas instruções, de acordo com a peça, para uma nova notação. Com os parâmetros descritos junto com a redução rítmica, obtém-se uma clara visualização dos elementos musicais encontrados na obra (Fig. 3).

Mesmo que os compassos 15 e 16 apresentem os motivos rítmicos iniciais da peça, a alteração na escrita dos valores das figuras foi feita para melhor exemplificar as fermatas.

A visão reduzida da peça, somada aos elementos expressivos descritos na partitura, faz com que o intérprete observe certas nuances que podem passar despercebidas na partitura. Como exemplo, ao analisar as rubricas expressivas que acompanham os acordes de conclusão dos arpejos ascendentes dos compassos 9, 11 e 13, além das dinâmicas decrescentes, os pontos de apoio são apresentados com notação de fermata, demonstrando uma finalização de frase, seguida de uma nova ideia.

The musical score for 'Crepúsculo' consists of 28 measures. It begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The first measure (measure 2) starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score includes several dynamic markings: *mf*, *f*, *pp*, and *p*. Performance instructions include *poco rit.*, *poco accel.*, *Tranquillo*, and *rit. molto*. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 28.

Figura 3: *Crepúsculo* – Redução com parâmetros

4.2. Melodia

Microanálise: melodia

Nos gestos melódicos de *Crepúsculo*, prevalecem os intervalos de terça e graus conjuntos, apresentando também intervalos de quarta, porém com menor frequência.

Os sete primeiros compassos utilizam perfil descendente enquanto o restante da obra emprega o sentido oposto, sendo construído com arpejos ascendentes, sempre alcançando a nota mais aguda sustentada por um acorde. Há uma exceção nos compassos 25 e 26, que encaminham a finalização da obra do agudo para o grave perfazendo melodicamente um acorde de A6 no compasso 25, Am6 no compasso 26, até atingir os acordes finais de E9.

Example 11 shows the concluding phrase of 'Crepúsculo' from measures 25 to 28. It is written in treble clef with a 3/4 time signature. The melody begins in measure 25 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and descends through several notes. In measure 26, the melody reaches a low register, forming an A6 chord. The piece concludes in measure 28 with a piano (*p*) dynamic.

Exemplo 11: Frase descendente conclusiva em *Crepúsculo*, c. 25–28

A tessitura utilizada é ampla: a seção introdutória (c. 1–7) não ultrapassa a extensão de duas oitavas na voz aguda. Porém, os gestos melódicos que ocorrem a partir do compasso nove têm, como ponto de partida, as cordas graves do instrumento, partindo da sexta corda solta (Mi), e alcançando a mesma nota três oitavas acima.

Devido ao fato de que as seções de *Crepúsculo* apresentam semelhanças entre si, serão apontadas como possibilidade interpretativa as características principais de cada parte, definidas através do timbre ou da dinâmica.

Análise intermediária: Melodia

As estruturas dos gestos melódicos do prelúdio se desenvolvem gradualmente, assim como os motivos rítmicos. Considerando que as frases iniciais possuem a duração de dois compassos, ou seja, dois motivos rítmicos agrupados, os quatro primeiros compassos destacam-se por haver uma intenção de expor a frase e reafirmá-la, apresentando o motivo básico e suas variantes, reforçando as características melódicas como um jogo de perguntas e respostas.

Exemplo 12: Frases iniciais de *Crepúsculo*, c. 1–4

Nos sete primeiros compassos, é predominante um perfil com notas descendentes associados aos motivos rítmicos. Nos compassos 15 e 16, o motivo se apresenta com as mesmas características, porém, sustentado por blocos harmônicos (fig. 16). Essa alteração de densidade no motivo demonstra, sob certo aspecto, uma espécie de variação melódica, encaminhando para um pequeno trecho de repouso, que seguirá para o segundo motivo novamente.

Exemplo 13: Motivo inicial em blocos. *Crepúsculo*, c. 15–16

Uma mudança de direção melódica ocorre nos compassos 25 e 26, onde um perfil melódico descendente alcança os acordes finais da obra.

Macroanálise: Melodia

Os traços do movimento melódico que serão apresentados na Fig. 4 ajudam a visualizar as variações que serão demonstradas nos gráficos de dinâmicas. Para auxiliar na percepção do movimento, foram delimitados quatro pontos como referência: a nota inicial, a final, a mais aguda e a mais grave que percorrem toda a melodia da peça.

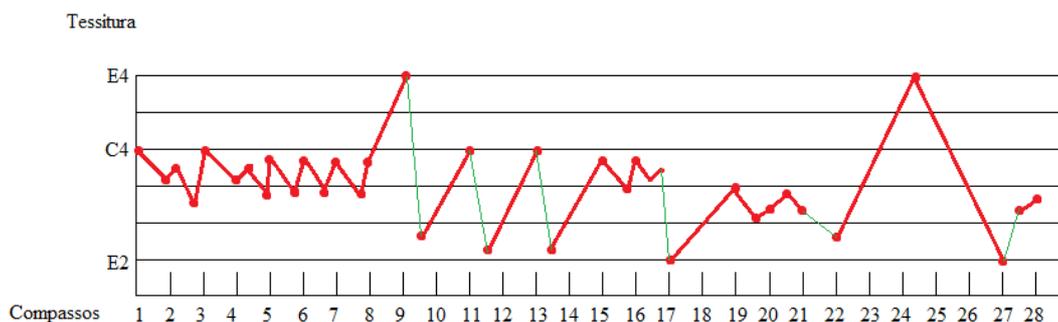


Figura 4: *Crepúsculo* – Gráfico melódico

As linhas vermelhas evidenciam o perfil melódico da peça, mesmo que sem a exatidão da altura de todas as notas presentes no contorno. As linhas verdes demonstram os cortes de linha melódica, também decorrentes das finalizações de frases. É de se observar que esses cortes sempre ocorrem nas tessituras agudas e os gestos melódicos retomados nas tessituras graves, recuperando o movimento ascendente até pontos próximos de onde a melodia havia sido interrompida.

Ao observar o gráfico, o intérprete pode mensurar a extensão de altura das linhas, que em alguns casos atravessam até duas oitavas dentro de apenas dois compassos. Verifica-se também a repetição de padrões que, mesmo em pontos diferentes, consolidam uma tendência geral em proveito da direção ascendente.

Os principais pontos de apoio melódico podem ser observados no exemplo abaixo:

Exemplo 14: *Crepúsculo* – Redução melódica

O Ex. 14 auxilia na visualização do movimento melódico descendente que caracteriza o motivo inicial e sua reafirmação (c. 1–4), as iterações da nota Sol antes do desenvolvimento, e principalmente, na linha descendente em graus conjuntos que ocorre nos compassos 9, 11, 13 e 15, onde se inicia uma nova ideia. A partir do compasso 19, note-se também as repetições das notas estruturais para o acorde de E, sendo sua tônica e terça até a finalização da peça.

4.3. Harmonia

Microanálise: Harmonia

A obra possui harmonia com caráter suspensivo e com acordes complexos. Os quatro compassos iniciais dispõem de duas camadas harmônicas ocorrendo simultaneamente, sendo a primeira delas vertical proveniente da própria progressão harmônica e a segunda, pela linha melódica, quase de forma independente:

Exemplo 15: c. 1–4 com indicações harmônicas de *Crepúsculo*

Todos os acordes posicionados em blocos possuem um trítono sem resolução. No entanto, fica claro que o acorde do primeiro compasso é reafirmado no terceiro, após uma passagem pelo F#7/E. O que ocorre na

reafirmção é uma variação do acorde inicial. Enquanto o primeiro compasso apresenta o acorde de B^o9, no terceiro ocorre um G^{#o}(#11), acorde que possui o mesmo trítone em sua composição. Este também é encaminhado para um F[#]7, agora com acréscimo da 13^a.

Os gestos melódicos descendentes que se repetem demonstram, de forma subentendida, uma harmonia que apresenta os acordes de Em e Am, com algumas alterações. Mesmo que não exista necessariamente uma relação funcional entre esses dois acordes, as diferentes vozes auxiliam no equilíbrio da sensação de tensão *versus* relaxamento.

Entre os compassos 5 e 7, ainda dentro do modelo de camadas harmônicas, a progressão inicia com um acorde de F^o.9, seguindo para E^o e G7.13, enquanto a voz superior tece fragmentos melódicos que circundam os acordes B^b, B^o e B^bm. Enquanto a linha inferior modaliza os acordes, a superior apresenta uma sequência de dominantes.

Exemplo 16: Indicações harmônicas de *Crepúsculo* (c. 5–7)

O compasso oito apresenta uma melodia em sentido ascendente (cada um deles, porém, perfazendo uma *apogiatura* melódica descendente). Aqui, o autor utiliza dois tipos de acordes, se repetindo simetricamente do grave para o agudo. Esse tipo de estrutura constante também é encontrado no *Prelúdio 3* de Heitor Villa-Lobos, como pode ser observado no exemplo abaixo:

Exemplo 17: fragmento dos compassos 28 e 29, *Prelúdio 3*, Heitor Villa-Lobos

Os padrões harmônicos apresentados a partir do compasso 8, são caracterizados como: Maior com Sexta e Maior Aumentado, e apresentados com um tom de distância descendente, fazendo com que a linha mais aguda demonstre um movimento de terças diminutas, seguido de um salto ascendente de quarta para o próximo clichê harmônico. Os acordes são em síntese A+ e E+, finalizando em um E+ no ponto mais agudo.

Exemplo 18: Padrão ascendente de acordes em *Crepúsculo*, c. 8

A partir do compasso nove, começa a se confirmar a tonalidade principal da obra. Após a exposição do acorde de E+, o primeiro arpejo enuncia o acorde de E9.13, tendo as notas principais nas primeiras colcheias.

Exemplo 19: Indicação das notas principais em *Crepúsculo*, c. 9

Os blocos posicionados posteriormente apresentam acordes de D4.6 e A#°, enquanto os arpejos conduzem em tons inteiros para o E7M.6 sendo eles: G#°13 e G#° nos compassos 11 e 12 e F#° nos compassos 13 e 14.

Exemplo 20: Modelo em blocos de *Crepúsculo*, c. 11–15

Os compassos 19, 20 e 21 apresentam o clichê harmônico T/Sd6/T (tônica/subdominante menor com sexta/tônica), que, de certa forma, já vinha sendo sugerido nos arpejos anteriores. Esse padrão apresentado por dois compassos, é concluído em um E6, apresentado em bloco,

Após o repouso no E6 (compasso 24), a peça prepara o encerramento com os arpejos de A6 e Am13 em frases descendentes (compassos 25-28), desencadeando em um acorde de E6 e seguindo para um E9 arpejado, com a dinâmica *piano*. Verifica-se uma finalização em cadência plagal⁵ de IV grau menor.

Análise intermediária: Harmonia

Apesar do perfil melódico inicial (da camada superior, acima identificada) indicar um direcionamento descendente das frases, seu caminho harmônico se constrói por tríades menores, produzindo um efeito sonoro que alivia a tensão desencadeada pelos acordes dissonantes, como confere no Ex. 15.

A mesma estratégia harmônica é repetida mais adiante, no segundo motivo (a partir do compasso 9), onde as frases de cinco tempos são dispostas em acordes de forma arpejada, geralmente perfazendo duas oitavas e direcionando-se aos acordes seguintes, em constante alternância entre tensão e relaxamento.

Os blocos de apojeturas do compasso 8 direcionam para um acorde aumentado no compasso 9, que nos compassos seguintes busca lentamente uma resolução no segundo motivo rítmico até o compasso 15, com um acorde de E7M.13, direcionando a harmonia para o acorde de E7M no compasso 19.

Embora este prelúdio apresente um perfil harmônico geral suspensivo, ele vai paulatinamente encaminhando-se para um centro tonal de Mi maior, o que se confirma pela sua conclusão no acorde de E9.

Macroanálise: Harmonia

O roteiro abaixo (Tab. 1) apresenta os acordes que compõem a progressão harmônica da obra, sejam eles dispostos de forma arpejada ou em blocos. Essa progressão está indicada em três linhas que informam: a) superior: a numeração dos compassos, b) mediana: os acordes estruturais (aqueles dispostos em blocos)

⁵ Finalização nos graus II IV I, podendo o quarto grau ser alterado para o modo menor.

e c) inferior: os acordes que são dispostos em forma de arpejo (também diferenciados pelo uso de cifragem em itálico):

1 B°9 <i>Em</i>	2 F#7 <i>Em9</i>	3 G#°(#11) <i>Em</i>	4 F#7.13 <i>Am</i>	5 F°9 <i>Bb</i>	6 E°7 <i>B°</i>	7 G7.13 <i>Bbm</i>
8 F#6.E+ D6.C+ Bb6.A+	9 E+ <i>E9</i>	10 <i>E9</i>	11 D4.6 <i>G#°.13</i>	12 <i>G#°</i>	13 A#° <i>F#°</i>	14 <i>F#°</i>
15 E7M.6 <i>G#m/F#m/ F7</i>	16 D° <i>G#m/E7M/ F#m</i>	17 <i>Am6</i>	18 <i>Am6</i>	19 E7M	20 Am6	21 E6
22 <i>E9</i>	23 <i>Am6</i>	24 E6	25 <i>A6</i>	26 <i>Am13</i>	27 E6	28 E9

Tabela 1: *Crepúsculo* – Tabela harmônica geral.

As primeiras ideias não se apoiam em nenhum acorde estrutural, tendo assim até o compasso 9 uma espécie de seção com “tonalidade suspensa”.

Mesmo sem conter cadências perfeitas, percebe-se que a obra se encaminha em direção à tonalidade de Mi maior a partir do compasso 9, por meio do emprego de algumas sugestões de cadências tonais, sobretudo as plagais com o quarto grau menor (IV–I), conforme verifica-se nos compassos 13–15 e 25–27. A primeira ocorrência desse tipo de cadência ocorre entre os compassos 16, 17, 18 e 19, e logo adiante, uma progressão I9 – V6 – I6 entrega a tonalidade, seguido da mesma cadência plagal finalizando a peça.

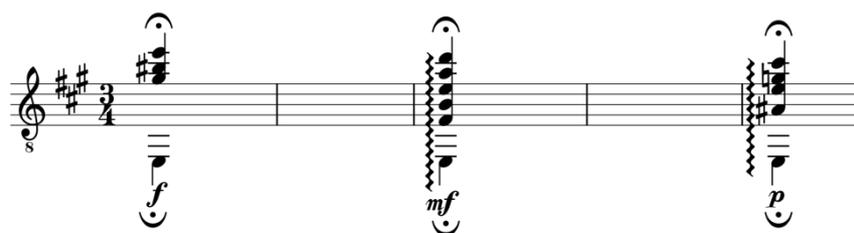
4.4. Som

Microanálise: Som

A dinâmica *mezzoforte* é indicada logo no início da peça, não havendo alterações rubricadas pelo autor até o compasso 7. Como já citado anteriormente, as indicações de expressão e andamento são “*Andante. Calmo e Molto Espressivo*”, o que pode sugerir a adoção de um plano geral dinâmico e timbrístico que tendam mais para uma sonoridade doce e sutil.

No compasso 8, aparece uma notação de *crescendo*, afirmando a importância do ponto citado em termos de intensificação sonora e atribuindo maior destaque na interpretação. A frase ascendente culmina em um acorde de E+, resultando na primeira ocorrência da nota de tessitura mais alta da peça, que conta com uma fermata e com a indicação de dinâmica *forte*.

A partir do compasso 9, todas as linhas melódicas apresentam arpejos como caminhos que desembocam em acordes bloqueados, reforçados timbricamente pela notação de *pizzicato* e *poco accelerando*, conforme pode-se verificar no Ex. 19. Os blocos de apoios harmônicos apresentam intensidades diferentes a cada finalização de frase, delineando o retorno para uma região mais grave do instrumento, reforçado pelas dinâmicas que também decrescem. Esses blocos de acordes são pontuados por fermatas, sustentando-os por um tempo maior que o escrito.



Exemplo 21: *Crepúsculo* (c. 9–13) – Demonstração de dinâmicas dos acordes nos tempos fortes

Ao apresentar o acorde de E7M.13, o perfil rítmico dos compassos 15 e 16 é retomado utilizando a já conhecida notação rítmica dos quatro compassos iniciais da peça, com a especificidade de que o padrão é modificado, passando à condução melódica sustentada por blocos harmônicos. Este trecho volta à dinâmica *forte*, decrescendo para um *mezzo forte*. Todos os acordes alocados no segundo e no terceiro tempo contam com acentos e, no compasso 15, há uma redução de velocidade proveniente da rubrica do autor, *ritenuto molto*.

O arpejo seguinte, sustentando a harmonia de Am6 por seis tempos, com frase ascendente de colcheias, também conta com o uso de *pizzicatos*, *poco accelerando* e um *crescendo* no compasso 18, repousando posteriormente no acorde de E7M, com a notação expressiva de *Tranquillo*.

A frase dos compassos 22 e 23 delineia um acorde de E6 que será reafirmado no acorde do compasso 24, tendo nele o único *pp* da obra. O próximo trecho (c. 25–27), indicado pela dinâmica *mf*, tem um direcionamento melódico

alterado (descendente) e sem os *pizzicati*. Este finda no mesmo acorde de E6, com uma fermata, concluindo a obra em um E9 com a dinâmica *p*.

As variações de timbre usualmente ficam a cargo do intérprete, tendo em vista a sua relação pessoal frente às concepções musicais que a obra possa lhe despertar. Ao enquadrá-la dentro da estética impressionista, como será feito no tópico seguinte dedicado às sugestões interpretativas, pode-se sugerir mais de uma padronização de ideias, o que determinará a escolha do timbre inicial a ser aplicado a este prelúdio.

Análise intermediária: Som

A obra apresenta poucas variações de textura sonora, com a predominância de um perfil melódico com finalização em blocos harmônicos.

O contraste das sonoridades pode ser aplicado desde o início, onde há uma reafirmação motívica (c. 1–7), seguindo para as frases que se encerram com blocos harmônicos, onde a indicação de dinâmicas já encaminha para uma possível variação de timbres e cores, que ficam a cargo do intérprete.

Pensando numa finalização que prepare a sua ligação com o próximo prelúdio, *Retrato*, sugere-se que o intérprete privilegie o timbre *dolce*, somado à própria rubrica do autor pela indicação de dinâmica *piano* encontrada na partitura.

Macroanálise: Som

No que se refere ao planejamento interpretativo das dinâmicas, será realizada uma comparação entre as indicações escritas na peça e aquelas subentendidas pelo direcionamento das vozes, no intuito de enriquecer os planos geral de intensidades com uma maior gama de detalhes. O gráfico de dinâmicas abaixo reproduz o que a partitura informa no âmbito dinâmico:

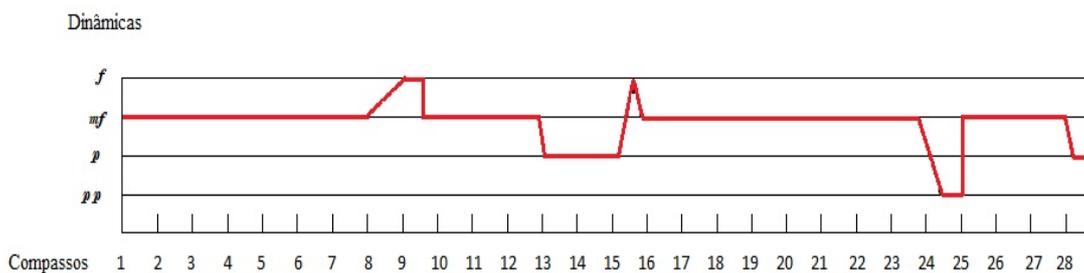


Figura 5: *Crepúsculo* – Gráfico de dinâmicas, conforme partitura.

Observa-se que o resultado obtido pelas notações destacadas na edição está representado por uma linha vermelha que perpassa todos os compassos da peça. Com isto, percebe-se em quais pontos ocorrem os ápices de dinâmicas e se elas acontecem de forma súbita ou crescente. Sabendo que o resultado acústico proveniente da orientação sugerida pela linha dependerá da interpretação que o *performer* adotará em relação à dinâmica inicial *mf*, obtém-se, dessa forma, um panorama de como serão abordadas as possíveis variações futuras.



Figura 6: *Crepúsculo*. Gráfico de variação de dinâmicas, conforme harmonia

Neste segundo gráfico (Fig. 6), estão dispostas as variações encontradas a partir da análise estrutural harmônico-melódica. As linhas descendentes trazem um pequeno decrescendo de dois em dois compassos no início. Nas colcheias, do compasso oito, as dinâmicas levam a interpretar o acorde do primeiro tempo mais forte que o do segundo, logo, o crescendo para o forte não ocorre em linha simétrica. As mudanças que ocorrem bruscamente são preparadas por pequenas variações que circundam o já mencionado motivo melódico (compasso 9) predominante.

Agora, analisando a mesma peça a partir de uma sobreposição dos gráficos, a linha vermelha apresenta as dinâmicas propostas pela edição enquanto a linha verde busca uma interpretação mais minuciosa, revelando de forma mais evidente as direções harmônicas e melódicas presentes na obra:



Figura 7: *Crepúsculo* – Sobreposição dos gráficos

Os traços do movimento melódico ajudam a justificar as variações encontradas no primeiro gráfico (Fig. 5).

Após a observação e o entendimento de todos os gráficos, é possível ampliar a visão interpretativa da peça, assim como da inter-relação entre diferentes aspectos com potencial de favorecer a modelagem sonora pelo *performer*. O exame de cada aspecto analítico revela enfoques musicais que se tornam relevantes para uma leitura atenta e corroboram à construção de uma interpretação musical que se coadune e engrandeça a proposta geral desse primeiro prelúdio de Sávio.

5. Proposta interpretativa

As seguintes sugestões interpretativas à performance não devem ser consideradas como únicas, pois isso dependerá da vivência e compreensão da obra de cada músico. As referências ao título da obra e à estética as quais serão apresentadas pretendem oferecer uma possibilidade interpretativa. Nesse ponto, serão utilizadas perspectivas oriundas da estética impressionista. As leituras hermenêuticas complementares são fundamentais para despertar a percepção do trajeto interpretativo e da abertura dos conceitos, resultando numa forma que não limite o violonista, mas sim, o introduza a um leque de opções para uma *performance* que faça sentido à obra, em consonância com sua visão de mundo.

Mantendo a coerência com as análises anteriores, a proposta a seguir está redigida dentro dos seguintes critérios: melodia, harmonia e som, excluindo-se o aspecto rítmico, pois este, de acordo com os níveis motivicos apresentados nas descrições, não se fez necessário para as propostas interpretativas a seguir.

5.1. Som

O título *Crepúsculo*, além de sugerir uma narração descritiva para o prelúdio, pode ser também atrelado à estética impressionista, imprimindo, dessa forma, uma direção interpretativa já logo no início da peça. Tomando por base dois quadros do pintor francês Claude Monet, cada uma dessas concepções poderá modificar o direcionamento das dinâmicas e articulações, gerando, portanto, uma possibilidade interpretativa.

A primeira obra, denominada *Impressão: Nascer do Sol* (1872), remete ao sentido de crepúsculo dentro da definição de claridade observada no período que antecede o nascer do dia.



Figura 8: Monet, *Impressão: Nascer do Sol* (1872) (Fonte: retirado da internet⁶, 2022).

Como o próprio título define, o nascer do sol pode diferenciar a escolha do intérprete em relação ao timbre inicial da peça. Normalmente, utilizamos termos subjetivos para definir timbres, tais como “som claro” ou “som escuro”,⁷ que se tornarão referenciais nesta discussão. Levando-se em consideração o quadro acima, é interessante iniciar com um timbre mais *dolce* e escuro, “abrindo” o timbre no decorrer da peça, ou seja, tornando o som gradativamente

⁶ <https://www.wikiart.org/pt/claude-monet/impresao-nascer-do-sol-1873>

⁷ Em síntese, podemos atribuir as diretrizes sonoras “claro / escuro” à região do instrumento onde as cordas são tangidas (mais perto do cavalete ou mais próximo ao braço), ou também ao tipo de ângulo de ataque desferido na corda pelas unhas da mão direita (mais frontal ou mais lateral), permitindo, dessa forma, controlar a emissão dos timbres com mais harmônicos superiores (“claro”), ou com menos harmônicos (“escuro”).

mais claro (metálico) até o ponto de desenvolvimento, que ocorre no compasso 9.

Por sua vez, a leitura visual do quadro denominado *Crepúsculo em Veneza* (1908) sugere uma segunda definição: claridade multicolorida que perdura algum tempo depois do pôr do sol.



Figura 10: Monet, *Crepúsculo em Veneza* (1908) (Fonte: retirado da internet⁸, 2022).

A partir dessas diferenças, a escolha de timbre que sugere essa segunda referência remete a um anoitecer, reiterado pelas linhas melódicas descendentes da parte inicial da peça. Essas linhas são intuitivas para o fraseado, fazendo com que se toque em decrescendo para que, no ponto de tensão, o intérprete retorne à dinâmica inicial, tendo na anacruse dos compassos 1 e 2 um movimento de meio tom das notas Mi/Fá, que se repete nos compassos 3 e 4.

Apesar das referências visuais delimitadas acima influenciarem o modo de início da obra, tais decisões afetarão toda a sua extensão. Considerando uma *performance* integral do ciclo, a segunda opção parece mais pertinente. Além disso, considerando o fato de que o *Prelúdio Pitoresco 5* possui o subtítulo *Amanhecendo*, a sugestão é manter *Crepúsculo* no clima noturno, ou seja, considerando um timbre mais *dolce* e escuro, permitindo assim uma macro interpretação do ciclo. Inversamente, ao apresentá-lo em dupla com *Paisagem*, que é uma espécie de continuidade do primeiro prelúdio, a escolha do intérprete é mais livre, não havendo necessidade de interligá-lo às peças seguintes. As soluções hermenêuticas apresentadas – de acordo com os elementos musicais

⁸https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Claude_Monet_-_Twilight,_Venice_-_Bridgestone_Museum_of_Art_Tokyo.jpg

combinados com o diálogo travado entre o subtítulo e as artes visuais – oferecem ao intérprete duas possibilidades interpretativas, dentre várias, que o Prelúdio Pitoresco *Crepúsculo* pode oferecer.

Dentro da proposta delimitada pelas informações contidas na partitura, sejam elas musicais ou extramusicais, as relações das escolhas interpretativas podem ser consideradas por meio da definição do termo em combinação com as possibilidades de timbres que o instrumento oferece, observando também as possíveis ligações com as artes visuais e com a estética musical da obra. A partir dessa proposta, a *performance* da peça poderá demonstrar uma comunicação positiva entre o intérprete e o ouvinte, transmitindo assim as informações contidas no texto musical àqueles que pretendem contemplá-lo.

5.2 Melodia

Iniciando a obra com um timbre mais claro, as linhas melódicas decrescem a cada dois compassos (c. 1–2, c. 3–4), voltando à sonoridade e dinâmica iniciais durante a reafirmação do motivo no compasso 3.

O compasso 5 também retorna ao gesto melódico inicial da obra, porém agora com um *crescendo* até o compasso 7. A partir do compasso 8 sugere-se uma mudança abrupta para uma dinâmica em piano, demonstrando a intenção quanto à realização de um *crescendo* até o compasso 9.

A partir do compasso 9, o perfil melódico ascendente é mantido. Vale ressaltar que todas as frases de arpejos diluídos possuem a indicação *poco accel.* e as dinâmicas decrescem no início de cada frase.

Sempre ao final dos motivos melódicos (compassos 11, 13 e 15) é importante não interromper a frase para o bloco harmônico, que finaliza a frase musical ou gesto melódico. Com base neste conhecimento estrutural, pode-se adotar uma condução melódica da frase por meio do *legato* conforme sugerido pela articulação oferecida na Fig. 31. ideia. Pode-se observar, por exemplo, entre os compassos 10 e 11, que a intenção do fraseado permite não interromper o início do outro motivo, mas sim, manter a linha melódica em *legato*.

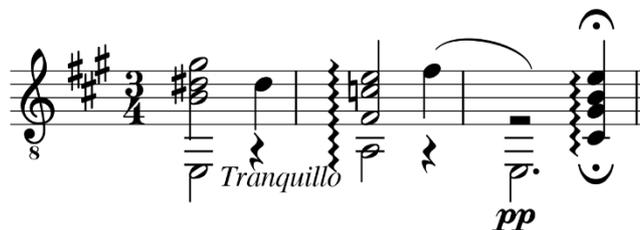
Aqui é mostrada de maneira breve como o conhecimento advindo da análise da estrutura pode colaborar à seleção de uma estratégia interpretativa, especificamente, relacionada ao agrupamento de eventos, um dos desafios da *performance musical*.



Exemplo 22: *Crepúsculo* (c. 10–11) – Fraseado

Em todas as repetições desse padrão, é possível manter o parâmetro sonoro, deixando a linha melódica sem cortes para o acorde inicial do próximo motivo. Isso ocorre nos compassos 12 – 13, 14 – 15 e 18 – 19. Há uma exceção no compasso 16, onde a marcação *rit molto* interrompe o perfil, sugerindo que o intérprete faça uma breve pausa antes de reiniciar os motivos principais.

Nos compassos 18 e 19, propõe-se tocar a nota do terceiro tempo em *pp*, enfatizando os acordes, e com atenção à indicação de expressão *Tranquillo*. Ligar a nota Fá# (final do c. 19) ao acorde do compasso seguinte, resulta em um bom efeito para este trecho.



Exemplo 23: *Crepúsculo* (c. 19–21) – Sustentação e dinâmica

A partir do compasso 22, onde a tonalidade se estabelece para a finalização da obra, retorna-se ao padrão dos motivos em colcheia (c. 11, 12, etc.), porém o acorde de repouso possui o baixo antecipado e conta com a dinâmica *pp*. A frase dos compassos 25 e 26 inicia em *mf*, o qual sugere-se iniciar com um timbre mais aberto (metálico), a fim de suavizar a chegada aos acordes finais em *piano dolce*.

5.3 Harmonia

Os padrões harmônicos iniciais do prelúdio podem ser observados de duas formas: a dupla camada independente e uma linha de relação entre elas. De forma independente, enxerga-se duas harmonias acontecendo simultaneamente, enquanto, quando se estabelece uma relação entre elas (mesmo que os graus não estabeleçam uma hierarquia tradicional harmônica), se observa uma relação de tensão *versus* relaxamento em todos os motivos completos. Tais recursos podem ser analisados criteriosamente pelo intérprete, e utilizados de acordo com a sua proposta da obra.

No restante da extensão do prelúdio, as harmonias ocorrem em arpejos seguidos de blocos. Cabe ao músico relacionar o direcionamento das linhas para as nuances que podem ser exploradas de acordo com o movimento da obra. Os arpejos, predominantemente ascendentes, podem ser relacionados com o bloco posterior, integrando a micro com a macroanálise e construindo uma interpretação consolidada da peça em sua totalidade, mantendo o sentido de suas partes.

6. Considerações finais

A análise elaborada neste artigo investigou detalhes da obra que propiciam uma interpretação baseada no texto musical. Com uma descrição detalhada sobre aspectos fundamentais dos contextos de melodia, harmonia, ritmo e som, não se espera que o leitor empregue este detalhamento como uma tabela de normas, mas que compreenda as diretrizes colocadas e possa utilizá-las para criar seu próprio processo interpretativo. A obra sempre estará aberta a novas perspectivas e olhares que encontrem níveis diferentes de relações para a *performance* e traga novidades para seu processo de (re)construção.

A proposta de interpretação é ainda menos fechada, pois nela se encontra uma possibilidade de inúmeras que a obra pode sugerir. Entende-se que, neste processo, a visão de limitar a obra musical a apenas uma forma correta de ser interpretada está fadada ao erro. Replicar discursos musicais sem refletir sobre eles entregaria uma releitura e apagaria a voz do artista que expressa seu mundo por intermédio dos sons.

Cabe também ressaltar que a estética contida neste prelúdio auxiliou na construção de uma linha analítica onde os recursos musicais utilizados pelo

autor não sejam vistos apenas em suas estruturas, mas que façam sentido para uma interpretação onde não só se toquem as notas corretas no tempo correto, mas que se abra uma relação intrínseca do sujeito com a obra, criando assim novos sentidos e significados musicais.

Referências

1. Bressan, Caio C. B. 2022. *Os prelúdios pitorescos de Isaías Sávio: uma análise interpretativa guiada para a performance*. Dissertação de Mestrado. Maringá: Universidade Estadual de Maringá (PMU).
2. Eco, Umberto. 1995. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Editora Perspectiva.
3. Lima, Sonia A.; Apro, Flávio; Carvalho, Márcio. 2006. Performance, prática e interpretação musical: significados e abrangências. In: Lima, Sonia A. [org]. *Performance e interpretação musical: uma prática interdisciplinar*, p. 9–23. São Paulo: Musa.
4. Palmer, Richard E. 2018. *Hermenêutica*. Lisboa: Edições 70.
5. Ricoeur, Paul. 2004. *O Conflito das Interpretações: ensaios de hermenêutica*. Lisboa: RÉ.S.
6. _____. 2019. *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Edições 70.
7. Rink, John. 2002. *Musical Performance: A guide to understand*. Nova York: Cambridge University Press.
8. Sávio, Isaías. 1956. *4 Prelúdios Pitorescos*. São Paulo: RICORDI.
9. Schoenberg, Arnold. 1996. *Fundamentos da Composição Musical*. 3ª Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
10. Tomás, Lia. 2002. *Ouvir o logos: música e filosofia*. São Paulo: Editora UNESP.
11. Villa-lobos, Heitor. 2006. *Cinq Préludes: nouvelle édition revue et corrige*. Paris: Max Eschig..
12. White, John David. 1976. *The Analysis of Music*. Michigan: Prentice Hall.