FELIPE GARIBALDI DE ALMEIDA SILVA

Obra de Claudio Santoro para violão solo: contexto de criação, análise
musical e sugestões técnico-interpretativas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes.
Versão corrigida.

Área de Concentração: Processos de Criação Musical

Linha de Pesquisa: Técnicas composicionais e questões interpretativas

Orientador: Prof. Dr. Edelson Gloeden

SÃO PAULO

2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Silva, Felipe Garibaldi de Almeida
Obra de Claudio Santoro para violão solo: contexto de criação, análise musical e sugestões técnico-interpretativas / Felipe Garibaldi de Almeida Silva. -- São Paulo: F. Silva, 2014.
182 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Edelson Gloeden
Bibliografia

1. Interpretação musical 2. Análise musical 3. Música brasileira 4. Claudio Santoro 5. Violão I. Gloeden, Edelson II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome: SILVA, Felipe Garibaldi de Almeida

Título: Obra de Claudio Santoro para violão solo: contexto de criação, análise musical e sugestões técnico-interpretativas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes.
Versão corrigida.

Área de Concentração: Processos de Criação Musical

Linha de Pesquisa: Técnicas composicionais e questões interpretativas

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo apoio à pesquisa.

Aos meus pais, Paulo Cilas e Lúcia Maria, pelo amor, carinho e apoio.

À Francielli Oliveira, pelo amor, companhia e pronto auxílio.

Ao Prof. Dr. Edelson Gloeden, pela orientação acadêmica, dedicação ao ensino de música e convívio produtivo.

À Profa. Dra. Adriana Lopes Moreira e ao Prof. Dr. Rodolfo Coelho de Souza, pela dedicação ao ensino de música e convívio produtivo.

Ao Prof. Geraldo Ribeiro e ao Prof. Eustáquio Grilo, pela colaboração para com este trabalho.

RESUMO

SILVA, F. G. A. **Obra de Claudio Santoro para violão solo:** contexto de criação, análise musical e sugestões técnico-interpretativas. 2014. 182 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

A obra de Claudio Santoro (1919-1989) para violão é representativa de um importante segmento do repertório de concerto do violão brasileiro, constituído pela produção de compositores não violonistas para o instrumento. Tal segmento é frequentemente olvidado por grande parte dos intérpretes e do público. O presente trabalho tem como objetivo abordar as problemáticas técnico-interpretativas presentes na obra de Claudio Santoro para violão solo e, também, sugerir soluções técnicas para a execução instrumental. Para alcançar este objetivo empreendeu-se um estudo do contexto de criação das peças segundo as tendências composicionais de Santoro, uma comparação entre as versões manuscritas e impressas da obra, análise da estrutura musical e entrevistas com violonistas que colaboraram com o compositor e cuja interpretação das peças foi por ele próprio referendada.

Palavras-chave: Interpretação-musical. Análise musical. Música brasileira. Claudio Santoro. Violão.

ABSTRACT

The guitar works of Claudio Santoro (1919-1989) are representative pieces of an important part of the Brazilian concert repertoire for the instrument, formed by the contribution from composers that are not formerly guitar players. This part of the repertoire is often forgotten by most interpreters on the instrument and, consequently, by most of the public as well. The present study deals with the idiomatic complexities in the guitar work of Claudio Santoro and suggests technical solutions for performance. In order to accomplish this, a musical analysis of the pieces was elaborated, as well as interviews with the main interpreters of the guitar work of Claudio Santoro. Also an investigation on the compositional context of the pieces and accurate confrontation between manuscripts and edited scores provide here an enlightened view of Santoro's guitar music.

Key-words: Musical Interpretation. Musical Analysis. Brazilian Music. Claudio Santoro. Guitar.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. CLAUDIO SANTORO EM SUA MATURIDADE.....	12
1.1 Reflexão sobre a divisão da produção de Santoro em diferentes fases.....	12
1.2 Trajetória composicional em direção à fase de maturidade.....	14
2. OBRA PARA VIOLÃO SOLO.....	24
2.1 Contexto e aspectos gerais da obra.....	24
2.2 Colaboração entre Santoro e violonistas.....	27
2.3 Os manuscritos e as edições.....	32
2.3.1 <i>Prelúdio n. 1</i>	35
2.3.2 <i>Prelúdio n. 2</i>	49
2.3.3 <i>Estudo</i>	61
2.3.4 <i>Fantasia Sul América</i>	63
3. ANÁLISE MUSICAL E SUGESTÕES TÉCNICO-INTERPRETATIVAS.....	74
3.1 Considerações prévias sobre análise musical e interpretação.....	74
3.2 <i>Prelúdio n. 1</i>	77
3.2.1 Análise musical do <i>Prelúdio n. 1</i>	77
3.2.2 Sugestões técnico-interpretativas acerca do <i>Prelúdio n. 1</i>	91
3.3 <i>Prelúdio n. 2</i>	99
3.3.1 Análise musical do <i>Prelúdio n. 2</i>	99
3.3.2 Sugestões técnico-interpretativas acerca do <i>Prelúdio n.2</i>	116
3.4 <i>Estudo</i>	121
3.4.1 Análise musical do <i>Estudo</i>	121
3.4.2 Sugestões técnico-interpretativas acerca do <i>Estudo</i>	136
3.5 <i>Fantasia Sul América</i>	139
3.5.1 Análise musical da <i>Fantasia Sul América</i>	139
3.5.2 Sugestões técnico-interpretativas acerca da <i>Fantasia Sul América</i>	161
CONCLUSÃO.....	166
REFERÊNCIAS.....	169

APÊNDICE A – Versão editada da solução para execução dos compassos 5 a 10 do <i>Prelúdio n. 2</i> de Claudio Santoro para violão, elaborada por Edelson Gloeden.....	173
ANEXOS	174
ANEXO A – Dedicatória de Claudio Santoro para Geraldo Ribeiro em exemplar dos <i>Prelúdios n. 1 e n. 2 e Estudo</i> publicados pela Edition Savart.....	174
ANEXO B – Inscrição de dedicação da <i>Fantasia Sul América</i> a Eustáquio Grilo, em manuscrito.....	175
ANEXO C – Dedicatória de Claudio Santoro para Edelson Gloeden em exemplar dos <i>Prelúdios n. 1 e n. 2 e Estudo</i> publicados pela Edition Savart.....	176
ANEXO D – Capa da publicação <i>La Guitarra Flamenca</i> , de José Lansac.....	177
ANEXO E – Trecho referente ao recurso técnico <i>chorlitzo</i> em <i>La Guitarra Flamenca</i> , de José Lansac.....	178
ANEXO F – Continuação do trecho referente ao recurso técnico <i>chorlitzo</i> em <i>La Guitarra Flamenca</i> , de José Lansac.....	179
ANEXO G – Complemento ao trecho referente ao recurso técnico <i>chorlitzo</i> em <i>La Guitarra Flamenca</i> , de José Lansac.....	180
ANEXO H – Versão manuscrita da solução para execução dos compassos 5 a 10 do <i>Prelúdio n. 2</i> de Claudio Santoro para violão, elaborada por Edelson Gloeden.....	181

INTRODUÇÃO

Claudio Santoro (1919-1989) foi um compositor de suma importância na história da música brasileira. A opulência de sua obra se mostra num catálogo com cerca de 621 títulos (CATÁLOGO, 2014)¹, abrangendo desde o gênero operístico à música radiofônica. Tal produção artística, além de abundante, abarca obras concebidas sob diferentes orientações estéticas, num engajamento criativo perseverante e inquieto. Em *Música Contemporânea Brasileira* (1981), José Maria Neves mostra que Claudio Santoro, ainda no início de sua carreira, já se destacava no cenário musical nacional em 1940 (NEVES, 1981, p. 99) e, ao longo do livro, apresenta a figura do compositor como marcante e determinante em diferentes momentos do pensamento estético-musical brasileiro. Desta maneira, Santoro chega a sintetizar, em sua própria trajetória artística, boa parte do percurso estilístico percorrido pela música erudita brasileira no séc. XX.

Entre os anos 1982 e 1983, quando Claudio Santoro encontrava-se em sua maturidade como compositor, foram compostas quatro peças para violão solo, a saber, *Prelúdios n. 1 e n. 2* (1982), *Estudo* (1982) e *Fantasia Sul América* (1983). O conjunto desta obra é representativo do repertório de concerto do violão brasileiro no século XX, envolvendo algumas questões características: (1) a problemática da escrita para violão por parte do compositor não violonista; (2) as complexidades idiomáticas inerentes ao instrumento na realização da música atonal cromática; (3) a eventual relação de colaboração entre compositor e intérprete para superação das referidas dificuldades.

Num âmbito mais abrangente da literatura de concerto do violão brasileiro, a produção de compositores não violonistas para o instrumento forma um todo constituído por peças de grande dificuldade técnica e pouco rendimento sonoro, sem atrair a atenção dos intérpretes, em sua maioria omissos em relação a este repertório (GLOEDEN, 2002, p. 33). Consequentemente, na produção acadêmica musical, é inexistente um estudo aprofundado das questões supracitadas, de maneira voltada ao contexto particular da obra violonística de

¹ Conforme catálogo disponível no website www.claudiosantoro.art.br.

Claudio Santoro. Tampouco as soluções técnico-interpretativas que esta obra demanda foram antes pesquisadas de forma sistemática.

No intuito de preencher a lacuna de conhecimento sobre a obra de Santoro para violão solo, empreendemos uma pesquisa que concentra suas averiguações em três vertentes: (1) estudo do contexto de criação das peças, abarcando aspectos técnicos e estéticos do compositor no período referente à obra para violão, também, a colaboração de violonistas e, ainda, o processo editorial; (2) investigação sobre as propriedades estruturais das peças, por meio da análise musical e; (3) abordagem de questões técnico-interpretativas, relacionando a execução instrumental aos apontamentos analíticos mais pertinentes.

A primeira vertente acima descrita, tratada nos capítulos 1 e 2, se legitima como ponto de partida essencial ao desenvolvimento das outras duas, que, por sua vez, constituem o capítulo 3 e se fundamentam na asserção: “os intérpretes devem entender aquilo que interpretam”² (TOVEY apud LESTER, 2005, p. 197)³. Assim, com base na discussão entabulada pelos autores Berry (1989), Cook (1999), Lester (2005) e Rink (2013), buscou-se uma medida de diálogo entre apontamentos analíticos e questões técnico-interpretativas na abordagem das peças de Santoro para violão.

As análises musicais empregaram terminologias e ferramentas teóricas relacionadas à música pós-tonal, apreendidas dos trabalhos de Straus (2013), Rink (2013), Kostka (2012), Roig-Francolí (2008) e Lester (1989). Foi construído, então, um discurso analítico que, de forma geral, mapeia as linhas estruturais das peças, capta sua essência a ser projetada na interpretação e, também, aponta alguns processos composicionais particulares de Santoro.

As sugestões técnico-interpretativas focam, principalmente, a resolução de problemas pontuais das peças de Santoro em relação à execução violonística e, também, a definição das

² “Players should understand what they play.” Tradução nossa. Esta é a sentença com que Donald Francis Tovey abre sua publicação *Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas* (1931), citada por Joel Lester no artigo *Performance and Analysis: Interaction and Interpretation* que integra a compilação *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, editada por John Rink (2005).

³ TOVEY, D. F. *A Companion to Beethoven's Pianoforte sonatas (Bar-by-Bar Analysis)*. London: ABRSM Publishing, 1998.

principais nuances do discurso musical que devem permear a interpretação. Para atender a estes objetivos lançou-se mão tanto das inferências analíticas, como dos relatos e sugestões técnicas de violonistas que travaram um contato próximo com Santoro e tiveram suas interpretações reconhecidamente aprovadas pelo compositor ⁴.

⁴ No item 2.2 do capítulo 2, é possível verificar as palavras que Santoro escreveu em dedicatórias de suas partituras aos violonistas que colaboraram para com ele. Na seção de anexos constam fotocópias destas dedicatórias manuscritas por Santoro.

1. CLAUDIO SANTORO EM SUA MATURIDADE

1.1 Reflexão sobre a divisão da produção de Santoro em diferentes fases

De forma predominante, os estudiosos da obra de Claudio Santoro dividem sua produção em quatro fases estilísticas distintas, trazendo, porém, algumas pequenas variações quanto à nomeação e aos exatos anos que correspondem a cada fase. Vasco Mariz, no livro *Cláudio Santoro* (1994), não aponta para uma delimitação exatamente categórica dos anos referentes a cada fase de produção do compositor. Em seu texto, descreve as principais obras, ideologias e acontecimentos ao longo do percurso artístico de Santoro, identificando os seguintes momentos:

- 1 – um período de uso da técnica dodecafônica;
- 2 – uma transição entre o dodecafonismo e a estética nacionalista;
- 3 – uma fase de orientação nacionalista; e
- 4 – um período de retorno ao serialismo e experimentações com a música eletroacústica e aleatoriedade.

Mariz considera que, de 1962 em diante, Santoro encontrava-se em sua maturidade como compositor, realizando diversos experimentos com novos materiais musicais e abarcando uma pluralidade de técnicas composicionais (MARIZ, 1994, p. 43-47). O trabalho de Mariz teve grande importância para as pesquisas posteriores, por ter sido a primeira obra biográfica inteiramente dedicada a Santoro e por ter contado, ainda, com contribuições do próprio compositor, que tinha uma relação próxima com seu biógrafo.

Mariana Costa Gomes (2007), em sua dissertação sobre as perspectivas ideológicas e estéticas de Claudio Santoro, também apresenta o seccionamento da produção do compositor diluído no decorrer de seu texto, sem delimitação categórica de cada fase, mas indica o período a partir da década de 60 como fase final em que Santoro volta-se a um maior experimentalismo. Não obstante, um maior número de pesquisas apresenta a divisão da obra de Santoro de maneira mais esquemática e delimitada, como a dissertação de Iracele Lívero de Souza (2004), que analisa todos os *Prelúdios* do compositor para piano. Artigos de Ernesto

Frederico Hartmann (2006) e também de Josy Durães – apesar de esta autora não destacar a existência da transição entre o dodecafonismo e a fase nacionalista (DURÃES, 2005, p. 29) – abordam de maneira semelhantemente delimitada as fases composicionais de Santoro. Portanto, é possível apresentar a seguinte síntese da visão desses autores sobre as fases estilísticas do compositor:

Fases composicionais de Claudio Santoro, conforme a visão predominante de seus estudiosos, até 2009.	
Fase Dodecafônica	De 1939 a 1946
Transição ao Nacionalismo	De 1947 a 1948
Fase Nacionalista	De 1948 a 1960
Fase de retorno a um serialismo próprio com ecletismo estilístico	De 1960 a 1989

Tabela 1 – Quadro síntese das fases composicionais da produção de Claudio Santoro.

Nota-se, no entanto, uma falta de clareza quanto à definição do período de 29 anos, apontado como última fase estilística de Santoro, de 1960 a 1989. Em vista do inquieto espírito criativo do compositor, pode não ser o mais apropriado considerar as últimas três décadas de sua produção de forma generalizada e, ainda, resumir a variedade estilística de suas obras nesse período com o simples termo “retorno ao serialismo” (MENDES, 2009, p. ix).

Sérgio Nogueira Mendes, em sua tese *O percurso estilístico de Cláudio Santoro: ramais divergentes e conjunção final* (2009), apresenta um novo entendimento sobre a

produção de Santoro no período compreendido entre os anos 1960 a 1989, propondo uma divisão em três novas fases estilísticas distintas para este período:

Divisão da produção de Santoro entre 1961 e 1989 em fases composicionais distintas, segundo Mendes (2009)	
Retorno ao serialismo	De 1961 a 1966
<i>Avant-garde</i>	De 1966 a 1977
Maturidade	De 1978 a 1989

Tabela 2 – Divisão da produção de Santoro entre 1961 e 1989 em três fases composicionais distintas.

Tal visão sobre a obra de Santoro é de notável pertinência quando pretende-se tratar de sua produção para violão solo, concentrada entre os anos 1982 e 1983. Mendes aponta para o período de maturidade do compositor, iniciado em 1978, como um momento de utilização das experiências adquiridas com todas as fases anteriores (MENDES, 2009, p. 213). Desta forma, a próxima seção deste capítulo se prestará a uma visão panorâmica sobre o percurso de Claudio Santoro por suas diversas fases composicionais em direção à fase final, de maturidade.

1.2 Trajetória composicional em direção à fase de maturidade

Os anos 1939 a 1947 são apontados como correspondentes a uma primeira fase na produção de Claudio Santoro. Mas os primeiros esboços de composições, na verdade, datam de 1937, quando lecionava violino no Conservatório de Música do Distrito Federal, no Rio de Janeiro (MARIZ, 1994, p. 16). O pendor intuitivo de Santoro para a música atonal-dodecafônica e a estética modernista levam-no, em 1939, ao início de um proveitoso convívio e aprendizado com o compositor alemão Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), então

recém chegado ao Brasil. No decurso de um ano e meio se seguiriam, então, aulas abordando estética, contraponto, análise e desenvolvimento da técnica serial. A influência de Koellreutter e o intenso envolvimento com o movimento *Música Viva*⁵ conferiram a Santoro a fundamentação teórica e estética para sua produção nessa primeira fase (OLIVEIRA, 2010, p. 86-89). Alguns importantes princípios que Koellreutter imprimia à formação de seus alunos, tais como a convicção quanto ao posicionamento estético, a absoluta liberdade de expressão e o completo domínio dos processos de composição (NEVES, 1981, p. 86), foram determinantes para a trajetória artística de Santoro.

A *1ª Sinfonia* de Santoro, composta entre 1939 e 1940 com a orientação de Koellreutter, marca, notadamente em seu segundo movimento, a passagem de uma escrita atonal livre para uma organização dodecafônica. Algumas das peças representativas deste contexto são a *Sonata para violino solo* (1940), a *Sonata n. 1 para violino e piano* (1940), *Epigramas para flauta solo* (1942) e a *Sonata n. 1 para piano* (1945). Por ser este um período da história da música brasileira com acirrados debates sobre estética e estilo, em que era preciso posicionar-se firmemente, Santoro suprime seu lirismo inerente, apegando-se ao rigor lógico de construção, cerebralismo e negação de sentimentalismos ou quaisquer traços folclóricos nacionais. Aos poucos, no entanto, Santoro experimentaria um gradual distanciamento da ortodoxia dodecafônica e liberação de seu lirismo essencial (NEVES, 1981, p. 99). Koellreutter, em artigo de 1947 sobre a música brasileira⁶, coloca que:

“(...) na obra de Santoro, a música brasileira entra em crise [...]. [É] intencionalmente agressiva, cortante, metálica, de ritmos incisivos, implacável, fatal. (...) A música agora não é só para sentir, é também para compreender” (KOELLREUTTER apud NEVES, 1981, p. 100).

Claudio Santoro e César Guerra-Peixe (1914-1993) figuram como os mais importantes representantes do dodecafonismo brasileiro; no entanto, aderiram à estética nacionalista por volta de 1948 e 1949, respectivamente. De forma notável, os compositores que estiveram sob a orientação de Koellreutter experimentaram comumente um afastamento da técnica dodecafônica, voltando-se, muitas vezes, para o nacionalismo populista. Santoro, já em 1946,

⁵ Movimento de atualização da música brasileira, ocorrido no Rio de Janeiro entre 1939 e 1950, liderado por H. J. Koellreutter.

⁶ Koellreutter, H. J. *Música Brasileira*. Música Viva - XII, Rio de Janeiro, 1947.

passa a buscar uma conciliação de sua obra com sua ideologia política comunista. Desta maneira, um compromisso entre a técnica dodecafônica e o espírito nacionalista o levam a simplificar sua linguagem e utilizar alguns novos elementos como, especialmente, células rítmicas relacionadas ao folclore brasileiro (Neves, 1981: 86-101).

O período de transição estilística na obra de Santoro não é relativo unicamente à sua ideologia política, mas coincide exatamente com a tendência européia do período de 1946 a 1950, de preocupação com a “transposição do vácuo entre a atonalidade e a tonalidade, entre o dodecafonismo e a tradição”, numa “reconciliação da nova linguagem com as convenções mais ortodoxas” (BRINDLE apud MENDES, 2009, p. 69) ⁷.

Ocorre em 1947 um rompimento de Santoro em relação a Koellreutter e ao grupo *Música Viva*. Após o *Manifesto de 1946* ⁸, as cartas trocadas entre os dois compositores revelam que, mesmo baseados no princípio de que a música é um reflexo da sociedade, posicionamentos distintos eram assumidos. Koellreutter preocupava-se em correlacionar, num nível teórico, as transformações da linguagem musical a certos conceitos marxistas, sem nunca pretender uma simplificação da linguagem. Santoro, por sua vez, engajado com a realidade à sua volta, queria fazer-se compreendido e contribuir para com os herdeiros da nova sociedade idealizada em que acreditava, alcançando as massas com sua arte (MENDES, 2009, p. 77-78). Santoro declarou:

Toda arte serve a uma classe, ora sendo marxista, mas também artista procuro, sem fazer concessões encontrar um meio de aproximação entre público e artista. [...]. Pensando nesses pontos todos, e levando em consideração que a grande massa compreende a arte no sentido unicamente emotivo e sabendo que a alma do povo é simples, o melhor meio de nos afirmarmos será fazendo uma arte o mais simples possível e mais expressiva, sem fazer concessões [...]. Acredito na evolução e na vitória do proletariado, e procuro servir a esta classe do presente e ao povo (SANTORO apud MENDES, 2009, p. 78) ⁹.

Sendo impossível para Santoro considerar sua obra separadamente de sua ideologia política, a mudança de linguagem que lhe era necessária seu deu tanto pela influência de

⁷ BRINDLE, R. S. *The New Music: the avant-garde since 1945*. Oxford: Oxford University Press, 1987.

⁸ No *Manifesto de 1946* do grupo *Música Viva*, Koellreutter interpreta as principais ideias dos intelectuais de esquerda e as adapta aos interesses estéticos do grupo, que posiciona-se, então, a favor da “instauração de uma sociedade mais justa, conforme uma determinada interpretação do marxismo-leninismo e do ideal de revolução socialista” (CONTIER apud MENDES, 2009, p. 71).

⁹ SANTORO, C. Correspondência a João Caldeira Filho, 1947. Acervo Claudio Santoro, Brasília.

referências como a obra de Paul Hindemith (1895-1963) e Béla Bartók (1881-1945), como também pelo convívio e aprendizado com Nadia Boulanger (1887-1979) em Paris, compositora afeita à linguagem neoclássica (MENDES, 2009, p. 70-78). A *Música para orquestra de cordas* (1946) é a primeira obra que apresenta traços da mudança estilística de Santoro. A *Sonata n. 2 para violoncelo e piano* (1947) também apresenta características típicas deste contexto, como conteúdo melódico diatônico-modal e simetria fraseológica.

Por ocasião do 2º Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais de Praga¹⁰ em 1948, a fase de transição estilística de Santoro tem seu termo, consolidando, então, a proposta estética nacionalista do compositor. Sua influência seria determinante para a dissolução do grupo *Música Viva* e para uma marcante revitalização do pensamento nacionalista na música brasileira por volta dos anos 50. À frente desta tendência, os principais compositores são justamente os ex-dodecafonistas Santoro e Guerra-Peixe (NEVES, 1981, p. 116-137).

Naturalmente, a incursão no novo caminho estético se deu por uma solidificação gradativa de novas experiências composicionais. Deixado “no ar”, em uma vivência musical que não era a sua, Santoro chegou a passar por um período de pesquisa folclórica na Serra da Mantiqueira em 1949, e, aos poucos, experimentar um crescente domínio do novo estilo, abandonando a escrita cromática que lhe era tão natural (MENDES, 2009, p. 98). A obra *Canto de amor e paz* (1950) é tida como o marco desta fase. Com a simplificação de sua linguagem e o emprego de conteúdos progressistas, o compositor buscava uma maior comunicabilidade com o público, pautando-se pelo ideal de uma obra em que:

(...) os elementos nacionais deixam de ser internacionais para passar a uma transfiguração não somente pessoal como também de plano superior, de que se possa dizer: isto é uma sonata que pode ser colocada no plano internacional da criação contemporânea, mas deve ser de autor brasileiro (SANTORO apud SOUZA, 2003, p. 67)¹¹.

¹⁰ Ocorrido entre 20 e 29 de maio de 1948, organizado pelo sindicato dos compositores de Praga (HARTMANN, 2010).

¹¹ SANTORO, C. Carta a Curt Lange, Rio de Janeiro, 20 de novembro de 1956. Acervo Claudio Santoro, Brasília.

As obras de caráter nacionalista, que permeiam a produção de Santoro de 1948 a 1960, apresentam a temática folclórica, não citada diretamente, mas, na maioria das vezes, apenas evocada. Dentre as mais importantes, podem ser enumeradas a *Sonata 3* (1955), *Sinfonia n. 5* (1955), *Quarteto n. 4* (1955), *Sonata n. 4* (1957), *Quarteto n. 5* (1957), *Sinfonia n. 6* (1957/58), *Concerto n. 2 para violino e orquestra* (1958) e o *Concerto n. 2 para piano e orquestra* (1958/59) (SOUZA, 2003, p. 67).

O final da década de 50 marca o enfraquecimento do nacionalismo e surgimento de um movimento de renovação que recolocaria a música brasileira nos caminhos do experimentalismo. É então que o trabalho de Koellreutter manifesta seus melhores frutos, através de discípulos como o próprio Santoro e Ernst Widmer, no típico espírito inconformado do *Música Viva*, numa nova visão do ato composicional, não pretendendo refletir uma cultura local definida, mas a universalidade de uma cultura em evolução. Propiciava-se, então, o surgimento de expressões artísticas nacionais que se enquadravam nas linhas de pesquisa técnica e estética da música contemporânea universal (NEVES, 1981, p. 146).

Dois fatores foram decisivos para que Santoro, já no início da década de 1960, revisasse sua posição como compositor: o desejo por uma atualização estilística e a descrença na ideologia que até então professara. Incapaz, no entanto, de quebrar imediatamente com os paradigmas que herdara da fase anterior, prefere um retorno ao serialismo de seu primeiro período, aqui, de maneira não dogmática nem escolástica (MENDES, 2009, p. 140-143). Sobre o desejo de atualizar sua escrita estilisticamente, Santoro declarou: “(...) a partir de 60 fui voltando ao serialismo até estar de novo em dia com o mais moderno” (SANTORO apud MENDES, 2009, p. 141) ¹². De modo interessante, dentre as muitas possibilidades de criação musical nesse contexto de renovação dos anos 1960, o serialismo e a total serialização, ficaram restritos aos compositores outrora dodecafonistas (NEVES, 1981, p. 154).

Santoro compõe, então, obras de orientação serialista, como o *Quarteto n. 6 para cordas* (1963), os *Prelúdios para piano n. 19, n. 20 e n. 21* (1963) e, também, a *Sonatina n. 2 para piano* (1964), nas quais é comum a utilização de apenas uma transposição da série. Sem

¹² SANTORO, C. Correspondência a Ernesto Xancó, 1971. Acervo Cláudio Santoro, Brasília.

que, no entanto, esta tendência perdure por muito tempo, Santoro rapidamente se desvencilha dos traços mais conservadores de sua primeira fase e passa a se concentrar num modelo weberniano, explorando as possibilidades sonoras mais superficiais e imediatamente perceptíveis resultantes da técnica serial (MENDES, 2009, p. 144).

A retomada do serialismo atinge seu ponto extremo com o *Quarteto n. 7* (1965), quando Santoro vai emancipando-se das tendências estilísticas seguidas até então, chegando à utilização de *clusters*, harmônicos e *tremolos*, numa espécie de “busca timbrística”, como ele mesmo declarou. Foram somando-se aos processos composicionais de Santoro a superposição e justaposição de alturas constantes, blocos sonoros e pontilhismo (MENDES, 2009, p. 144-160). Em 1965, Santoro se expressa a Koellreutter nos seguintes termos: “(...). A minha experiência dos últimos anos não foi em vão. Deu-me segurança para poder hoje fazer o que desejar com o material sonoro.” (SANTORO apud MENDES, 2009, p. 141) ¹³. É então que ocorre uma aproximação ao que viria a ser sua próxima fase composicional. Santoro se voltaria, em torno de 1966, para a experimentação de novos recursos composicionais, na fronteira da organização sonora, numa “afiliação à *avant-garde* extrema”, como ele mesmo declarou (MENDES, 2009, p. 169). Os rumos da renovação estética, nesse momento, levavam os compositores brasileiros a colocarem-se em dia com o panorama mundial e com as outras artes, encaminhando-se à proposta de purificar a noção de beleza, num afastamento da sentimentalidade herdada do romantismo. Também exaltava-se a liberdade de expressão, com a abolição de quaisquer normas exteriores à necessidade expressiva do compositor (NEVES, 1981, p. 146-147).

O interesse de Santoro se foca, então, em efeitos sonoros como *glissandos*, *clusters*, quartos de tom e outros que eram, até aquele momento, ausentes em sua obra. Em *Diagramas Cíclicos* (1966), Santoro realiza uma exploração timbrística do piano e faz uso da aleatoriedade controlada. *Aleatórios I, II e III* (entre 1966 e 1967) são as peças audiovisuais com que inaugura sua produção para o meio eletroacústico. As experimentações empreendidas por Santoro nesse período contam com as circunstâncias favoráveis de sua estada em Berlim Ocidental. Havia tempo para dedicar-se à composição, com a bolsa do

¹³ SANTORO, C. Correspondência a Koellreutter, 1962. Acervo Claudio Santoro, Brasília.

governo alemão, e recursos técnicos de que os compositores brasileiros não dispunham na época (MARIZ, 1994, p. 44-45).

As modificações quanto aos processos e materiais composicionais e, também, o uso da expressão “filiação à *avant-garde* extrema”, deixam clara a existência de uma nova fase estilística entre 1966 e 1977 (MENDES, 2009, p. 169). Uma vez que Santoro havia se desiludido com o socialismo stalinista, seu novo pensamento composicional em direção à liberdade de expressão no nível mais elevado e visão alargada das possibilidades de manipulação criativa, alinhavam-se com sua defesa da “emancipação do homem” e “liberdade sobre todos os aspectos” (MENDES, 2009, p. 179). Em conformidade com os escritos filosóficos de Marx (1818-1883), Santoro afirmou:

Porque eu sempre fui a favor da liberdade sobre todos os aspectos, e eu acho que a arte, uma das funções mais importantes que ela tem hoje em dia, é a de transmitir uma mensagem de liberação do homem. Porque o homem hoje está praticamente submerso pela propaganda de todas as espécies, comercial, política, enfim, todos os meios, pela *mass media* que existe hoje no mundo inteiro e que está alienando completamente a personalidade humana. (...) Quer dizer, a personalidade humana está hoje em dia cada vez mais alienada (SANTORO apud SOUZA, 2003, p. 79) ¹⁴.

José Maria Neves (1981, p. 154) aponta para o uso da aleatoriedade, neste período da história da música brasileira, como fator de vital importância para a então desejada desautomatização da criação artística. Notavelmente, em Santoro, o elemento aleatório sempre operou de forma a possibilitar resultados sonoros que, de outra sorte, não se obteriam plenamente, tamanha a complexidade que a escrita em notação tradicional apresentaria (MENDES, 2009, p. 175-176).

Entre as obras mais representativas deste período, as *Três abstrações para orquestra* (1966) se destacam pela exploração de *clusters*, que Santoro julgava serem ainda menos chocantes que os acordes dissonantes tradicionais, resultando num efeito timbrístico que muito lhe interessava. Também é notável, neste período, o experimentalismo manifestado em quadros musicais que consistiam em aparelhagem fotoelétrica gerando efeitos sonoros por recursos eletroacústicos. Ainda a obra *Bodas sem Fígaro* (1976), envolve um processamento por computador, de células temáticas da referida ópera de W. A. Mozart (1756-1791). Santoro

¹⁴ SANTORO, C. Entrevista concedida a Raul do Valle em Heidelberg, Alemanha, 1976. Material gravado em fita K7, transcrito por Iracele Lívero de Souza.

buscou também explorar a música eletroacústica, desmistificando os grandes estúdios de música eletrônica da Europa. Na série *Mutações* (1968-76), apenas o piano e fitas magnéticas são utilizados num processo simples, mas de resultados surpreendentes (MARIZ, 1994, p. 45-47).

Nos anos de 1977 e 1978, Santoro escreveu apenas três peças, a saber *Prelúdios - Homenagem a Couperin* (1977), *Madrigalen* (1977) e *Ave Maria* (1978). Segundo Mendes (2009, p. 213), alguns historiadores apontam justamente este período como sendo o de reação contra o “vanguardismo do pós-guerra”. Assim, este contexto e o retorno de Claudio Santoro ao Brasil, em 1978, constituem a transição para uma fase final, da maturidade do compositor. Nesta fase Santoro aglutinaria todas as experiências estéticas e técnicas composicionais vivenciadas ao longo de sua trajetória artística, numa espécie de convergência final dos pólos pelos quais antes havia passado (MENDES, 2009, p. 213).

A referida obra *Ave Maria* (1978), para coro *a capella*, é apontada por Mendes como a obra que inaugura a fase de maturidade de Santoro, esboçando traços que denotam um retorno do interesse do compositor sobre materiais musicais que, há pouco, haviam sido abandonados. Tais materiais são: centros tonais, acordes formados por superposição triádica e quartal, modos eclesiásticos alterados e exploração de simetrias (MENDES, 2009, p. 229).

Um caso explícito de tonalidade é verificável na obra *Aspiração*, a primeira das *Quatro Canções da Madrugada* (1982). Nesta fase composicional, o material tonal chega a passar por fusões com o material modal, como em *Gazela Frêmito* (1986) e no *Mini Concerto Grosso para Orquestra de Cordas* (1981). Também ocorrem situações de politonalidade em obras como a *Sinfonia n. 10 – Amazonas* (1982) e a *Fantasia Sul América para Piano* (1983) (MENDES, 2009, p. 234).

Enquanto as obras supracitadas envolvem processos a partir de materiais musicais tradicionais, outras obras são atonais e apresentam, particularmente, a recorrência de um procedimento específico sobre o material cromático. Mendes define este procedimento como “derivação de células intervalares”, em que a propriedade intervalar recebe um especial interesse, permeando a obra musical em diferentes níveis, tanto motivicamente como

harmonicamente. A célula intervalar, que, de uma maneira mais abrangente, pode ser definida como conjunto de classes de alturas, constitui o elemento básico gerador de coerência da escrita cromática neste contexto (MENDES, 2009, p. 242).

O que Mendes define como “derivação de células intervalares” configura a situação que é abordada por Straus (2013, p. 119) como relacionamento entre conjuntos no “espaço de notas atonal” e, também, por Joel Lester (1989, p. 121) como relacionamento entre conjuntos através de semelhança estrutural. Faz-se notório o fato de que este procedimento de manipulação de células intervalares, claro e inequívoco nas obras desta última fase, provavelmente tenha sido absorvido por Santoro a partir de seus estudos da obra de Bartók e também dos compositores da segunda escola de Viena (MENDES, 2009, p. 243). Dentre os exemplos desta abordagem cromática, se verificam obras de grandes proporções, como a *Sinfonia n. 9* (1982) e a *Fantasia Sul América* (1983), em sua orquestração abrangente, como também obras de dimensões menores, incluindo-se aí as quatro peças para violão solo discutidas neste trabalho. Naturalmente, portanto, as análises elaboradas no capítulo 3 irão constantemente se reportar ao processo acima descrito.

Também a técnica dodecafônica coexiste com as demais obras deste período final da produção de Santoro. Algumas nuances, porém, distinguem a forma como os doze sons são trabalhados nesta fase. Os procedimentos de Santoro com as séries envolvem, então, permutações, repetições e omissões, caracterizando-se, portanto, uma ligação com algumas de suas obras da década de 1940. Ao mesmo tempo há lugar para uma liberdade técnica ainda maior, em que as ordenações seriais originais são transcendidas em favor de elaborações variadas do contorno intervalar, e células intervalares são usadas concomitantemente à série (MENDES, 2009, p. 259). Tanto a *Sinfonia n. 9* (1982) quanto a *Briga Dialética dos Estilos* (1984) constituem exemplos desta abordagem da técnica dodecafônica.

A diversidade de técnicas e materiais composicionais que permeiam a fase de maturidade de Santoro, de 1978 a 1989, fica claramente refletida quando o compositor

expressa: “(...) hoje eu procuro uma música que tenha bastante humanismo, que diga muito alguma coisa, e que não tenha preconceitos” (SANTORO apud SOUZA, 2003, p. 68) ¹⁵.

¹⁵ SANTORO, C. *Contando minha vida*. Acervo pessoal de Jeanette Alimonda.

2. OBRA PARA VIOLÃO SOLO

2.1 Contexto e aspectos gerais da obra

A concentrada obra de Claudio Santoro para violão solo, composta entre 1982 e 1983, pertence a um segmento bem definido da música de concerto para violão no Brasil. Este segmento é constituído da produção de compositores não-violonistas para o instrumento. Edelton Gloeden, num balanço geral das obras escritas para violão solo entre 1944 e 1989, infere um grande número de peças tecnicamente difíceis, com pouco rendimento sonoro e, ainda, numa profusão de pequenas formas como o prelúdio, o ponteio, o estudo e as danças estilizadas (GLOEDEN, 2002, p. 34). Tais características do repertório se devem, em grande parte, à falta de familiaridade dos compositores não-violonistas com aspectos idiomáticos do violão.

Num breve ensaio intitulado *O violão no Brasil depois de Villa-Lobos*, Fábio Zanon resume de forma básica algumas circunstâncias históricas relacionadas a tais características do repertório de concerto do violão brasileiro: tanto a má reputação do violão, ainda no começo do século XX, repercutindo uma imagem de instrumento marginal, do populacho, como também o fato de que a técnica de escrita para o instrumento não é abordada na instrução formal dos compositores (VIOLÃO COM FÁBIO ZANON, 2006).

O depoimento do compositor Almeida Prado (1943-2010) é também significativo quanto à relação entre o compositor não-violonista e as dificuldades de escrita para o instrumento, mais especificamente num contexto estético atonal:

(...) no violão é muito difícil você fazer o atonal absoluto (...) é uma complicação! Você se lembra do *Le marteau sans maître*⁸, do Boulez, que tem um violão? O violão, coitado, fica suando frio para tocar, e às vezes não soa. E às vezes não soa! Porque é artificial (...). Quando entra a dissonância é difícil, porque o acorde não contribui para você fazer o que você quiser. Principalmente se você se apóia num sistema serial absoluto¹⁶ (VIOLÃO COM FÁBIO ZANON, 2007).

¹⁶ José Antônio Rezende de Almeida Prado em entrevista a Fábio Zanon no programa radiofônico *Violão com Fábio Zanon*, transmitido em 28 de Março de 2007 pela Rádio Cultura FM de São Paulo. Disponível em <http://vcfz.blogspot.com> (acessos diversos).

Não obstante, na literatura violonística do século XX, é possível notar que buscou-se contornar problemas dessa ordem através da convivência colaboradora entre compositores e intérpretes. No cenário musical internacional, além do reputado trabalho pioneiro de Andrés Segovia (1893-1987) para com diversos compositores na colaboração e comissão de peças para violão, são marcantes as atuações de Julian Bream (1933) junto a Benjamin Britten (1913-1976) e Hans Werner Henze (1926-2012), como também de Eliot Fisk (1954) junto a Luciano Berio (1925-2003) (GLOEDEN, 2002, p. 5).

No repertório brasileiro para violão, esta associação colaboradora entre compositores e intérpretes se deu em menor escala e é marcada especialmente pelo trabalho de Turíbio Santos (1943) nas décadas de 1970 e 1980 junto à Editions Max Eschig, em Paris, na produção da *Collection Turíbio Santos* (FARIA, 2012, p. 34). Os *Prelúdios n. 1* e *n. 2* de Santoro para violão, que tiveram também a colaboração de Geraldo Ribeiro (1939) (informação verbal)¹⁷, foram encomendados por Turíbio Santos para integrarem a coleção que levava seu nome. Outros seis compositores brasileiros, somando um total de nove obras, fazem parte desta coleção. São eles: Marlos Nobre (1939), Edino Krieger (1928), Almeida Prado (1943-2010), Francisco Mignone (1897-1986), Ricardo Tacuchian (1939) e Radamés Gnattali (1906-1988) (FARIA, 2012, p. 36). Alguns outros exemplos de colaboração entre compositores e intérpretes no Brasil, se verificam entre Carlos Barbosa Lima (1944) e Francisco Mignone, nos *12 Estudos para violão* (1970) e *Concerto para violão e orquestra* (1975); também entre Marcelo Kayath (1964) e Marlos Nobre, no *Prólogo e Toccata* (1984); entre Jodacil Damaceno (1929) e Camargo Guarnieri (1907-1993) na *Valsa Choro n. 2* (1986) (GLOEDEN, 2002, p. 11-18).

Até a década de 1980, a estética nacionalista é predominante no repertório brasileiro para violão (GLOEDEN, 2002, p. 19). Porém Santoro, como um dos compositores que realiza a superação entre o pólo nacionalista e o universalista (SALLES apud FARIA, 2012, p. 34)¹⁸, escreve para o instrumento justamente em sua fase de maturidade, quando todas as técnicas

¹⁷ Depoimento de Geraldo Ribeiro da Silva, entrevistado por Felipe Garibaldi de Almeida Silva em março de 2014, na cidade de Tatuí, São Paulo.

¹⁸ SALLES, P. de T. *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970-1980*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

composicionais anteriormente experimentadas por ele estão à disposição da expressão musical. Assim, a obra de Santoro configura um momento distinto do repertório violonístico brasileiro, esboçando um todo estético formulado a partir do material cromático atonal, sem a presença significativa de alusões a elementos nacionalistas.

Compostas entre os anos 1982 e 1983 – apontados por Mendes (2009, p. 213) como os mais prolíficos da produção de Santoro – as quatro peças para violão solo, apesar de sua curta duração, representam de forma singular e efetiva o contexto do violão de concerto no Brasil durante o século XX. Isto se dá pelo fato de esta obra envolver a problemática da escrita atonal para o instrumento por parte de um compositor não-violonista e, também, a situação de colaboração entre compositor e intérprete.

As peças de Santoro para violão podem ter algumas de suas informações mais essenciais sumarizadas no quadro a seguir:

Ano de composição	Título	Duração aproximada	Edição	Observações
1982	Prelúdios n. 1 e n. 2	6'20	Savart; Max Eschig	Dedicados a Turíbio Santos.
1982	Estudo	2'30	Savart	Dedicado a Geraldo Ribeiro.
1983	Fantasia Sul América	4'00	Savart	Peça encomendada para o “Concurso Jovens Intérpretes da Música Brasileira” organizado pela Cia. Sul América, 1983, Rio de Janeiro. Originalmente dedicada a Eustáquio Grilo (1948).

Tabela 3 – Catalogação das peças de Claudio Santoro para violão solo.

Como se verá nas análises musicais e sugestões técnico-interpretativas do capítulo 3, Santoro encontra procedimentos composicionais que entrelaçam sua técnica de derivação de células intervalares com aspectos idiomáticos do violão. Deste modo, a sonoridade parca e limitada que caracteriza grande parte das obras escritas por compositores não-violonistas é

superada por Santoro, que alcança um efetivo rendimento sonoro no violão. Consequentemente, também a dificuldade de execução é, de certa forma, aplacada pela correlação entre o material musical e as possibilidades idiomáticas naturais do instrumento. Pontualmente, porém, algumas passagens da obra de Santoro para violão solo constituem intrigantes problemas técnico-interpretativos, especialmente nos *Prelúdios n. 1* e *n. 2*. Tais passagens estarão no foco das análises musicais e sugestões de execução apresentadas no decorrer do capítulo 3.

2.2 Colaboração entre Santoro e violonistas

Os violonistas que tiveram um contato produtivo com Claudio Santoro desfrutaram de uma relação colaborativa dinâmica e mútua, que tinha suas bases claramente refletidas no seguinte pensamento do compositor:

(...) Eu sempre fui assim, eu nunca fui um compositor que escreveu um negócio para ser tocado exatamente como ele achava que devia ser. Sempre deixei o intérprete recriar a obra e dar alguma coisa dele. Sempre achei isso. E vou dizer porque, porque eu fui as duas coisas, intérprete e compositor (SANTORO apud SOUZA, 2003, p. 90) ¹⁹.

Ao que se sabe, o contato entre Turíbio Santos e Claudio Santoro foi restrito ao contexto de encomenda das peças para a coleção do violonista junto à Editions Max Eschig (informação pessoal) ²⁰. Assim, o processo de colaboração entre compositor e intérprete na composição dos *Prelúdios n. 1*, *n. 2* e do *Estudo*, na verdade, envolveu de maneira mais efetiva o violonista Geraldo Ribeiro (informação verbal) ²¹.

O contato entre Santoro e Geraldo Ribeiro se deu por ocasião do Festival de Inverno de Campos do Jordão no ano de 1982, quando ambos, então, atuavam como professores residentes. Em um dos encontros entre eles, após se deter ouvindo Geraldo Ribeiro a ensaiar,

¹⁹ SANTORO, C. Entrevista concedida a Raul do Valle em Heidelberg, Alemanha, 1976. Material gravado em fita K7, transcrito por Iracele Lívero de Souza.

²⁰ Mensagem recebida de Turíbio Santos em 16 de novembro de 2010 através do e-mail turibioviolao@gmail.com.

²¹ Geraldo Ribeiro da Silva em depoimento, entrevistado por Felipe Garibaldi de Almeida Silva em março de 2014, na cidade de Tatuí, São Paulo.

Santoro mencionou a encomenda de peças inéditas para violão, por parte de Turíbio Santos, e declarou que a escrita para o instrumento, por ele nunca antes experimentada, parecia-lhe tarefa difícil. Ribeiro, assim, comentou algumas particularidades idiomáticas do violão em relação a intervalos mais naturalmente realizáveis e possíveis utilizações das cordas graves em simultaneidade com melodias mais agudas ²². Em um ou dois dias, conforme depoimento do violonista, a 7 de julho de 1982, Santoro trouxe o manuscrito do *Prelúdio n. 1* e, no dia seguinte, o manuscrito do *Prelúdio n. 2* (informação verbal) ²³.

Uma vez que constavam, nos manuscritos de Santoro, detalhadas ligaduras de frase, Geraldo Ribeiro explicitou ao compositor um pensamento seu, de que, na escrita para violão, o uso de tais ligaduras não era necessário. Santoro, então, ao ouvir do violonista a execução de excertos musicais que exemplificavam esta tese, consentiu em dispensar as ligaduras de frase da partitura (informação verbal) ²⁴. Alguns dias depois, em 15 de julho de 1982, Santoro apresentou a Geraldo Ribeiro o manuscrito do *Estudo*, que lhe seria dedicado.

As três peças tiveram, então, questões interpretativas comentadas entre Santoro e Ribeiro, que, por sua vez, elaborou indicações de dedilhado. O violonista sugeriu ainda a Santoro o uso de harmônicos em determinadas passagens, como, por exemplo, nas marcações (A) e (B) presentes no *Prelúdio n. 1* ²⁵. Também foi sugestão de Ribeiro a indicação *chorlitzo* no trecho do *Prelúdio n. 2* que traz, simultaneamente a este recurso, um *tremolo* (informação verbal) ²⁶.

Os *Prelúdios n. 1* e *n. 2* tiveram então sua estréia interpretados por Geraldo Ribeiro, em seu recital no próprio Festival de Inverno de Campos do Jordão de 1982. O *Estudo*, no

²² No depoimento de Geraldo Ribeiro, não foi possível obter informações mais detalhadas em relação às questões idiomáticas tratadas entre ele e Santoro.

²³ Geraldo Ribeiro da Silva, depoimento.

²⁴ Geraldo Ribeiro da Silva, depoimento.

²⁵ Algumas das indicações de harmônicos que as peças trazem não puderam ser identificadas como provenientes de Geraldo Ribeiro ou Santoro. Outras, porém, como as supracitadas, puderam.

²⁶ Geraldo Ribeiro da Silva, depoimento.

entanto, não foi executado na ocasião, por ter sido composto numa data muito próxima à do recital (informação verbal) ²⁷.

Num dos últimos dias do festival, Geraldo Ribeiro entregou a Santoro uma cópia dos prelúdios, feita de próprio punho. Nesta cópia, a notação musical foi passada a limpo juntamente com indicações de dedilhado e sugestões da utilização de harmônicos – contando ainda com explicações pormenorizadas sobre o efeito deste recurso timbrístico (informação verbal) ²⁸.

A versão dos *Prelúdios n. 1, n. 2* e *Estudo* publicada pela edição Savart traz a dedilhação elaborada por Geraldo Ribeiro. Particularmente, no caso dos prelúdios, justamente a cópia manuscrita feita pelo violonista foi a versão usada como referência para a edição final da Savart, ainda em 1982.

No Anexo A, ao final deste trabalho, consta fotocópia da dedicatória escrita por Claudio Santoro ao violonista num exemplar do caderno publicado pela Savart, que contém os *Prelúdios n. 1, n. 2* e o *Estudo*. Comprova-se, assim, o reconhecimento do compositor para com a colaboração de Geraldo Ribeiro na produção destas peças, com as palavras: “Para o Geraldo Ribeiro, a quem devo por ter composto estes Prelúdios e Estudo para violão, um abraço amigo” (SANTORO, 1982).

Mais tarde, em 1983, Santoro seria solicitado pela Companhia Sul América para compor a peça de confronto do concurso *Jovens Intérpretes da Música Brasileira*, organizado no Rio de Janeiro (MARIZ, 1994, p. 103). A encomenda incluía uma versão para violão solo, portanto, Santoro recorreria ao violonista Eustáquio Grilo (1948), para que fosse feita uma revisão focando a exequibilidade da peça. Ambos, violonista e compositor, eram, na ocasião, professores em universidades próximas geograficamente: Santoro, na Universidade de Brasília, e Eustáquio Grilo, na Universidade Federal de Uberlândia (informação verbal) ²⁹.

²⁷ Geraldo Ribeiro da Silva, depoimento.

²⁸ Geraldo Ribeiro da Silva, depoimento.

²⁹ Eustáquio Grilo em depoimento, entrevistado por Felipe Garibaldi de Almeida Silva em junho de 2014, por telefone e em ligação gravada.

Segundo Grilo, o trabalho que realizou sobre a *Fantasia Sul América para violão solo* não teve caráter de revisão musical, mas, sim, de abordagem técnico-interpretativa sobre a peça. Deste modo, ocorreram algumas alterações sobre o material originalmente escrito por Santoro, com o objetivo de favorecer a projeção sonora do violão e viabilizar uma execução instrumental mais natural. Tais alterações foram acatadas por Santoro, uma delas chegando mesmo a envolver a mudança de uma nota na parte de violoncelo da *Fantasia*. A par do que se explanará no item 2.3.4, algumas alterações consistiram em re-disposição de alturas integrantes de certos acordes e, particularmente, no acorde ligado ao referido caso com o violoncelo, a eliminação de uma altura do acorde. Outras alterações se deram na utilização de harmônicos para notas muito agudas, inviáveis quando em toque natural. Ainda, em decorrência à utilização destes harmônicos como solução técnica, Grilo sugeriu a Santoro o uso de novos harmônicos em outros trechos, para que fosse formado um contexto timbrístico amplo, no qual as recorrências deste efeito formam um todo coerente (informação verbal) ³⁰.

Ao trabalhar sobre as questões técnico-interpretativas, Eustáquio Grilo fez uma cópia clara e fiel da partitura, contendo as alterações supracitadas e suas sugestões de dedilhado. Esta versão redigida pelo violonista estabeleceu-se como referência para a edição impressa da *Fantasia Sul América para violão solo* pela Edition Savart ainda em 1983 (informação verbal) ³¹.

A *Fantasia Sul América para violão solo* foi dedicada a Eustáquio Grilo ³², constando a inscrição de dedicação no manuscrito de próprio punho de Santoro e, também, na cópia redigida por Grilo. Porém, na versão da Edição Savart a dedicatória foi omitida, provavelmente por determinação institucional do concurso a que a peça se destinava na ocasião, conforme cogita Eustáquio Grilo (informação verbal) ³³.

³⁰ Eustáquio Grilo, depoimento.

³¹ Eustáquio Grilo, depoimento.

³² O Anexo B traz fotocópia do manuscrito de Santoro contendo, no topo da folha, logo acima do título *Fantasia Sul América*, a inscrição “para o Grilo”.

³³ Eustáquio Grilo, depoimento.

Outro violonista com quem Santoro teve um contato significativo foi Edelton Gloeden (1955). O primeiro encontro entre eles se deu em 1985, no Festival de Música de Londrina, em que ambos atuaram como professores. Nesta ocasião, Gloeden tomou contato com as quatro peças para violão de Claudio Santoro e focou-se na preparação da *Fantasia Sul América* para apresentá-la em seu recital naquele mesmo festival. Tanto em diálogos prévios à apresentação da peça, como na ocasião do recital público, Santoro demonstrou apreciar a interpretação do violonista, que seguia, então, as indicações propostas no trabalho minucioso de Grilo, feito dois anos antes, conforme consta na partitura editada pela Savart (informação verbal) ³⁴.

O segundo encontro de Edelton Gloeden com Santoro foi na cidade de Brasília, em janeiro de 1987, por ocasião do Festival de Música de Brasília. O violonista apresentou, então, as quatro peças de Santoro para violão solo em seu recital, empregando soluções técnico-interpretativas que desenvolvera para determinados trechos complexos, especialmente do *Prelúdio n. 2*. Porém, uma vez que o compositor não havia estado presente no recital, foi combinado um encontro em sua residência. Nesta reunião, Gloeden apresentou suas soluções técnico-interpretativas, recebidas com entusiasmo por Santoro, que desejou até mesmo registrar aquela interpretação em seu gravador pessoal, porém não haviam recursos técnicos disponíveis para isso na ocasião (informação verbal) ³⁵.

Edelton Gloeden aponta para o fato de Santoro, em seus comentários, ter deixado claro o desejo de que o violão soasse de maneira natural e idiomática. Assim, a solução técnica elaborada por Gloeden para a execução do trecho em *tremolo* e *chorlitzo* no *Prelúdio n. 2*, por exemplo, parte justamente do mecanismo de *tremolo* violonístico mais recorrente na literatura do instrumento, naturalmente incorporado às possibilidades técnicas do violão e do violonista, como se pode verificar no Apêndice A e Anexo H ³⁶.

³⁴ Edelton Gloeden em depoimento, entrevistado por Felipe Garibaldi de Almeida Silva em junho de 2013, na cidade de São Paulo.

³⁵ Edelton Gloeden, depoimento.

³⁶ A proposta de execução para o trecho em *tremolo* e *chorlitzo* no *Prelúdio n. 2*, elaborada por Edelton Gloeden, consta neste trabalho em duas versões: manuscrita (Anexo H) e editada em software por Felipe Garibaldi de Almeida Silva (Apêndice A).

Esta proposta de execução foi muito bem recebida por Santoro, que disse ser aquele o efeito que desejara para a passagem, sem ter tido, porém, suficiente familiaridade com o violão para escrevê-lo. Não obstante, Edelton Gloeden também inclui, em suas considerações, a relevância das soluções elaboradas por outros violonistas, como, por exemplo, Turíbio Santos, na versão Max Eschig, que igualmente teve o aval de Santoro, e Geraldo Ribeiro.

Segundo Gloeden, Santoro estava entusiasmado para escrever outras peças para violão. Este interesse, bem como a apreciação ao trabalho desenvolvido pelo violonista, podem ser verificados na calorosa dedicatória escrita pelo compositor, num exemplar da publicação Savart dos *Prelúdios e Estudo*: “Edelton, puxa! Vale a pena a gente ouvir a música escrita, ter um intérprete que entende e sabe penetrar tão bem o nosso pensamento musical. Raramente tenho ouvido a minha música tão bem interpretada e mais, com tanto cuidado e interesse” (SANTORO, 1987) ³⁷.

2.3 Os manuscritos e as edições

As quatro peças de Claudio Santoro para violão solo foram editadas e publicadas pela Edition Savart, editora do próprio compositor, atualmente administrada por sua família, sendo o ano de publicação das peças o mesmo de sua composição (CATÁLOGO, 2014) ³⁸. Os 2 *Prelúdios* tiveram ainda uma segunda edição no ano de 1986, em Paris, pela Editions Max Eschig, fazendo parte da *Collection Turíbio Santos*.

Os 2 *Prelúdios* e o *Estudo*, publicados em 1982 pela Savart, integram um único caderno, com revisão técnico-interpretativa e dedilhação de Geraldo Ribeiro (informação verbal) ³⁹. Embora as partituras não apresentem referência ao trabalho de Ribeiro, tanto seu relato como também certas características dos manuscritos das peças – os quais serão discutidos detalhadamente mais adiante – atestam a revisão e dedilhação realizadas pelo instrumentista. Já a *Fantasia Sul América* para violão solo, fazendo parte do conjunto de

³⁷ Em fotocópia no Anexo C.

³⁸ Conforme catálogo disponível no website www.claudiosantoro.art.br.

³⁹ Geraldo Ribeiro, depoimento.

peças intituladas de forma homônima para o concurso mencionado, foi publicada em 1983, revisada e dedilhada por Eustáquio Grilo. Finalmente, na edição de 1986 dos 2 *Prelúdios* pela Max Eschig, o violonista Turíbio Santos também fez um trabalho de revisão, propondo uma nova dedilhação, modificando alguns trechos e acrescentando *ossias* que facilitam a execução de certas passagens (FARIA, 2012, p. 36), como examinaremos no Capítulo 3.

De forma particular, os 2 *Prelúdios* para violão apresentam trechos de difícil execução e maneiras de escrita incomuns à prática idiomática do instrumento. Assim, a comparação entre as diferentes edições dos 2 *Prelúdios* e seus manuscritos é necessária para uma compreensão segura do texto musical, abrangendo tanto a escrita original do compositor como as modificações de notação e soluções de execução instrumental propostas nas edições.

Além das duas mencionadas versões impressas dos 2 *Prelúdios*, obtivemos acesso a dois diferentes manuscritos destas peças, entregues por Santoro a Edelton Gloeden na forma de fotocópias, por ocasião do encontro que tiveram em Brasília, no ano de 1987. Ainda neste encontro, foram entregues ao violonista fotocópias dos manuscritos do *Estudo* e da *Fantasia Sul América* (informação verbal)⁴⁰. No caso da *Fantasia Sul América*, além do manuscrito original e da edição Savart, também pudemos consultar à cópia manuscrita de Eustáquio Grilo, encontrada no acervo de Geraldo Ribeiro.

É importante frisar que os manuscritos de Santoro dos *Prelúdios n. 1, n. 2* e do *Estudo*, estão escritos juntos, de forma contínua. Isto é, na mesma folha em que acaba o *Prelúdio n. 1*, começa o *Prelúdio n. 2* e, na folha em que este acaba, inicia-se o *Estudo*. Assim, fica comprovada a relação de datas existente entre eles e, ainda, torna-se válida a inferência a uma linha de pensamento composicional contínua entre as três peças. As figuras abaixo apresentam estes pontos de intersecção entre as peças, nas folhas dos manuscritos:

⁴⁰ Edelton Gloeden, depoimento.

Figura 1 – Finalização do *Prelúdio n. 1* no manuscrito de Santoro e, em seguida, início do *Prelúdio n. 2*.

Figura 2 – Finalização do *Prelúdio n. 2* no manuscrito de Santoro e, em seguida, início do *Estudo*.

De posse das edições supracitadas e também dos respectivos manuscritos, foi possível uma confrontação dos materiais de forma a obter-se um entendimento de certas passagens

cuja escrita não se mostra clara, notar a ocorrência de alguns equívocos nas edições e, ainda, verificar nos manuscritos certos pontos de rascunho que denotam raciocínios e escolhas composicionais de Santoro.

A seguir, a confrontação entre edições e manuscritos de cada peça será discutida em subtópicos, separadamente. Serão expostos trechos em que a comparação entre versões das peças foi esclarecedora e apontou diferenças significativas no texto musical de uma versão em relação à outra. Questões ligadas às sugestões de execução instrumental propostas nas diferentes edições dos 2 *Prelúdios*, serão tratadas nos tópicos de sugestões técnico-interpretativas, no capítulo 3.

2.3.1 *Prelúdio n. 1*

Dos diferentes manuscritos dos 2 *Prelúdios* aos quais tivemos acesso, destaca-se um primeiro, que apresenta rasuras e uma caligrafia peculiar de traços rápidos, bem como marcações de dedilhação violonística em traços mais leves. Essas características denotam ser este o primeiro manuscrito de Santoro, sobre o qual, posteriormente, Geraldo Ribeiro fez suas anotações de dedilhado. Este manuscrito será aqui identificado pela abreviatura Ms. 1. De forma particular, também nesse manuscrito (Ms. 1) constam uma peculiar barra dupla final rubricada, usada por Santoro para o encerramento das peças, bem como sua assinatura.

Figura 3 – Barra dupla final rubricada, assinatura, data e local de composição como marcas de identificação de Cláudio Santoro ao final do Ms. 1 do *Prelúdio n. 1*.

O outro manuscrito não apresenta rasuras e traz marcações de dedilhado escritas com traço forte tal qual o das próprias notas musicais. Portanto, este segundo manuscrito caracteriza-se como sendo a cópia dos *2 Prelúdios* feita por Geraldo Ribeiro, com o objetivo de esclarecer a dedilhação e certas sugestões ao compositor, como, por exemplo, a utilização de harmônicos (informação verbal)⁴¹. Nesta cópia manuscrita de Geraldo constam ainda algumas explicações sobre o efeito sonoro dos harmônicos. Esta segunda versão manuscrita, será identificada pela abreviatura Ms. 2.

Desta forma, examinar os *2 Prelúdios* de Santoro para violão em suas diferentes versões torna-se um processo de especial interesse, dada a diversidade de materiais disponíveis: uma versão impressa da Edition Savart (1982), outra da Editions Max Eschig (1986) e dois manuscritos distintos (Ms. 1 e Ms. 2, ambos de 1982).

Todas as quatro versões trazem a inscrição de dedicação “para Turíbio Santos” e, nos manuscritos, também constam com precisão a data e o local de composição de cada um dos *2 Prelúdios*. Estas informações, porém, foram parcialmente suprimidas nas duas edições, que apresentam somente a data de composição do *Prelúdio n. 1*, 7 de julho de 1987, sendo que apenas na versão Max Eschig consta a cidade de Campos do Jordão como local de composição.

É importante notar que certas passagens dos *2 Prelúdios* foram originalmente escritas por Santoro em dois pentagramas distintos, ambos utilizando a clave de sol. A partir do Ms.2 tais passagens passaram a ser escritas de forma mais compacta, em apenas um pentagrama, de acordo com a prática comum da escrita para violão. Baseando-se neste segundo manuscrito, tanto a edição Savart como a Max Eschig trazem o *Prelúdio n. 1* diagramado de maneira semelhante, em 11 pentagramas ocupando 2 páginas.

Notação de métrica e durações

Ao examinar as versões do *Prelúdio n. 1* focando a escrita da métrica e de figuras rítmicas, notamos certas inexatidões e divergências. Como será observado no capítulo 3, nos 2

⁴¹ Geraldo Ribeiro, depoimento.

Prelúdios e no *Estudo*, Santoro optou por não escrever durações das alturas e subdivisões métricas de maneira absolutamente exata. Entretanto, através da confrontação entre as diferentes versões, foi possível, além de apontar consideráveis divergências existentes, também esclarecer certos trechos quanto às durações e à métrica.

A edição Savart, por exemplo, traz no 5º pentagrama, uma barra de compasso que não consta no Ms. 1, mas que foi acrescentada no Ms. 2, o que caracteriza este segundo manuscrito como referência utilizada para a edição. Já a versão Max Eschig, por sua vez, baseia-se no Ms.1 e não traz a barra de compasso no 5º pentagrama.

<p>Ms. 1:</p>	<p>Max Eschig:</p>
<p>Ms. 2:</p>	<p>Savart:</p>

Figura 4 – Divergências na presença de uma barra de compasso entre as quatro versões do *Prelúdio n. 1*.

Ainda num trecho anterior, nos 3º e 4º pentagramas, pode ser encontrada uma divergência entre as edições e os manuscritos quanto à marcação de *cesuras*. No Ms. 1 consta apenas uma delas, já no Ms. 2, nenhuma. Ambas as edições, porém, trazem *cesuras* no 3º e 4º pentagramas, o que reforça a relação análoga entre as duas passagens.

<p>Ms. 1:</p>	<p>Max Eschig:</p>
<p>Ms. 2:</p>	<p>Savart:</p>

Figura 5 – Divergências quanto à presença de *cesuras* entre os manuscritos e as edições do *Prelúdio n. 1*.

Também no 3º pentagrama do Ms.1, conforme mostrado na figura 5, a formação acordal após as notas em harmônicos é escrita em *tremolo*, com a duração de mínima. No Ms.

2 já não consta o *tremolo* mas, sim, o próprio acorde tocado duas vezes em semicolcheias. As duas versões impressas seguem o modelo do Ms. 2, respeitando o intervalo de tempo proposto no Ms. 1 para que a próxima nota (Lá) seja tocada, muito embora a duração das notas do acorde não seja mantida. Deve-se notar, ainda, que a edição Savart traz, no 3º pentagrama, uma pausa de colcheia excedente, antecedendo a nota Lá após o acorde.

Nos arpejos do 4º pentagrama, além da mudança de oitava de algumas notas na edição Max Eschig, mais uma diferença quanto às durações se faz presente. Ao final do segundo arpejo, esta edição traz a nota Dó em semínima, já a versão Savart, em mínima, tal qual os manuscritos, e mantendo a coerência da passagem.

Savart:	Max Eschig:

Figura 6 – Divergências de oitava na primeira nota de cada arpejo e, também, quanto à duração da nota Dó, ao final do segundo arpejo no 4º pentagrama do *Prelúdio n. 1*.

Novamente no 5º pentagrama, após à anteriormente citada barra de compasso, um detalhe significativo do Ms. 1 ficou ausente nas outras três versões: pausas de colcheia situadas abaixo das notas Lá# e Ré# em mínimas simultâneas, conforme a figura 7.

<p>Ms. 1:</p>	<p>Max Eschig:</p>
<p>Ms. 2:</p>	<p>Savart:</p>

Figura 7 – Pausas de colcheia no Ms. 1 do *Prelúdio n. 1*, que não constam em nenhuma das outras versões.

Estas pausas esclarecem não só a rítmica da passagem como também evidenciam uma escrita em duas camadas distintas: uma superior, apresentando díades em quarta justa, escritas com haste para cima; outra inferior, com as pausas que são seguidas das notas Sol, Si e Mi simultâneas, em semínimas pontuadas, com hastes para baixo. Considerando-se estas pausas, os valores de duração de cada uma das camadas se completa e a relação de complementaridade rítmica entre elas torna-se clara.

Outra divergência, no tocante às durações, encontra-se ao início do 6º pentagrama, na segunda página da partitura da edição Max Eschig, em relação às outras versões do *Prelúdio n. 1*. O acorde formado pelas notas Ré, Fá e Mi aparece nesta edição com semínimas, sendo que nas outras versões constam mínimas. Tal diferença apontada na versão Max Eschig está ligada à presença de uma pausa de semínima, abaixo do acorde, e à relativa dificuldade técnica em manterem-se suas alturas sustentadas em vista das notas subsequentes, que exigem grande abertura da mão esquerda (figura 8).

<p>Ms. 1:</p>	<p>Max Eschig:</p>
<p>Ms. 2:</p>	<p>Savart:</p>

Figura 8 – Divergência da edição Max Eschig para com as outras versões do *Prelúdio n. 1* quanto à escrita de um acorde em semínimas.

No 8º pentagrama, situado na segunda página, a partitura Max Eschig traz outra notável diferença em relação às outras versões. Desta vez, entram em questão a métrica e a ambiguidade da escrita polifônica. O ponto de aumento sobre o Si^b, conforme destacado na tabela 8, relaciona-o ao Mi subsequente, denotando que ambos façam parte de uma mesma linha melódica, apesar da mudança de direção da haste na nota Mi. Já como consta nas demais versões, a direção da haste sugere que Mi, a nota mais aguda do trecho, integra a melodia do registro inferior, depois intercalada pela nota Ré^b do registro superior, e continuada ainda na forma de arpejo. Esta última situação, nos manuscritos e na versão Savart, traz uma ambiguidade métrica ao trecho, de modo que a forma de escrita apresentada na versão Max Eschig é a mais coerente (figura 9).

Ms. 1:

Ms. 2:

Savart:

Max Eschig:

Figura 9 – Trecho de divergência da edição Max Eschig para com as outras versões, envolvendo ambiguidade métrica e polifônica no *Prelúdio n. 1*.

Um último trecho de discordância em relação às durações de alturas entre as quatro versões do *Prelúdio n. 1*, localiza-se no 9º pentagrama de ambas as edições. O Ms. 1 e a partitura Max Eschig – esta, por meio de uma *ossia* – apresentam mais clareza quanto à

duração da nota Fá em mínima (no Ms. 1, aparece como mínima pontuada), devendo ser sustentada durante o rápido arpejo que envolve alturas no registro superior.

<p>Ms. 1:</p>	<p>Max Eschig:</p>
<p>Ms. 2:</p>	<p>Savart:</p>

Figura 10 – Divergência de Ms. 1 e *ossia* da edição Max Eschig do *Prelúdio n. 1*, quanto à duração da nota Fá simultânea ao arpejo.

No Ms. 1, este trecho traz ainda um ponto de aumento na nota Fá, o que, apesar de denotar certa inexatidão para com a duração da nota e do arpejo, traz clareza quanto à simultaneidade de sons na passagem.

Notação de alturas, acidentes e articulações

A notação de ligaduras é significativamente diferente entre as versões dos 2 *Prelúdios*. Há concordância apenas entre o Ms. 2 e a edição Savart, que tiveram influência direta da revisão de Geraldo Ribeiro, conforme já exposto no item 2.2 deste capítulo.

A edição Max Eschig destaca-se por apresentar ligaduras de fraseado mais extensas que as demais versões. O Ms. 2 e a edição Savart suprimem ligaduras, restringindo-se quase unicamente ao uso de ligados ascendentes e descendentes idiomáticamente próprios do violão

⁴². Por sua vez, o Ms. 1 traz as ligaduras originalmente propostas por Santoro, as quais perpassam frases e células intervalares mais delimitadas, destacando importantes estruturas da peça. Isto será ainda visto de maneira pormenorizada nas análises musicais do capítulo 3.

As divergências quanto às ligaduras podem ser visualizadas claramente se tomados como exemplo os 1º e 3º pentagramas do *Prelúdio n. 1* em cada uma de suas versões:

Ms. 1:

Ms. 2:

⁴² Os ligados ascendentes e descendentes aos quais nos referimos aqui, designam um mecanismo idiomáticamente próprio do violão. No caso do ligado ascendente, a vibração de uma nota tocada previamente é aproveitada para que se produza uma nova nota, mais aguda, percutindo-se a corda em questão com determinado dedo da mão esquerda. No caso do descendente, ocorre igual aproveitamento, porém, para obter-se uma nota mais grave, pinçando a corda em questão com a ponta de um determinado dedo da mão esquerda (CARLEVARO, 2006, p.24).

Savart:

Max Eschig:

Figura 11 – Diferente apresentação de ligaduras nos 1º e 3º pentagramas nas versões distintas do *Prelúdio n. 1*.

Ao início dos 3º e 4º pentagramas, a marcação de harmônicos produz uma interessante situação de divergência entre as versões da peça. No Ms. 1, a marcação é feita com círculos num traço sensivelmente mais leve que o das notas, evidenciando como sendo esta uma sugestão posterior feita por Geraldo Ribeiro (informação verbal)⁴³. No Ms. 2, as notas são escritas 8ª abaixo com a abreviação “harm.” e as letras (A) e (B) são usadas por Geraldo para indicar uma explicação, ao final da partitura, sobre o som real produzido pelo efeito dos harmônicos. Por ser uma anotação específica do violonista direcionada ao compositor, tal explicação foi suprimida nas edições, constando rasurada no Ms. 2, como mostra a figura 12:

⁴³ Geraldo Ribeiro, depoimento.

<p>Ms. 1:</p>	<p>Ms. 2:</p>	<p>Explicação ao final do Ms. 2:</p>
---	---	---

Figura 12 – Notação de harmônicos nos manuscritos do *Prelúdio n. 1* e anotação explicativa feita por Geraldo Ribeiro ao final do Ms. 2.

Não obstante, estas letras (A) e (B) permaneceram nos 3º e 4º pentagramas da edição Savart, aparentemente sem nenhuma funcionalidade. Já na edição Max Eschig, consta apenas a abreviação “harm.” sobre as notas da passagem:

<p>Savart:</p>	<p>Max Eschig:</p>
--	---

Figura 13 – Diferente notação de harmônicos nas versões impressas do *Prelúdio n. 1*.

Conforme a figura 12, anteriormente, no Ms. 1 é possível também constatar ligaduras para ressonância do acorde ao início do 4º pentagrama, que não constam nas demais versões. Deve-se atentar ainda para o fato de os harmônicos situados no início do 4º pentagrama, à letra (B), serem notados de maneira inusual nas duas edições do *Prelúdio n. 1*: um “x” é colocado próximo a cada nota do acorde indicando que deve-se produzir o respectivo

harmônico na VII casa do violão, enquanto a única nota não marcada com “x”, Si, deve ter seu harmônico tocado na XII casa. Além de tudo, na edição Max Eschig o “x” utilizado pode ser facilmente confundido com o símbolo do *dobrado sustenido*. Em vista disso, é possível inferir que a melhor solução para a notação de harmônicos nas obras de Santoro para violão foi a de Eustáquio Grilo, com notas retangulares para os harmônicos na *Fantasia Sul América*, que apresentaremos mais adiante.

Na edição Max Eschig, a primeira nota de cada arpejo do 4º pentagrama é alterada para a 8ª superior, com o objetivo de facilitar a execução e possibilitar que a duração das notas agudas seja mantido. A edição Savart traz o contorno destes arpejos conforme os manuscritos.

Ms. 1:

Ms. 2:

Savart:

Max Eschig:

Figura 14 – Alteração do contorno dos arpejos no 4º pentagrama da versão Max Eschig do *Prelúdio n. 1*.

No 5º pentagrama, há um trecho em que a notação de acidentes de precaução contribuiria para a clareza do texto musical. Naturalmente, se observa que o procedimento adotado por Santoro é a notação de cada acidente ocorrente, os quais, quando não escritos, indicam uma nota natural, mesmo tratando-se de um compasso onde a nota em questão foi alterada anteriormente. Porém, no caso da tríade arpejada do 5º pentagrama (Sol, Si, Mi), a proximidade de uma nota Sol # escrita previamente, torna um *bequadro* de precaução muito apropriado à nota Sol da tríade. Adicionalmente, para eliminarem-se as dúvidas, é possível constatar no Ms. 1 a dedilhação de Geraldo Ribeiro, onde o número zero refere-se à terceira corda do violão solta, significando, portanto, Sol natural.

Figura 15 – Ambiguidade quanto à notação de acidente na nota Sol, e dedilhação do Ms. 1 comprovando tratar-se de Sol natural.

Mais adiante, no 7º pentagrama, o Ms. 1 e a edição Max Eschig trazem a correta repetição de um *bemol* como acidente ocorrente sobre a nota Si, conforme assinalado na figura 16. A reiteração deste *bemol* se dá conforme o procedimento de notação de acidentes adotado por Santoro. No entanto, o equívoco de omissão deste acidente na partitura Savart tem sua origem no Ms. 2, que também o suprime. Neste mesmo trecho é possível observar que a nota Fá foi excluída do acorde já no Ms. 1, não voltando a aparecer em nenhuma das outras versões do *Prelúdio n. 1*. Adicionalmente, a edição Max Eschig traz também uma alternativa para a execução da nota Lá, entre parênteses.

Figura 16 – Divergências na notação de acidentes e eliminação da nota Fá em acorde, no Ms. 1 do *Prelúdio n. 1*.

Notação de dinâmica e expressividade

Com relação à notação de dinâmica e expressividade não há divergências entre as versões do *Prelúdio n. 1*, sendo todas identicamente correspondentes ao Ms. 1.

2.3.2 *Prelúdio n. 2*

O Ms. 1 traz, ao final do *Prelúdio n. 2*, a barra dupla final rubricada, a cidade de Campos do Jordão como local de composição e a data 8 de julho de 1982. Deve-se atentar para a possível incerteza quanto à data, se 8 ou 18, devido a um enfraquecimento do tracejado no número zero. Porém, o Ms. 2, que traz também a assinatura de Santoro como fechamento dos 2 *Prelúdios* nesse manuscrito, elimina quaisquer dúvidas, apresentando claramente o dia 8 de julho de 1982 como data de finalização da peça.

Figura 17 – Marcas de identificação, data e local de composição no Ms. 1 e no Ms. 2 do *Prelúdio n. 2*.

A diagramação de ambas as versões impressas do *Prelúdio n. 2* é semelhante: em 12 pentagramas, apresentando sutis diferenças no posicionamento de alguns compassos.

Notação de métrica e durações

A primeira divergência evidente entre as versões do *Prelúdio n. 2* encontra-se na notação do *tremolo* que tem início ao final do 2º pentagrama. A edição Savart, o Ms. 1 e o Ms. 2 procedem igualmente apresentando o *tremolo* em notas brancas ligadas por colchete. Já a edição Max Eschig, traz mínimas sem colchetes, o que resulta numa maior clareza quanto à duração do *tremolo*.

Figura 18 – Edição Max Eschig apresentando uma diferente notação para o *tremolo* no *Prelúdio n. 2*.

A partir do final do 5º pentagrama da edição Savart (início do 6º pentagrama na versão Max Eschig) até o final da peça, tomam lugar mudanças métricas, sem que sejam designadas as novas fórmulas de compasso. Esse procedimento está de acordo com os manuscritos, nos quais, igualmente, tampouco as barras de divisão de compasso ocorrem com regularidade.

Ms. 1:

Max Eschig:

Figura 19 – Edição Max Eschig e Ms. 1 apresentando trecho, no *Prelúdio n. 2*, a partir do qual não são designadas as mudanças de fórmula de compasso nem barras de divisão métrica.

Notação de alturas, articulações e acidentes

Assim como ocorre no *Prelúdio n. 1*, as versões do *Prelúdio n. 2* diferem entre si quanto ao uso de ligaduras para articulação do texto musical. Assemelham-se o Ms. 2 e a edição Savart, que não trazem quaisquer ligaduras de fraseado, pela influência de Geraldo Ribeiro nestas versões (informação verbal)⁴⁴. Nelas constam apenas as ligaduras que tem como função estender a duração de determinadas notas e, também, aquelas que indicam os ligados idiomáticamente próprios do violão⁴⁵. Já a edição Max Eschig apresenta ligaduras de fraseado amplas, destacando-se à parte das demais versões. No Ms. 1 constam ligaduras articulando as frases musicais de maneira mais delimitada. Estas propostas de articulação, originalmente escritas por Santoro no Ms. 1, não foram reproduzidas em nenhuma outra versão da peça. O 1º pentagrama, na partitura do *Prelúdio n. 2*, é bastante expressivo quanto às diferenças no uso de ligaduras, conforme mostra a figura a seguir:

⁴⁴ Geraldo Ribeiro, depoimento.

⁴⁵ Ver nota de rodapé da p. 44

Ms. 1:

Ms. 2:

Savart:

Max Eschig:

Figura 20 – O 1º pentagrama do *Prelúdio n. 2* em cada uma das versões, exemplificando a diferente apresentação de ligaduras.

Ao final do 5º pentagrama da edição Savart (início do 6º pentagrama da Max Eschig), uma sequência descendente com sucessivos intervalos de 6ª menor apresenta ligaduras operando diferentemente nas versões do *Prelúdio n. 2*. A edição Savart e o Ms. 2 se

identificam como semelhantes, porém, o Ms. 1 traz ligaduras delimitadas a cada elemento melódico, enquanto a edição Max Eschig propõe uma única grande ligadura abrangendo todo o trecho. Tomando como exemplo o começo da referida sequência, conforme a figura 21, é também possível constatar que no Ms. 2, por sugestão de Geraldo Ribeiro, foi introduzido o uso de harmônicos:

Ms. 1:

Ms. 2:

Savart:

Max Eschig:

Figura 21 – Cada uma das versões do *Prelúdio n. 2* com diferente uso de ligaduras.

Ao final do *Prelúdio n. 2*, a rápida passagem em semicolcheias recebe também diferentes articulações por meio do uso de ligaduras. É também possível notar que, neste trecho, certos excertos tiveram seu registro mudado para uma 8ª abaixo ou acima, já no Ms. 1.

Ms. 1:

Ms. 2:

Savart:

Figura 22 – Diferenças entre o Ms. 1 e demais versões do *Prelúdio n. 2* quanto ao uso de ligaduras.

Na edição Max Eschig há um erro na nota Si^b do compasso 6. Ambos os manuscritos e também a versão Savart trazem Si natural, o que implica em verdadeira coerência estrutural com o todo da passagem e com o processo de utilização das cordas soltas do violão – processo este que é recorrente nas peças de Santoro para violão solo. A nota Si^b , como consta na partitura Max Eschig, acaba resultando numa maior facilidade de execução desta passagem, que é simultânea a um *tremolo* em terças no registro superior, mas, claro, não condiz com a composição original de Santoro. A edição Max Eschig propõe ainda uma *ossia* que busca simplificar a execução do trecho. A edição Savart, por sua vez, traz a indicação *chorlitzo*, em conformidade com os manuscritos, que tiveram a ação de Geraldo Ribeiro junto a Claudio Santoro.

Ms. 1:

Ms. 2:

Savart:

Max Eschig:

Figura 23 – Erro da Edição Max Eschig na nota Si bemol, ao compasso 6 do *Prelúdio n. 2*.

Na seção rápida que finaliza o *Prelúdio n. 2*, há diferenças entre o Ms. 1 e as versões impressas (enquanto o Ms. 2 é igual à edição Savart), no tocante a *staccattos* e, também,

ligaduras, conforme a figura 24. Ainda outras divergências se dão no âmbito da notação de acidentes de precaução. Porém, uma vez entendido o procedimento usual de Santoro, de sempre grafar todas as ocorrências de acidentes, tem-se que as diferentes formas de notação nas versões do *Prelúdio n. 2* não implicam necessariamente em problemas para a leitura – exceto por um equívoco na edição Max Eschig, a ser comentado mais adiante.

Ms. 1:

Ed. Savart:

Figura 24 – Diferenças das edições do *Prelúdio n. 2* em relação ao Ms. 1.

Ainda no início deste fluxo de semicolcheias que encerra o *Prelúdio n. 2*, a primeira nota (Mi^b) passa por um equívoco cometido na versão Max Eschig, constando como Mi natural.

Figura 25 – Equívoco da edição Max Eschig, ao apresentar Mi natural ao início da seção final do *Prelúdio n. 2*.

Dos acordes rapidamente repetidos em semicolcheias que formam uma sequência ao final do *Prelúdio n. 2*, o último apresenta ligaduras de prolongação das alturas no Ms. 1 e no Ms. 2. Nenhuma das versões impressas, porém, as reproduz:

<p>Ms. 1:</p>
<p>Ms. 2:</p>
<p>Ed. Savart:</p>
<p>Ed. Max Eschig:</p>

Figura 26 – Diferença entre as versões do *Prelúdio n. 2* quanto à presença de ligaduras no último acorde.

Notação de dinâmica e expressividade

A única divergência entre as versões do *Prelúdio n. 2* no tocante à notação de dinâmica e expressividade, encontra-se na edição Max Eschig, que traz duas indicações sem precedentes nos manuscritos ou na edição Savart, provavelmente refletindo, portanto, uma visão mais particular de Turíbio Santos como intérprete e editor.

Figura 27 – Acréscimo de indicações de dinâmica na versão Max Eschig do *Prelúdio n. 2*.

2.3.3 Estudo

Conforme é possível verificar na figura 2, ao início do item 2.3, consta no manuscrito do *Estudo* a inscrição de dedicação da peça a Geraldo Ribeiro. No caso do *Estudo*, não foi feita uma cópia passada a limpo, como nos precedentes prelúdios. As marcações de dedilhação foram feitas por Geraldo Ribeiro diretamente no manuscrito de Santoro. Portanto, a comparação entre diferentes versões do *Estudo* envolverá apenas o manuscrito original e a versão impressa, editada e publicada pela Editions Savart ainda em 1982.

Notação de métrica e durações

Tanto na versão impressa como na manuscrita, a notação da métrica apresenta aparentes inexatidões, ausência de barras de compasso e padrões dispostos de forma irregular. Evidentemente, tais situações estão relacionadas à intenção deliberada de Santoro no sentido de imprimir uma maior liberdade rítmica e temporal a determinadas passagens e, também, delinear nelas uma irregularidade métrica.

A partir do 5º pentagrama, há sutis divergências entre as duas versões no tocante ao ritmo e à métrica. Como mostra a figura 28, há no manuscrito um risco que, assemelhando-se

a uma possível barra de compasso, configuraria aqui a ocorrência de um padrão métrico 4/4, então como parte de um todo em métrica mista implícita. Já na versão impressa, esta barra de compasso não ocorre.

Também o posicionamento de algumas pausas apresenta-se de maneira discordante nas duas versões, cada uma das possibilidades implicando numa diferente conformação entre as vozes que compõe a passagem. A disposição das pausas como proposta na versão impressa sugere um maior espaçamento entre os gestos de cada voz, conforme o exemplo abaixo:

Ms.:

Ed. Savart:

Figura 28 – Diferentes posicionamentos de pausas nas versões do *Estudo*.

Notação de alturas, articulações, acidentes, dinâmica e expressividade

A notação destes âmbitos musicais nas duas diferentes versões do *Estudo* não apresenta quaisquer divergências, mantendo-se a versão impressa fiel ao manuscrito. Apenas um *bequadro* de precaução, ausente no manuscrito, é adicionado à versão publicada pela

Savart, no 2º pentagrama. Porém, uma vez sabido o procedimento de notação de acidentes adotado por Santoro, em que todas as ocorrências são grafadas, a ausência do acidente naturalmente já implicaria na nota inalterada.

Figura 29 – Acréscimo de um *bequadro* de precaução na versão impressa do *Estudo*.

2.3.4 *Fantasia Sul América*

Conforme já mencionado anteriormente, a *Fantasia Sul América* apresenta três versões distintas: o manuscrito original de Claudio Santoro (que será identificado como Ms. 1), a cópia redigida por Eustáquio Grilo (que será identificada como Ms. 2) e a versão impressa da Edition Savart.

Notação de métrica e durações

As diferenças na notação de métrica e durações entre o Ms. 1 e o Ms. 2 são, predominantemente, ligadas à questões de execução violonística. Tais alterações foram propostas por Eustáquio Grilo, em sua revisão técnico interpretativa, e acatadas por Santoro (informação verbal) ⁴⁶. Portanto, neste processo de revisão, as características distintivas do Ms. 2 se refletiram também na versão impressa da Edition Savart.

⁴⁶ Eustáquio Grilo, depoimento.

Alguns pontos tiveram reduzidas as durações de certas alturas ou acordes, adequando-se, então, a escrita às possibilidades do violão na sustentação das notas. O compasso 22 é um exemplo disso:

Figura 30 – Alteração de duração do acorde do compasso 22 da *Fantasia Sul América*.

Semelhantemente, nos compassos 41 a 43, ocorre a inserção de pausas que refletem as limitações em se sustentarem as notas ao violão – o que, eventualmente, sugerirá uma conformação textural distinta da polifônica original, como será discutido no item 3.5.1. Também as ligaduras de prolongamento das alturas, que constam no Ms. 1, são eliminadas no Ms. 2 e, por conseguinte, na versão impressa. Estas situações podem ser verificadas nas figuras 31 e 32:

Figura 31 – Inserção de pausas e eliminação de ligaduras entre os compassos 41 a 43 no Ms. 2 da *Fantasia Sul América*.

Figura 32 – Inserção de pausas e eliminação de ligaduras entre os compassos 41 a 43 na versão impressa da *Fantasia Sul América*, diferentemente do Ms. 1.

Em outros trechos, a adequação da notação de certos valores rítmicos opera de forma oposta, a valorizar a ressonância natural de certas notas no violão, em decorrência do uso de cordas soltas, ou mesmo da disposição dos dedos da mão esquerda mantendo um acorde sustentado. Um exemplo disso encontra-se entre os compassos 54 e 55, em que a primeira nota de cada um dos compassos (Fá # e Si^b, respectivamente) passa a ter uma duração maior já no Ms. 2, aproveitando-se a possibilidade de sustentação destas notas no violão.

<p>Ms. 1:</p>
<p>Ms. 2:</p>
<p>Ed. Savart:</p>

Figura 33 – Aumento dos valores de duração de alturas entre os compassos 54 e 55 da *Fantasia Sul América*.

Em relação ao Ms. 1, o Ms. 2 apresenta apenas um equívoco na notação de valores rítmicos. Trata-se do Mi^b em semínima, no compasso 16, que deveria ser uma colcheia. Este erro, então, é transmitido para a versão impressa.

<p>Ms. 1:</p>
<p>Ms. 2:</p>
<p>Ed. Savart:</p>

Figura 34 – Equívoco no Ms. 2 e na versão impressa da *Fantasia Sul América*, na notação do Mi^b do compasso 16.

Notação de alturas, articulações e acidentes

No tocante a alturas, acidentes e articulações, o Ms. 2 traz alterações de Eustáquio Grilo que visaram a exequibilidade da *Fantasia Sul América*. Tais alterações consistem basicamente na redistribuição das notas de certos acordes e inserção de alguns harmônicos. Assim, a utilização de um harmônico pode ser verificada na nota Sol do compasso 7, quando o Ms. 1 recebeu apenas uma marcação posterior, nitidamente a lápis, indicando o harmônico:

Figura 35 – Inserção de um harmônico no compasso 11 da *Fantasia Sul América*.

Semelhantemente ocorre com as notas em harmônicos nos compassos 53 a 55 e, ainda, Dó, Mi e Lá (compasso 49); Si, Sol, Ré, Lá e Mi, que correspondem às cordas do violão uma 8ª acima (compassos 60 a 62); Fá# e Si (entre os compassos 62 e 63); finalmente, também os harmônicos presentes nos últimos três compassos da *Fantasia* envolvem o mesmo procedimento a partir de sugestões de Eustáquio Grilo.

No Ms. 2, Grilo realiza alterações de eliminação e redistribuição de notas em dois acordes próximos: a nota Mi é suprimida no compasso 22 e, no compasso 23, a nota Fá # é alterada para a oitava superior, como mostra a figura 36.

Figura 36 – Eliminação e redistribuição de notas nos compassos 22 e 23 da *Fantasia Sul América*.

No compasso 14 tem lugar o único equívoco de notação das alturas na versão impressa da peça, quando o símbolo do sustenido fica sobre a nota Fá, devendo, na verdade, ser referente à nota Sol, conforme os manuscritos:

Figura 37 – Equívoco presente na versão impressa da *Fantasia Sul América*, ao compasso 14.

Na revisão técnico-interpretativa, Eustáquio Grilo suprimiu algumas ligaduras de frase originalmente escritas por Santoro, que abrangiam mais alturas, denotando estruturas fraseológicas um pouco maiores. Por outro lado, no Ms. 2, o violonista propôs diversas ligaduras que envolvem duas alturas, designando o mecanismo violonístico dos ligados ⁴⁷. Tal situação pode ser verificada principalmente na confrontação entre o Ms. 1 e o Ms. 2, envolvendo os compassos 22 e 23 (na figura 38), como também, 59 a 63 (na figura 39):

Figura 38 – Trecho dos compassos 22 e 23 da *Fantasia Sul América*, contendo divergências quanto às ligaduras.

⁴⁷ Ver nota de rodapé na p. 44

Ms. 1:

Ms. 2:

Figura 39 – Trecho dos compassos 59 a 63 da *Fantasia Sul América*, contendo divergências quanto às ligaduras.

Dados estes exemplos de omissão das ligaduras originalmente escritas por Santoro, tem-se que, no Ms. 2 e na versão editada pela Savart, as ligaduras que se dão entre duas alturas foram acrescentadas pelo violonista Eustáquio Grilo.

Notação de dinâmica, expressividade e tempo

Na *Fantasia Sul América*, existem algumas divergências quanto à notação de dinâmica e expressividade entre Ms. 1 e Ms. 2. Uma vez que a versão editada e publicada pela Savart baseou-se no Ms. 2, nossas comparações aqui ater-se-ão às diferenças entre os dois manuscritos.

O Ms. 2 apresenta, nos compassos 11 e 12, as marcações “poco rit.” e “a tempo”. Porém, no manuscrito original de Santoro não constam tais marcações. Ainda no compasso 12 – o segundo compasso na figura 40 – o arpejo na região grave traz no Ms. 1 um *crescendo* que foi suprimido no Ms. 2:

Figura 40 – Compassos 11 e 12 da *Fantasia Sul América*, contendo divergências quanto às marcações de dinâmica e expressividade.

Mais adiante, no compasso 14, o último acorde, em colcheias pontuadas, é marcado com *decrescendo*. No Ms. 2 e, conseqüentemente, também na versão da Savart, tal indicação de dinâmica não consta.

Figura 41 – Compassos 13 e 14 da *Fantasia Sul América*, com divergência de marcação de dinâmica sobre o último acorde do compasso 14.

Outros trechos apresentam diferenças pouco significativas, como: nos compassos 45 e 63 o Ms. 1 traz a abreviatura *cresc.* enquanto o Ms. 2 e a edição Savart trazem esta dinâmica

indicada graficamente por meio de chaves; no compasso 48 o Ms.1 não traz a marcação *a tempo*, que se faz naturalmente presente nas outras duas versões, uma vez que houve um *ritardando* precedente; no segundo grupo de fusas do compasso 61 faltou um *decrecendo*, trazido originalmente pelo Ms. 1.

3. ANÁLISE MUSICAL E SUGESTÕES TÉCNICO-INTERPRETATIVAS

3.1 Considerações prévias sobre análise musical e interpretação

A interação entre análise musical e interpretação é tema de diversos estudos que se atiram ao defender a supremacia de uma em relação à outra, ou ao propor a medida precisa de um diálogo em que ambas se beneficiem de forma efetiva. Wallace Berry, em seu trabalho *Music Structure and Performance*, estabelece a análise musical como pré-requisito necessário a uma interpretação convincente e legítima, uma vez que a resposta impulsiva e intuitiva do intérprete à partitura não é capaz de compreender o todo da peça e o comunicar efetivamente (BERRY, 1989, p. 217, 219). Porém, as asserções de Berry suscitaram reações divergentes, dentre as quais se destaca a colocação de Joel Lester – ainda que, sobretudo, um teórico – lançando uma pergunta diretamente opositora:

(...) Estaria certo assumir que todas aquelas dezenas de milhares de horas que os intérpretes dedicam aprimorando suas habilidades são inteiramente ignorantes, e que, apenas quando informações derivadas cognitivamente são explicadas em palavras, podem os intérpretes criar interpretações válidas? ⁴⁸ (LESTER, 2005, p. 198)

Enquanto Lester questiona a validade que informações derivadas cognitivamente e expressas em palavras possam ter sobre a música em si, Nicholas Cook lida diretamente com este ponto do debate em seu artigo *Words about Music, or Analysis Versus Performance*. Cook observa, então, que um discurso voltado para os significados da música, distante, porém, das propriedades musicais, é tão parcial quanto uma abordagem mais puramente musical, que não atente suficientemente para as condições dos seus significados (COOK, 1999, p. 10).

Um argumento complementar vem, então, tornar possível que se vislumbre uma medida na interação entre análise musical e interpretação. Lançando as bases de como se buscará abordar análise e interpretação no presente trabalho, John Rink, ao declarar que diagramas analíticos podem ser fascinantes no papel, mas dificilmente ouvidos, lembra que, por outro lado, o estudo da análise mais rigorosa pode auxiliar na resolução de problemas

⁴⁸ Original em inglês; tradução nossa.

técnicos e conceituais da interpretação de uma obra. Rink afirma, ainda, que uma compreensão e vocabulário musicais sofisticados que mostrem meios de se organizar a música, podem ser libertadores ao intérprete que busca uma intuição musical mais informada e profundamente consciente do discurso a ser projetado (RINK, 2013, p. 24-28).

A abordagem analítica e técnico-interpretativa neste trabalho tem bases nestes argumentos de Rink, mas, também, em certas asserções de Berry, como a de que é possível apreender um direcionamento para a interpretação, seletivamente, dentre linhas inferidas a partir da estrutura musical, que consiste na unidade básica racional e razoável investigada pela análise (BERRY, 1989, p. 218).

Ao mesmo tempo em que, neste trabalho, uma parte dos apontamentos analíticos se relacionará diretamente com as soluções técnico-interpretativas a serem adotadas, outra parte será também verbalmente destilada⁴⁹, porém com o objetivo único de prover ao leitor intérprete uma base de informações detalhadas a serviço da intuição bem fundamentada. Assim, será reservado um espaço para escolhas interpretativas, sem imposições, mas com a apresentação de caminhos facilitados e direções claramente embasadas.

Assim como teve lugar no item 2.2 um pensamento de Santoro sobre sua própria relação com os intérpretes, também aqui é válida uma reflexão do compositor, desta vez sobre a relação do intérprete para com a análise formal de uma peça musical:

(...) Você pode analisar mais o intérprete quando você é compositor e conhece a estrutura da música. Agora, um sujeito que em geral não estudou composição, e diz que a tradição é assim, ou porque é do gosto e não analisa as coisas mais estruturalmente e mais profundamente, fala essas besteiras (SANTORO apud SOUZA, 2003, p. 91)⁵⁰.

Para a análise, lançou-se mão de conceitos e ferramentas teóricas próprias da literatura analítica da música do século XX. De Berry, por exemplo, foi abstraído o conceito “contornos e gestos distintivos”, significando elementos de nível estrutural médio, com uma importância

⁴⁹ Berry (1989) utiliza esta metáfora de informações verbalmente “destiladas” para significar uma exposição verbal pormenorizada e fluida das inferências de análise da música.

⁵⁰ SANTORO, C. Entrevista concedida a Raul do Valle em Heidelberg, Alemanha, 1976. Material gravado em fita K7, transcrito por Iracele Lívero de Souza.

motívica que delineia o perfil de uma peça (BERRY, 1989, p. 138). Já a elaboração de gráficos de tempo e dinâmica, que relacionam visualmente a estrutura destes âmbitos musicais ao fluxo do discurso na interpretação, tiveram como referência o trabalho de Rink (2013, p. 29). Além da aplicação da Teoria dos Conjuntos para a análise das alturas nas peças, baseada principalmente no livro *Introdução à Teoria Pós-Tonal*, de Joseph Straus (2013), também foi usada uma terminologia contextualizada à música do século XX, conforme Kostka (2012), para os demais parâmetros musicais analisados ⁵¹.

As sugestões técnico-interpretativas neste trabalho focarão prioritariamente a resolução de problemas e impossibilidades da execução instrumental, à luz de apontamentos analíticos que subsidiem as soluções técnicas escolhidas. Serão, naturalmente, comentados alguns aspectos gerais que compõem o todo de cada peça e certas nuances a serem projetadas na interpretação, porém, visando tão somente basear uma diversidade de escolhas interpretativas resultantes, particularmente disponíveis ao intérprete.

São apresentadas, na discussão de questões técnico-interpretativas, as sugestões de execução de Geraldo Ribeiro, Edelson Gloeden e Eustáquio Grilo, violonistas que tiveram contato direto e próximo com Claudio Santoro, e que receberam, ainda, a aprovação do compositor para suas interpretações ⁵². Também constam algumas das sugestões de Turíbio Santos, presentes na edição Max Eschig dos *Prelúdios n. 1 e n. 2*. Outras sugestões técnico-interpretativas foram por nós elaboradas, buscando uma relação cada vez mais estreita entre resultado sonoro, estrutura musical analisada e exequibilidade instrumental.

⁵¹ Durante as primeiras análises, referências em notas auxiliares sincronizarão as análises às seções dos referidos livros em que são explanados os termos em uso.

⁵² Esta aprovação de Santoro se comprova nas dedicatórias que fez a cada um desses violonistas, constando, cada uma delas, transcritas no item 2.2 e fotocopiadas nos anexos ao final deste trabalho.

3.2 *Prelúdio n. 1*

3.2.1 Análise musical do *Prelúdio n. 1*

Forma

Quanto ao delineamento de sua estrutura formal, o *Prelúdio n. 1* traz uma característica distintiva se comparado às demais peças de Santoro para violão. Ao contrário do que ocorre no *Prelúdio n. 2* e no *Estudo*, por exemplo, em vez de subdivisão em seções que se diferenciam essencialmente pela atividade rítmica e pelo tempo - os quais funcionam, de maneira geral, como os mais fortes e perceptíveis delineadores da forma (BERRY, 1989, p. 132) - o *Prelúdio n. 1* é seccionado pela apresentação de dois gestos musicais⁵³ principais: gesto (1) opera imprimindo continuidade ao fluxo do discurso musical; o gesto (2) pontua o discurso, cadenciando as frases, ou as sequências de frases. Ambos os gestos podem ser definidos de maneira resumida e genérica nas seguintes abstrações visuais da escrita musical:

Gesto (1)	Gesto (2)
ou

Figura 42 – Gestos musicais essenciais no *Prelúdio n. 1*.

O gesto (1) consiste na recorrente apresentação de um fluxo de colcheias, podendo configurar-se tanto na forma de arpejo como de linha melódica. Por vezes, a mesma ideia gestual ocorre envolvendo alterações rítmicas, aumentando-se em semínimas ou mínimas, bem como diminuindo-se em semicolcheias. O gesto (2) consiste numa formação acordal em

⁵³ O conceito de gesto, no contexto de nossa análise, foi discutido no tópico 3.1, baseado na proposta de Berry (1989, p. 138).

que uma nota de uma das extremidades de registro (extremidade grave, como sugerido na figura 42, ou aguda, como ocorre em outros momentos) surge previamente, sustentando-se enquanto as outras alturas do acorde são tocadas. Deve-se considerar ainda possíveis configurações derivadas deste segundo gesto, em que, dada uma primeira nota na extremidade do registro, podem seguir-se dois acordes distintos. A formação acordal também pode aparecer arpejada.

Considerando a liberdade estrutural naturalmente própria da forma *prelúdio* ⁵⁴, bem como o tempo livre (o início da partitura traz a indicação *Tempo Libero*) e o fluir do discurso musical a partir dos gestos supracitados, nota-se que, no *Prelúdio n. 1*, não ocorre uma subdivisão formal em partes evidentemente distintas e contrastantes. Ao contrário, há uma sutil segmentação em trechos fluidos e breves, que aqui serão numerados genericamente como segmentos ⁵⁵, significando um breve momento integrante do discurso musical, tal qual uma frase que é iniciada e depois cadencia-se numa espécie de pontuação.

A seguir, as duas páginas do *Prelúdio n. 1*, com os segmentos numerados e separados em vermelho (em traço pontilhado, quando trata-se de uma subdivisão formal mais tênue dentro de um mesmo segmento), apresentando também a identificação dos gestos (1) em verde e (2) em azul. Deve-se notar como cada um dos segmentos (exceto o 3º e o 9º) é sempre finalizado com o gesto (2).

⁵⁴ Don Michael Randel, no verbete *prelúdio* do *The New Harvard Dictionary of Music*, estabelece como principais características deste gênero formal a linguagem idiomática, o caráter improvisatório, a liberdade na forma, na construção temática e no ritmo (RANDEL, 1986, p. 825).

⁵⁵ Em peças cujo delineamento formal não se dá por relações temáticas, Kostka (2012, p. 139) usa o termo “seção” para as partes integrantes da grande forma. No *Prelúdio n. 1* pretendemos trabalhar com a ideia de trechos formais ainda mais curtos e livres do que o sugerido pelo termo “seção”, portanto optamos pelo termo “segmento”, no intuito de representar, de maneira genérica, algo mais delimitado e breve.

Tempo Libero (andado) ♩ =

The musical score is presented on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It is divided into six measures by vertical red lines. The first measure begins with a red vertical line and a red number '1'. The second measure concludes with a red vertical line and a red number '2'. The third measure ends with a red vertical line and a red number '3'. The fourth measure ends with a red vertical line and a red number '4'. The fifth measure ends with a red vertical line and a red number '5'. The sixth measure ends with a red vertical line and a red number '6'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (rit., p, f). The first measure is highlighted in green. The second measure is highlighted in green. The third measure is highlighted in blue. The fourth measure is highlighted in blue. The fifth measure is highlighted in blue. The sixth measure is highlighted in green.

Exemplo 1 – Página 1 do *Prelúdio n. 1* segmentada formalmente e apresentando os gestos (1) e (2).

Exemplo 2 – Página 2 do *Prelúdio n. 1* segmentada formalmente e apresentando os gestos (1) e (2).

No transcorrer do discurso musical do *Prelúdio n. 1*, estes segmentos formais também se diferenciam quanto aos processos de manipulação das alturas. No tópico que se segue, serão demonstrados alguns desses processos.

Alturas

A essência do *Prelúdio n. 1*, no âmbito das alturas, consiste na exploração da classe de intervalos 5 e na criação de uma plasticidade maleável em torno dela. Assim, por vezes a sonoridade da superfície intervalar distende-se à classe de intervalos 6 e, outras vezes,

constringe-se à classe de intervalos 4. Esta essência pode claramente ser vista nos conjuntos de classes de alturas predominantes ao longo da peça:

Figura 43 – Conjuntos de classes de alturas que predominam no *Prelúdio n. 1*.

O 1º segmento do *Prelúdio n. 1* é entretecido pelos tricordes (015) e (016). Ao alcançar-se o registro agudo com a nota Mi, passam a ser apresentados os tricordes (014) e (037) em figuração descendente. Este movimento é concluído numa formação acordal que, sobrepondo (015) e (016), pontua este 1º segmento.

Exemplo 3 – Conjuntos de classes de alturas no 1º segmento formal do *Prelúdio n. 1*.

Este 1º segmento traz características determinantes para o restante do *Prelúdio n. 1* e, ainda, que se relacionam às outras peças de Santoro para violão. Um exemplo disso é o fato de ambos os *prelúdios* iniciarem-se com arpejo de sete notas, em contorno sinuoso.

Uma outra dimensão estrutural importante deste trecho inicial, está na linha do baixo, que realiza o percurso cromático Mi (*1) Fá (*1) Fá# (*1) Sol e retorna para Fá#. Este material será explorado através de projeção compositiva ⁵⁶ no 3º segmento.

Como se pode notar, o 1º segmento faz um uso relativamente delimitado de (015), (016) e (037); passando por (014), como um microcosmo da classe de intervalos 4 presente em (037); e por (026), como uma derivação próxima do tricorde (016) original. Já os próximos segmentos trazem processos mais diversificados em relação aos conjuntos de classes de alturas, mas sempre reportando-se aos conjuntos supracitados. Esta crescente diversificação no restante da peça representa, no âmbito da grande estrutura formal, a plasticidade maleável em torno do material intervalar inicial (C.I.5), que vai se tornando sutilmente mutável e flácido.

No 2º segmento é possível verificar um entrelaçamento de tricordes que é usado em profusão na peça. Surge, aqui, um novo material contrastante (024), apresentado de forma simétrica, de palíndromo, conforme a projeção compositiva destacada mais adiante, no exemplo 4. Também é notável o processo de derivações através do espaço de notas atonal ⁵⁷. Este processo consiste na ampliação de uma célula intervalar original, gerando outras semelhantes, relacionadas entre si por derivação. Aqui, temos a derivação (0147), (0148) e (0149). Este processo é uma das principais características da fase de maturidade de Santoro (MENDES, 2009, p. 249).

⁵⁶ Processo explanado por Straus (2013, p. 112), em que motivos da superfície musical são ampliados, projetando-se sobre distâncias musicais significativas, perfazendo-se numa espécie de repetição oculta, projetando-se num nível mais profundo da estrutura musical.

⁵⁷ Processo explanado por Straus (2013, p. 119), em que diferentes classes de conjuntos se relacionam numa passagem musical por apresentarem semelhança estrutural, como no caso de (015) e (016), por exemplo, que só possuem um semitom de diferença, ou, deslocamento. Assim, diferentes classes de conjuntos podem se relacionar umas às outras por distâncias medidas em semitons, deslocando-se, portanto, através de um “mapa” ou um “espaço de notas atonal”. Esta relação entre conjuntos, que ocorrerá frequentemente nas peças de Santoro, é também discutida por Lester como relação de similaridade estrutural (1989, p. 122) e por Mendes (2009, p. 242), como relação de derivação.

Exemplo 4 – Conjuntos de classes de alturas no 2º segmento formal do *Prelúdio n. 1*.

O 3º segmento, explorando distancias de registro mais amplamente, apresenta, na linha melódica aguda, os tricordes (012) e (024). Os arpejos ascendentes que figuram como acompanhamento à linha aguda constituem o processo de derivação (037), (026), e (016). Uma sequência descendente cromática (-*1) tece a passagem, diluída em diferentes níveis da projeção compositiva.

Exemplo 5 – Conjuntos de classes de alturas no 3º segmento formal do *Prelúdio n. 1*.

O próximo segmento, além de trazer o (037) precedente, é marcado pela exploração do intervalo *5, de forma que surge o tetracorde (0156) e, em seguida, as derivações (0167) e (0257). O *tremolo* em que é tocado o tetracorde (0167) tem como particularidade a sobreposição de intervalos de classe 5 gerando adensamento textural. O conjunto (0156) traz dois intervalos *5 em simetria inversional e será, ainda, o material original do *Estudo* para violão, a ser analisado mais adiante.

Exemplo 6 – Derivações e exploração do intervalo *5 no 4º segmento do *Prelúdio n. 1*; simetria inversional de (0156) e mapeamento das derivações no espaço de notas atonal.

Conforme o exemplo 7, a seguir, o 5º segmento trabalha formações acordais a partir da superposição de (037), juntamente com derivações (016), (015), (014) e (013). Merece destaque o fato de, neste segmento, a exploração da classe de intervalos 5, que permeia todo o

Prelúdio n. 1, converter-se numa breve tonicização⁵⁸ em Ré menor, com os acordes A^{7(add9-)} Dm^(add9), nos quais os baixos fundamentais (Lá e Ré, respectivamente) realizam um movimento quartal (portanto, intervalo de classe 5) alusivo a uma cadência tonal. Trata-se aqui do exato centro estrutural do *Prelúdio n.1*, que é composto, em sua grande forma, por 9 segmentos, dos quais o 5º encontra-se, obviamente, no centro. Corroborando para a ideia de centralidade na tonicização supracitada, temos que o 5º segmento é internamente composto por 7 gestos (duas aparições do gesto 1 e cinco do gesto 2) e esta tonicização encontra-se posicionada justamente no centro dos gestos, integrando o 4º gesto.

Exemplo 7 – Conjuntos e classes de alturas com derivações no 5º segmento do *Prelúdio n. 1* e esquema de simetria formal com tonicização no centro.

⁵⁸ Aqui emprestamos o termo “breve tonicização” de Kostka (2012, p. 4), que o usa para trechos em que uma tonalidade é sentida por pouco tempo, durando às vezes apenas alguns acordes. Embora o uso do termo se faça no contexto da música tonal cromática, no *Prelúdio n. 1* de Santoro temos a exata situação de tonalidade sentida em dois acordes, porém numa peça atonal.

No 6º segmento (figura 44), é delineado um arpejo cujo contorno remonta ao arpejo apresentado ainda ao início do 1º segmento. As alturas que o compõem, porém, formam o heptacorde 7-21, que, por sua vez, formará o arpejo inicial do *Prelúdio n. 2*. Na figura a seguir, está identificado o heptacorde 7-21, compartilhado pelos arpejos no 6º segmento do *Prelúdio n. 1* e no início do *Prelúdio n. 2*. Também, abaixo do pentagrama, a análise dos contornos⁵⁹ claramente semelhantes nos arpejos do 6º e 1º segmentos do *Prelúdio n. 1*, onde a sutil diferença encontra-se na permutação das alturas 4 e 5 (circuladas com pontilhado).

<p>Arpejo no 6º segmento:</p>	<p>Arpejo inicial do <i>Prelúdio n. 2</i>:</p> <p>Arpejo inicial do <i>Prelúdio n. 1</i>, no 1º segmento:</p>
-------------------------------	---

Figura 44 – Conjuntos e classes de alturas com derivações no 5º segmento do *Prelúdio n. 1* e esquema de simetria formal com tonicização no centro.

O 7º segmento é marcado pela aparição destacada do tricorde (027), que antes só ocorrera diluído entre outros conjuntos, e pela figuração arpejada rápida que avigora o efeito

⁵⁹ A análise do contorno é explanada por Straus (2013, p.107) e ocorre ao se designarem números para cada uma das notas, sendo o número 0 para a nota mais grave e, no caso de haverem 7 notas na passagem, 7 para a mais aguda. Assim os números 1, 2, 3, 4, 5 e 6 restantes são atribuídos às notas restantes, da mais grave para a mais aguda.

contrastante do trecho. A partir daí o encaminhamento da peça para sua conclusão é tecido de maneira gradualmente rarefeita, explorando tricordes já recorrentes e marcando uma passagem notavelmente singular no 8º segmento: uma sequência de apresentações do gesto (2) que vai expandindo-se por movimento contrário contrapontístico e, também, por processo de derivação com os tricordes (012), (013), (014), (015) e (016) projetados em diferentes níveis da passagem.

The image displays a musical score for the last three segments of the Prelúdio n. 1. It consists of three staves. The top staff features two measures of music, each marked with a bracket and the label (027). The middle staff shows a sequence of notes with various trichords labeled: (014), (016), (013), (014), and (015). The bottom staff continues the sequence with trichords (037), (016), (015), and (037). Colored lines (red, blue, purple, green) connect notes across the staves, illustrating the expansion of the movement and the process of derivation. The notation includes treble clefs, key signatures with one flat, and various note values and rests.

Exemplo 8 – Três últimos segmentos formais do *Prelúdio n. 1* exibindo diferentes processos em relação às alturas. Destaque ao processo de derivações de conjuntos e expansão do movimento contrapontístico no 8º segmento.

Ritmo

Uma das primeiras constatações sobre o aspecto rítmico do *Prelúdio n. 1* é a ausência de uma indicação clara quanto à divisão métrica. Apenas três barras de compasso convencionais e três barras pontilhadas se fazem presentes⁶⁰. Configura-se assim uma situação de métrica mista⁶¹ implícita. Além disso, a escrita da peça toda sem uma precisão

⁶⁰ Isto, conforme a edição Savart. As diferenças trazidas pela edição Max Eschig foram discutidas no capítulo 2.

⁶¹ Conceito explanado por Kostka (2012, p. 106), designando mudanças consecutivas na fórmula de compasso.

absoluta das durações condiz com a indicação “*Tempo Libero*”, logo ao início da partitura, que explicita a liberdade temporal inerente ao discurso.

As primeiras barras pontilhadas sugerem uma separação fraseológica do primeiro pentagrama em 3 compassos quaternários, onde a semínima é a unidade de tempo. O padrão é logo quebrado e, no segundo pentagrama, estaria implícita a seguinte métrica mista:

Exemplo 9 – Uma possível divisão métrica para o 2º pentagrama do *Prelúdio n. 1*.

Diversos padrões métricos ocorrem implicitamente ao longo da peça. Há uma maior incidência dos padrões 4/4 (dezessete vezes), 5/4 (seis vezes), 2/4 (cinco vezes) e 5/8 (três vezes)⁶². Outros possíveis padrões limitam-se a uma ou duas aparições somente.

A figuração arpejada em colcheias, que inicia a peça e constitui o gesto (1), ocorre de forma recorrente. Embora a colcheia se estabeleça como o parâmetro em função do qual são percebidos contrastes e variações rítmicas, o cerne do fluxo temporal do *Prelúdio n. 1* encontra-se no encadeamento dos gestos (1) e (2).

No *Prelúdio n. 1*, a configuração métrica está analogamente relacionada à organização essencial das alturas. À medida em que o material de alturas é mais delimitado no 1º segmento e passa a diversificar-se no restante da peça, também a métrica, que, inicialmente sugere padrões mais regulares, se modifica gradualmente em padrões diferentes e irregulares.

⁶² O mapeamento exato dos padrões métricos do *Prelúdio n.1* não passa de uma conjectura, tratando-se, na verdade, de métrica mista implícita, sem que as fórmulas de compasso possam ser propriamente identificadas, tendo seu real efeito sujeito à impressões da percepção rítmica.

Textura e timbre

O *Prelúdio n. 1* apresenta uma abordagem típica do século XX quanto à textura: a composição por camadas. São duas as camadas que compõe o espectro textural da peça. A primeira, se caracteriza por uma atividade rítmica mais intensa, enquanto a segunda se dá por notas longas de maneira mais estável. A primeira percorre caminhos melódicos mais sinuosos, estabelecendo um plano de escuta em constante movimentação. Já a segunda, ocorre dentro de um âmbito intervalar, predominantemente, mais restrito.

A comparação baseada nessas características é a ferramenta essencial para a distinção entre estas duas camadas. A escrita em duas vozes também dá indicações nesse sentido. Via de regra, quando uma camada situa-se no registro agudo, a outra abrange uma região mais grave, porém, na verdade, ambas passam intermitentemente pelas diversas regiões do espectro sonoro. O exemplo 10 apresenta o 1º segmento do *Prelúdio n. 1*, onde as camadas são identificadas e é possível visualizar as características de ambas, bem como a posterior troca de registro entre elas.

The image shows a musical score for 'Prelúdio n. 1' by Claudio Santoro, dated 07-VII-1982. The tempo is marked 'Tempo Libero (andado)'. The score consists of two staves, labeled 1 and 2. Staff 1 is in treble clef and contains a melodic line with various intervals and dynamics like *p*, *p..*, and *f*. Staff 2 is in bass clef and contains a more rhythmic, arpeggiated line with triplets and other rhythmic markings. The notation is dense and characteristic of 20th-century experimental music. A large Roman numeral 'I' is placed above the first staff, indicating the beginning of the first section.

Exemplo 10 – Composição textural por camadas ao início do *Prelúdio n. 1*.

Há, não obstante, dois momentos em que a textura em camadas cede lugar para a textura polifônica. O primeiro (exemplo 11) ocorre no arpejo do 6º segmento – alusivo aos arpejos do 1º segmento e ao início do *Prelúdio n. 2* – e é marcado por imitação entre duas linhas distintas, configurando uma textura a duas vozes. O segundo, situa-se no 6º segmento (exemplo 8, anteriormente), onde o movimento contrário do contraponto entre a linha inferior e superior realiza a expansão discutida previamente.

Exemplo 11 – Trecho em textura polifônica no *Prelúdio n. 1*.

No âmbito do timbre, o *Prelúdio n. 1* explora os harmônicos e o *tremolo*. Os harmônicos foram originalmente sugeridos por Geraldo Ribeiro (informação verbal)⁶³ de maneira apropriada à aparição evidente do conjunto (024) no 2º segmento formal (exemplo 4), também outras vezes o recurso é usado para alcançar extremidades do registro agudo. O *tremolo*, escrito no 4º segmento formal da peça, consiste no momento de máximo adensamento textural, articulando e realçando justamente a sonoridade de sobreposições quartais (classe de intervalos 5) e imprimindo ainda um destacado efeito timbrístico ao trecho.

Nas peças de Santoro para violão, há uma variação das nuances e recursos instrumentais de efeito timbrístico. Isto se deve, em parte, à diversidade de alternativas de execução propostas pelos violonistas intérpretes e editores que estiveram diretamente relacionados ao contexto de criação destas peças. Estes recursos timbrísticos e suas

⁶³ Geraldo Ribeiro, depoimento.

implicações serão mais amplamente discutidos na parte destinada às sugestões técnico-interpretativas.

3.2.2 Sugestões técnico-interpretativas acerca do *Prelúdio n. 1*

Por ocasião do Festival de Inverno de Campos do Jordão no ano de 1982, após a apresentação de estréia dos *Prelúdios n. 1 e n. 2* de Claudio Santoro para violão, o violonista intérprete Geraldo Ribeiro recebeu, diretamente do compositor, a sugestão de que deveriam ser tocados de forma *cantabile* (informação verbal)⁶⁴. A flexibilidade de pulso inerente à escrita de Santoro nestas peças e, mais particularmente no *Prelúdio n.1*, a indicação “tempo libero”, prestam-se ao modo *cantabile* recomendado. As grandes ligaduras de frase propostas na edição Max Eschig, por Turíbio Santos, também favorecem esta asserção.

No Ms. 1 do *Prelúdio n. 1*, constam ligaduras que abrangem pares de notas ao início da peça. Uma vez que estes pares de notas ligadas apresentam classes de intervalos determinantes das estruturas essenciais no *Prelúdio n. 1*, obtem-se, então, uma elucidação sobre como o modo *cantabile* pode ser articulado já nos arpejos que abrem a peça (ver figura 11 no subtópico 2.3.1 do capítulo 2). Ainda que as ligaduras escritas no Ms. 1 não sejam todas realizáveis idiomáticamente, pode ser empregado um recurso de dedilhado violonístico favorável ao caráter *cantabile* da obra, na medida em que – com o emprego deste recurso – torna-se possível uma maior sustentação das notas e continuidade de ressonâncias entre elas. Trata-se do mecanismo de meia *pestana* com o dedo 4 da mão esquerda, conforme destacado no exemplo a seguir:

Exemplo 12 – Proposta de dedilhação para o início do *Prelúdio n. 1*.

⁶⁴ Geraldo Ribeiro, depoimento.

Os harmônicos ao início do 3º pentagrama carecem de soluções e indicações de dedilhação acurada. Ambas as edições do *Prelúdio n. 1* indicam harmônicos naturais nos respectivos trastes do violão. Porém, o violonista Edelton Gloeden, ao elaborar sua dedilhação da peça, utilizou o harmônico artificial como recurso para este trecho, particularmente na nota Fá# (informação verbal) ⁶⁵. Desta forma, torna-se possível que esta nota seja sustentada enquanto o acorde subsequente é tocado.

Exemplo 13 – Dedilhação proposta por Edelton Gloeden para harmônicos no *Prelúdio n. 1*.

Originalmente, o referido acorde aparece no Ms. 1 sustentando duração de mínima. A alteração para semicolcheias acontece, então, no Ms. 2 (conforme figura 5 do item 2.3.1 do capítulo 2). Porém, no *Prelúdio n. 1*, é possível verificar que outros acordes são escritos analogamente à forma original deste do 3º pentagrama, sustentando notas longas, ou mesmo trazendo ligaduras de prolongação das notas. Estes acordes constituem o gesto (2), segundo apontamentos analíticos apresentados anteriormente.

Portanto, este acorde do 3º pentagrama, se tiver a duração de suas notas prolongadas como proposto no Ms. 1, ganhará uma ligação mais evidente com as outras aparições do gesto (2) na peça. Para que isso se efetue, propõe-se nova articulação e dedilhação para o trecho. A sugestão, aqui, consiste em executar o acorde com duas semicolcheias num *rasgueado* do dedo indicador (i) e, em seguida, sustentarem-se as alturas do acorde. Cabe, também, a proposta de que os harmônicos sejam todos executados unicamente pela mão direita, através do mecanismo próprio dos dedos anelar e indicador (ai), em que o primeiro tange determinada

⁶⁵ Edelton Gloeden, depoimento.

corda e o outro posiciona-se no respectivo traste para produção do harmônico. Com isto, torna-se possível uma maior homogeneidade de timbre nos harmônicos. Estas indicações poderiam ser marcadas com clareza na partitura da seguinte maneira:

Exemplo 14 – Proposta de dedilhação para o início do 3º pentagrama do *Prelúdio n. 1*.

É importante notar que a realização do *rasgueado* com dedo indicador no acorde do 3º pentagrama, enriquece a passagem com um sutil contraste de timbre, decorrente do contato entre as cordas e a parte superior da unha do dedo (i). Este mesmo efeito pode ser obtido em semelhantes trechos contidos nas outras peças de Santoro para violão. Deste modo é possível estabelecer um elo timbrístico, não só ligando os *Prelúdios n. 1* e *n. 2* como ciclo, mas, também, a obra violonística de Santoro como um todo.

A mesma situação envolve o acorde ao final do 3º pentagrama. Ocorre alteração de valores rítmicos no Ms. 2 em relação ao Ms. 1, o que se estende às edições. Cabe, portanto, a mesma sugestão de execução:

<p>Ms. 1:</p>	<p>Savart:</p>	
---------------	----------------	--

Figura 45 – Final do 3º pentagrama nas fontes manuscrita e impressa do *Prelúdio n. 1*. e proposta de articulação para o trecho.

Mais adiante, o 4º pentagrama é iniciado por um acorde que, no contexto de criação das peças, Geraldo Ribeiro sugeriu que fosse tocado em harmônicos (informação verbal) ⁶⁶. Este acorde não foi escrito com clareza em nenhuma das edições do *Prelúdio n. 1*. Nelas, foi usado um “x” ao lado de cada nota para indicar em que corda o respectivo harmônico deve ser produzido. Na edição Max Eschig, chegou-se até mesmo a usar o símbolo “x” que, na verdade, denota o acidente dobrado sustenido.

<p>Ms. 1:</p>
<p>Savart:</p>
<p>Max Eschig:</p>

Figura 46 – Comparação do início do 4º pentagrama no *Prelúdio n. 1* entre Ms. 1 e edições.

⁶⁶ Geraldo Ribeiro, depoimento.

Considerando que nas edições também falta a indicação de que este acorde em harmônicos deve ser arpejado, foi elaborada uma notação mais precisa para o trecho:

Exemplo 15 – Proposta de execução para trecho inicial do 4º pentagrama no *Prelúdio n. 1*.

O 3º segmento formal do *Prelúdio n. 1*, ao apresentar notas com durações longas em registros distantes, cria dificuldades à execução. As notas escritas exigem grandes aberturas da mão esquerda e não podem ser sustentadas conforme as durações determinadas pela partitura. Conforme é possível constatar na versão Max Eschig, Turíbio Santos transpõe a primeira nota de cada arpejo para uma 8ª superior, visando solucionar a exequibilidade da passagem.

Não obstante, Geraldo Ribeiro propõe que as alturas escritas sejam tocadas sem quaisquer alterações, ainda que sua duração não possa ser mantida de forma exata e haja, ocasionalmente, uma discreta separação de tempo entre a execução da melodia aguda e dos arpejos no registro médio grave. Tal separação faz-se cabível, uma vez que a peça pressupõe liberdade de tempo e que, também, os conjuntos de classes de alturas que permeiam a passagem se desenvolvem de maneira estruturalmente distinta na linha melódica aguda e nos arpejos. Geraldo Ribeiro ressalta ainda que o modo *cantabile* deve, aqui, ser agregado de certo lirismo na linha do registro agudo, por meio de *vibrato* e suaves *portamentos* (informação verbal) ⁶⁷. Esta abordagem se ajusta à feição cromática da passagem, resultante da presença do intervalo *1 e do tricorde (012) (conforme apontamentos analíticos, precedentemente).

⁶⁷ Geraldo Ribeiro, depoimento.

No intuito de favorecer o delineamento dos aspectos discutidos acima, foi reelaborada a dedilhação da passagem, configurando-se da seguinte maneira:

Exemplo 16 – Proposta de dedilhação para segmento 3 do *Prelúdio n. 1*.

No 4º segmento formal do *Prelúdio n. 1* há um *tremolo* constituído de intervalos *5, produzindo uma densidade textural que se destaca na peça. Para a execução deste *tremolo*, Geraldo Ribeiro sugere o uso alternado dos dedos (p)(i) e (m)(a) nas 4ª-3ª e 2ª-1ª cordas, respectivamente. Já Turíbio Santos, na edição Max Eschig, sugere um *rasgueado* abrangendo simultaneamente as quatro alturas envolvidas na passagem, produzindo o pretendido adensamento textural.

Com base nestas duas abordagens, buscou-se apresentar aqui uma solução de execução que favoreça tanto o adensamento textural quanto a oscilação entre os intervalos *5. Portanto, um movimento semelhante ao *rasgueado*, alternado o dedo (p), sobre as 4ª e 3ª cordas, e o dedo (i), sobre as 1ª e 2ª cordas:

Exemplo 17 – Proposta de dedilhação para *tremolo* no *Prelúdio n. 1*.

Outro trecho de proeminência no âmbito textural encontra-se no segmento 7, com o tricorde (027) arpejado em fusas. No segundo arpejo, quando a altura Fá é sustentada, tem lugar um problema de execução, uma vez que uma mesma corda não pode sustentar duas alturas simultâneas (no caso, Mi e Fá). A *ossia* elaborada por Turíbio Santos, na partitura da edição Max Eschig, soluciona este problema levando a nota Mi do arpejo a uma oitava para baixo e duplicando a altura Lá com a 5ª corda solta, mantendo portanto o delineamento textural, que está em primeiro plano na passagem.

Exemplo 18 – *Ossia* de Turíbio Santos na edição Max Eschig do *Prelúdio n. 1*.

No segmento 8, a sequência de gestos (2) que se expande no âmbito dos tricordes utilizados e no contorno contrapontístico, culmina num ponto de máxima ampliação de estruturas tricordais e do espaço entre registros, com a nota Fá# no grave e o conjunto (037) no agudo. Este ponto apresenta um problema de execução: a impossibilidade de se sustentar a nota Fá# no grave, enquanto, no agudo, o tricorde (037) é tocado duas vezes.

Uma vez que este ápice de expansão, conduzindo ao final da peça, implica num expressivo repouso sobre suas alturas, a solução de execução desenvolvida por Edelson Gloeden é eficaz em possibilitar que as notas deste trecho sejam sustentadas e ressoem (informação verbal) ⁶⁸. Esta alternativa consiste num inusitado recurso técnico para realização do tricorde (037) [Ré, Si^b e Fá] no registro agudo. Trata-se do mecanismo usado para

⁶⁸ Edelson Gloeden, depoimento.

harmônicos artificiais, normalmente valendo-se dos dedos (a) e (i), porém, aqui, com os dedos (a)(m)(i) e (p), conforme o exemplo a seguir:

Exemplo 19 – Solução de Edelson Gloeden em harmônicos, para trecho ao final do *Prelúdio n. 1*.

Além das soluções técnicas que foram apresentadas até aqui, alguns apontamentos analíticos abrangentes, expostos anteriormente, também podem permear e fundamentar a interpretação do *Prelúdio n. 1*. Portanto, conforme já explanado na análise musical da forma, destaca-se a noção de que a peça é construída por dois gestos essenciais, (1) imprimindo fluidez à música e (2) cadenciando-a em pontos de repouso que, por sua vez, devem guarnecer a energia que recomeçará um novo fluxo do discurso. Esta concepção também conduz a forma como a fluidez de tempo, em sua inerente liberdade, deve ser delineada no *Prelúdio n. 1*.

Uma nuance importante do todo harmônico da peça é a projeção do intervalo *5, em torno do qual é gerada uma espécie de maleabilidade sonora, nas expansões e contrações estruturais deste intervalo. Assim, uma discreta valorização do intervalo *5 nos arpejos iniciais e no segmento 4, por exemplo, realça esta nuance intervalar.

Ainda, conforme inferem os apontamentos analíticos, o todo harmônico do *Prelúdio n. 1* é formado por estruturas que, de alguma forma, também permearão as demais peças de Santoro para violão. Em vista disso, a projeção ressonante das harmonias, principalmente nas ocorrências do gesto (2), funde o aspecto estrutural das alturas ao fluxo temporal, que é cadenciado pelos gestos.

3.3 *Prelúdio n. 2*

3.3.1 Análise musical do *Prelúdio n. 2*

Forma

O *Prelúdio n. 2* traz variações de intensidade na atividade rítmica operando como principais agentes delineadores da forma. Tal variabilidade permite também que, mesmo com a repetição da peça no *ritornello* final, seja mantida uma feição diversificada do discurso musical como um todo. Outra considerável nuance sentida ao longo da estrutura formal do *Prelúdio n. 2* situa-se no âmbito das alturas, qual seja, a exploração do contraste entre material essencialmente quartal (relacionado à classe de intervalos 5) e material triádico (representado não só por tríades maiores, menores, diminutas e aumentadas, como também pelo simples aproveitamento das classes de intervalos 3 e 4). A subdivisão formal da peça apresenta três seções compostas internamente por diferentes segmentos. A seguir, apresentamos o mapeamento destas seções formais:

Moderato
Seção 1

Seção 2

Exemplo 20 – Página 1 do *Prelúdio n. 2* apresentando segmentação formal.

The musical score is presented in six systems. The first system shows a melodic line with a 'rit.' marking. The second system is marked 'f' and 'p', with a red dashed line and a red vertical line labeled 'Seção 3'. The third and fourth systems continue the melodic development. The fifth system is marked 'f' and 'mf cresc.'. The sixth system is labeled 'Segmentos de finalização' and contains two endings: the first ending is marked 'p' and the second ending is marked 'pp rit.'.

Exemplo 21 – Página 2 do *Prelúdio n. 2* apresentando segmentação formal.

Alturas

No *Prelúdio n. 2*, o fundamento dos processos em relação às alturas se dá num âmbito mais abrangente que no *Prelúdio n. 1*. O arpejo inicial é formado por 7 notas em ambos mas,

no *Prelúdio n. 2*, constitui o heptacorde 7-21⁶⁹, a ser utilizado como superconjunto⁷⁰ estruturante e gerador da superfície intervalar da peça. A segmentação do *Prelúdio n. 2* em conjuntos de classes de alturas revela um discurso entretecido, quase em sua totalidade, por subconjuntos de 7-21. As exceções são apenas dois tetracordes ao início da peça e três pentacordes ao final, que não são subconjuntos de 7-21 e cuja aparição envolve, adicionalmente, um contexto de contraste no contorno e na textura. Portanto, no exemplo abaixo, estão marcados com o símbolo $\nsubseteq$ (não está contido) estes únicos conjuntos que ocorrem no *Prelúdio n. 2*, sem enquadrarem-se como subconjuntos de 7-21.

The image displays a musical score for 'Prelúdio n. 2'. The top system shows a 'Moderato' section with a 7-21 supergroup bracketed over measures 1-21. Below it, a set of pitch classes (0257) is marked with a subset symbol. The bottom system shows four sets of pitch classes (01568, 02368, 01369, 01369) marked with subset symbols, followed by a 7-21 supergroup bracketed over measures 22-42. The score includes dynamics like p, f, and pp, and a tempo marking of Moderato.

Exemplo 22 – Conjuntos do *Prelúdio n. 2* que não são subconjuntos do superconjunto estruturante 7-21.

⁶⁹ Número do heptacorde na catalogação de Allen Forte, formulada em seu trabalho *The Structure of Atonal Music* (STRAUS 2013, p. 281).

⁷⁰ A relação entre superconjuntos e subconjuntos é explanada em Straus (2013, p. 103). O subconjunto é um conjunto de classes de alturas cuja estrutura intervalar está contida num conjunto mais amplo, o superconjunto, o qual contém aquelas estruturas do subconjunto, e ainda outras.

Ao longo da peça, a articulação das ideias musicais em tricordes e tetracordes é predominante e, também, já prenunciada na forma de apresentação do superconjunto 7-21, que evidencia dois tricordes 3-11 (037) com relação cromática entre suas alturas. Desta maneira, a utilização dos intervalos de classes 1, 3, 4 e 5, que se dá por toda a superfície intervalar, é imediatamente apresentada ao início do *Prelúdio n. 2*.

Heptacorde 7-21

Relações cromáticas (T₁)

Dób - Sib
Solb - Sol
Mib - Ré

Fá = Centro simétrico do contorno melódico.

Figura 47: Configuração do superconjunto heptacorde 7-21, como apresentado ao início do *Prelúdio n. 2* de Claudio Santoro para violão.

O uso de 7-21 nesta peça é dotado de uma importância particular devido à sua afinidade com a disposição de intervalos presente nas cordas do violão. Em seu contorno, o heptacorde 7-21 traz predomínio do intervalo *5. Já em seu vetor de classes de intervalos⁷¹, há uma maior potencialidade da classe de intervalos 4. Apropriadamente, nota-se que são estas as duas classes de intervalos presentes entre as cordas do violão, em sua afinação convencional, como mostra a figura a seguir:

⁷¹ Conceito explanado por Straus (2013, p. 14) cuja abreviação é VCI.

Figura 48: Contorno intervalar e VCI do heptacorde 7-21; disposição intervalar das cordas do violão.

Justamente as classes de intervalos 4 e 5, presentes de forma marcante no superconjunto 7-21 e na afinação do violão, gerarão a dualidade que permeará a peça como todo: a contraposição entre material quartal (classe de intervalos 5) e material triádico (classes de intervalos 3 e 4).

Com a relação cromática entre tricordes 3-11 no arpejo inicial, é notável a figuração do compasso 4, que realiza o mesmo procedimento, justapondo intervalos *4 cromaticamente. Em seguida, esta figuração que alude ao material triádico (destacado em vermelho no exemplo 23), converte-se em *tremolo* e é contraposta por intermitências do material quartal (destacado em azul):

Exemplo 23: Contraposição entre material triádico (classes de intervalos 3 e 4) e material quartal (classe de intervalos 5) no *Prelúdio n. 2*.

Inicialmente, o *tremolo* é formado pelo constante e rápido movimento entre as alturas Ré - Fá (*3) e Mi^b - Sol^b (*3) passando, depois, a explorar Dó - Mi (*4) e Si - Mi (*5). Neste ponto, portanto, a contraposição entre material quartal e triádico passa integrar até mesmo o âmbito interno do *tremolo*.

Mais adiante, conforme o exemplo 24, no compasso 11, surge um acorde que, por apresentar o intervalo *1 no registro grave, tem efeito textural próximo ao de um *cluster*. Também constam nesta formação acordal os intervalos *3 (3^a menor) e *5 (4^a justa), que aqui, na pequena esfera de um microcosmo texturalmente intenso, aludem à contraposição entre sonoridade triádica e quartal, tão essencial neste *Prelúdio n. 2*. Este gesto é repetidas vezes seguido de silêncio e da reiteração do arpejo inicial, que traz o superconjunto 7-21.

Exemplo 24: Acorde com efeito de *cluster*, cuja construção contém intervalos representantes da dualidade intervalar essencial do *Prelúdio n. 2*.

A seção 2 retoma uma atividade rítmica mais branda, tal qual havia no início da seção 1. O trecho é composto por duas camadas: uma, inferior, que direciona-se para o registro grave; outra, que mantém um pedal em Mi^b no registro agudo. Enquanto o espaço entre as duas camadas que compõe o trecho vai se ampliando e encaminhando-se para o grave, por outro lado, são realizadas derivações intervalares que movimentam-se decrescentemente.

Exemplo 25: Derivações intervalares decrescentes na seção 2 do *Prelúdio n. 2*.

O movimento decrescente das derivações intervalares ocorre tanto na interação entre as camadas, como no delineamento da sequência de saltos melódicos. Os intervalos simultâneos que compõe a camada inferior também trazem este perfil decrescente – a partir do ponto em que é acrescentada harmonicamente uma terceira altura, pelo intervalo *5 (destacado em azul no exemplo 25).

O todo das derivações decrescentes na seção 2 do *Prelúdio n. 2* pode ter suas relações estruturais apresentadas na tabela a seguir:

Derivações intervalares decrescentes na seção 2 do <i>Prelúdio N. 2</i>	
Resultantes da interação entre as camadas:	<p>com apenas 2 alturas compondo a camada inferior:</p> <p>(015) (014) (013) (012)</p> <p>com o acréscimo da terceira altura:</p> <p>(0148) (0147) (0125)</p>
Na camada inferior:	*4 *3 *2 [*4 *3] *1
Na camada inferior, com acréscimo da terceira altura:	*5 *4 *3

Tabela 4: Derivações intervalares decrescentes na seção 2 do *Prelúdio n. 2*.

No fechamento da seção 2 (exemplo 26, a seguir), um acorde é construído por justaposição de terças e sobreposição de dois tricordes (037), iniciando-se com um salto por intervalo *5. Tocado uma vez, é logo em seguida repetido sob transposição T_1 ⁷², ou seja, diferenciando-se cromaticamente através do intervalo *1. Tal gesto particular consiste num redimensionamento da ideia presente tanto nos tricordes (037) – relacionados cromaticamente ainda no superconjunto 7-21 do início da peça – como também da dualidade entre materiais triádico e quartal, por apresentar a classe de intervalos 5 no primeiro salto.

⁷² T_1 significa transposição por 1 semitom. Esta operação é explanada por Straus (2013, p. 41).

Exemplo 26: Mapeamento intervalar no fechamento da seção 2 do *Prelúdio n. 2*.

Ainda neste trecho, a dualidade entre as classes de intervalos 4 e 5 surge novamente na figuração monofônica oitavada subsequente aos acordes, formando no todo da projeção compositiva um gesto contínuo, interligado cromaticamente (intervalo *1).

A seção 3 ocorre com intensa atividade rítmica, numa profusão de semicolcheias que tecem uma linha monofônica rápida. O elemento unificador nesta seção consiste na exploração de dois contornos melódicos diferentes e nos constantes saltos por intervalos de classes 3 e 4, como mostra o exemplo 27:

The musical score is divided into several sections:

- Introduction:** A piano introduction in B-flat major, marked *f* (forte) and *p* (piano). It features a melodic line with a key signature change to B-flat major and a tempo change to Andante.
- Vocal Melody:** The main melody is in B-flat major, marked *f* (forte). It includes a key signature change to B-flat major and a tempo change to Andante. The melody is accompanied by a guitar line with a key signature change to B-flat major and a tempo change to Andante.
- Guitar Solo:** A guitar solo section in B-flat major, marked *f* (forte). It includes a key signature change to B-flat major and a tempo change to Andante.
- Conclusion:** A concluding section in B-flat major, marked *mf* (mezzo-forte) and *cresc.* (crescendo). It includes a key signature change to B-flat major and a tempo change to Andante.

Exemplo 27: Seção 3 do *Prelúdio n. 2*; demonstração dos processos em torno de classes de intervalos e estruturas de contorno.

Tanto a figuração em contínuas semicolcheias como também o agrupamento das alturas em grupos de 4 – formados em decorrência dos padrões de contorno – dão à passagem um aspecto que, conforme os depoimentos de Edelson Gloeden e Geraldo Ribeiro, caracteriza uma alusão abstrata ao *chôro*, como gênero musical brasileiro, em que semelhante figuração é recorrente (informação verbal) ⁷³.

Além dos saltos por classes de intervalos 3 e 4 que são recorrentes, merecem destaque os três saltos de classe 5 (destacados em azul) que reaparecerão de maneira bastante semelhante na *Fantasia Sul América* e consistem, de fato, nas classes de alturas das cordas do violão. Os contornos A, B e C ocorrem segundo a tabela a seguir:

⁷³ Depoimentos de Geraldo Ribeiro e Edelson Gloeden.

Contorno	Ordenação original	Ordenação derivada
A	4 3 2 1	<u>1 2 3 4</u> (retrógrada)
B	<u>2 1</u> 3 4	<u>3 4</u> 2 1 (permutação de pares)
C	<u>3 2</u> 4 1	Aparição única e contrastante, concluindo o trecho.

Tabela 5: Tipos de contorno na seção 3 do *Prelúdio n. 2*.

Neste contexto de análise dos contornos é mister notar que o modelo de contorno A tem sua origem ainda no arpejo que o superconjunto 7-21 apresenta ao início da peça. Ali, o contorno é disposto de forma palindrômica (4 3 2 1 2 3 4).

Os acordes tocados em semicolcheias, que encerram a seção 3, são formados a partir de tricordes sobrepostos, na seguinte sequência de derivações (048), (037), (036), (026) e (016), onde, na verdade, (037) tem preponderância, como mostra o exemplo 28:

Exemplo 28: Estruturas intervalares componentes dos acordes na finalização do *Prelúdio n. 2*.

A reaparição final de 7-21, transposta à T₁ em relação ao início da peça – bem como a utilização da altura Fá# (eixo simétrico do contorno deste arpejo) para conduzir ao *ritornello*

– consumam o *Prelúdio n. 2* como um discurso concebido e delineado dentro do superconjunto 7-21, que emoldura todas as demais estruturas, e ainda a relação intervalar *1 como elo entre vários pontos da superfície musical da peça.

Ritmo

O âmbito do ritmo é um dos principais agentes de contraste entre os dois prelúdios deste pequeno ciclo. Especialmente no *Prelúdio n. 2* a atividade rítmica delineia a forma da peça, operando conjuntamente com aspectos texturais e de contorno, fazendo distintas as 3 seções – mesmo não havendo indicações de mudança de tempo.

A seção 1 é marcada pelo contraste entre a figuração moderada do arpejo em colcheias e a sucessão de semicolcheias (comp. 4 e 5) que dá, em seguida, lugar às fusas que compõem o *tremolo* (comp. 5 a 10). A seção 2 traz um contínuo abrandamento rítmico e, com os acordes arpejados e a linha monofônica dos compassos 17 e 18, há uma diluição do pulso métrico. Já na seção 3 ocorre um fluxo contínuo e intenso de semicolcheias.

A métrica presente no *Prelúdio n. 2* é mista e, do compasso 16 até o final, novamente ocorre a situação de métrica mista implícita. O exemplo abaixo mostra a ocorrência de diferentes padrões métricos num pequeno trecho (comp. 17-21), sem que sejam dadas as indicações de fórmula de compasso:

Exemplo 29 – Possíveis indicações da métrica variável nos comp. 17-21 do *Prelúdio n. 2*.

Para um mapeamento dos aspectos distintivos do *Prelúdio n. 2* quanto à atividade rítmica e à forma estrutural, pode ser elaborado um gráfico ⁷⁴ que relaciona compassos e seções formais (no eixo horizontal) a diferentes níveis de intensidade da atividade rítmica (nas oscilações da linha vermelha) e, ainda, apresenta as figuras musicais predominantes no trecho em questão.

Figura 49 – Gráfico de variação de intensidade em atividade rítmica no *Prelúdio n. 2*; figura predominante em cada trecho.

⁷⁴ A elaboração deste gráfico tem como base o modelo apresentado por Rink (2013, p. 36) para aferir variações de tempo no *Noturno* em Dó# Menor, Op. 27, nº 1 de Chopin, simulando uma espécie de “análise *post facto*” da música. Esta simulação funciona como se o fluir da música (representado pela linha vermelha) estivesse decodificado na forma de um sonograma onde só são representados níveis de intensidade de atividade rítmica.

Dinâmica

Diferentemente do *Prelúdio n. 1*, o *Prelúdio n. 2* traz uma quantidade maior de especificações dinâmicas ao longo do discurso musical. As gradações propostas neste sentido encaminham-se em conformidade com o delineamento da estrutura formal, como se pode visualizar no gráfico ⁷⁵, a seguir:

Figura 50 – Gráfico de variação de dinâmica no *Prelúdio n. 2*.

⁷⁵ A elaboração deste gráfico tem como base o modelo apresentado por Rink (2013, p. 39) que se aplica às variações de dinâmica no *Noturno* em Dó# Menor, Op. 27, nº 1 de Chopin, simulando uma espécie de “análise *post facto*” da música.

Textura e timbre

Analogamente ao *Prelúdio n.1*, o *Prelúdio n. 2* também apresenta a textura em camadas de forma marcante. Alguns procedimentos quanto ao tratamento destas camadas despertam especial interesse, e merecem destaque.

Logo após o início da peça, com arpejos em textura monôfônica, uma 2ª parte formal (ou segmento formal) da seção 1 estabelece uma primeira camada ritmicamente movimentada (com marcação em azul escuro no exemplo 30) que, depois converte-se em *tremolo*. Uma outra camada que se desenvolve simultaneamente é constituída de colcheias acentuadas num registro mais grave, ocasionalmente manifestando-se como acorde de sobreposição quartal (em azul claro no exemplo 30).

Exemplo 30 – Composição textural em duas diferentes camadas na 2ª parte da seção 1 do *Prelúdio n. 2*.

Segue-se a este trecho, o surgimento de uma textura estratificada⁷⁶, nos compassos 11 a 15. A partir do contraste entre os acordes que tem efeito de *clusters* – consistindo numa

⁷⁶ A estratificação textural caracteriza-se por mudanças bruscas na textura ou na sonoridade básica de uma passagem (KOSTKA, 2012, p. 233)

massa sonora⁷⁷ tocada em *fortíssimo* – o súbito silêncio com as pausas e a subsequente figuração arpejada em *piano* geram uma estratificação textural.

Exemplo 31 – Textura estratificada apresentando convivência de *clusters* com arpejos em *piano* nos comp. 11-15 do *Prelúdio n. 2*.

A textura composta por camadas reaparece claramente na seção 2. As diferentes camadas podem ser identificadas no exemplo a seguir:

Exemplo 32 – Textura em camadas na 2ª Seção do *Prelúdio n. 2*.

⁷⁷ Kostka usa o termo “massa sonora” para acordes cujo efeito psicoacústico é mais relevante que o conteúdo intervalar (2012, p. 233).

O *Prelúdio n. 2* apresenta um ponto de especial interesse no tocante à utilização de recursos timbrísticos do violão. Os harmônicos ressaltam a rarefação de certas passagens (seção 2), já o *tremolo* e os *clusters* geram momentos de grande densidade sonora (seção 1). Há também na seção 1 a indicação de um efeito timbrístico específico do violão, denominado *chorlitzo*. Este inusitado recurso é inusual na literatura de concerto do instrumento e tem sua origem na técnica da guitarra flamenca. O uso deste efeito foi sugerido por Geraldo Ribeiro, consistindo num golpe do polegar da mão direita, atingindo a corda designada precisamente na altura de determinado traste, produzindo-se, simultaneamente, o som percussivo sobre a corda e os harmônicos da nota em questão ⁷⁸.

Uma discussão mais detalhada sobre a realização deste efeito, bem como sobre nuances particulares de outras possibilidades timbrísticas no *Prelúdio n. 2*, se farão na parte destinada às sugestões técnico-interpretativas.

3.3.2 Sugestões técnico-interpretativas acerca do *Prelúdio n. 2*

Compreendendo os *Prelúdios n. 1* e *n. 2* como integrantes de um todo único que forma um ciclo, é essencial o delineamento adequado de certas diferenças entre eles. O contraste mais evidente manifesta-se no âmbito da temporalidade, em que o *Prelúdio n. 2* deve apresentar uma maior fluidez, enquanto o precedente se detém na valorização de harmonias ressonantes, num movimento temporal mais diluído e rarefeito. Neste sentido, indicação *moderato*, bem como a escrita de padrões rítmicos que ocorrem com certa regularidade no *Prelúdio n. 2*, imprimem uma continuidade de tempo.

Questões de ordem técnico-interpretativa surgem na apresentação do heptacorde 7-21, ao início do *Prelúdio n. 2*. Uma vez que a peça decorre em subconjuntos de 7-21 – articulados principalmente na forma de tricordes (037) – pode ser proposta uma dedilhação da mão esquerda que, além de aproximar-se das ligaduras originalmente intencionadas por Santoro,

⁷⁸ Geraldo Ribeiro tomou conhecimento deste recurso técnico ao estudar o método *La Guitarra Flamenca: enseñanzas completas de rasgueos, percusiones y muchos otros efectos peculiares* de José Lansac, publicado em São Paulo pela editora Musical Mills LTDA. Apesar de não ter sido possível precisar a data desta publicação, a capa do método e as páginas referentes ao *chorlitzo* constam fotocopiadas nos Anexos D, E, F e G.

naturalmente evidencie a ressonância desta estrutura nas cordas do violão. O primeiro compasso dedilha-se conforme sugestão de Geraldo Ribeiro na edição Savart, já o segundo compasso, conforme sugestão de Edelson Gloeden (informação verbal) ⁷⁹.

Exemplo 33 – Proposta de dedilhação para o início do *Prelúdio n. 2*.

Mais adiante, no compasso 6 da seção 1, tem lugar um trecho que destaca-se à parte na obra de Santoro para violão como o mais problemático em relação à execução. Trata-se do *tremolo* alternando terças menores através do intervalo *1, simultâneo a uma linha melódica no registro grave, tocada em *chorlitzazo*. Esta forma de *tremolo* é, ao que se sabe, sem precedentes na literatura violonística e de execução bastante complexa. A dificuldade para a realização da passagem avoluma-se também pela necessidade de que seja tocada a melodia grave simultaneamente, aplicando-se o recurso técnico *chorlitzazo*.

Conforme já foi mencionado na análise musical e no item 2.3.2, o uso deste recurso foi sugerido por Geraldo Ribeiro e realizado em sua interpretação do *Prelúdio n. 2* (informação verbal) ⁸⁰, solucionando a execução do *tremolo* com a técnica de ligados ascendentes e descendentes na mão esquerda ⁸¹ – esta operando independentemente da mão direita sobre as cordas, produzindo as notas designadas. Considerando o altíssimo nível de dificuldade inerente a esta forma de realização da passagem, bem como o risco de um rendimento sonoro limitado e parco nos ligados da mão esquerda, buscou-se uma outra solução de execução para o trecho.

⁷⁹ Edelson Gloeden, depoimento.

⁸⁰ Geraldo Ribeiro, depoimento.

⁸¹ Ver nota de rodapé na p. 44.

[illegible]

Ao viabilizar a execução do *tremolo*, a dedilhação acima sugerida requer uma ágil alternância entre os dedos 1-2 e 3-4 da mão esquerda para realização da oscilação entre Ré-Fá e Mi^b-Sol^b. Simultaneamente, num movimento rápido e contínuo, cada um dos dedos (a), (m) e (i) da mão direita deve atingir as 2^a e 3^a cordas ao mesmo tempo. Com isso, o polegar é deixado livre para executar a linha melódica grave e, quando não estiver tocando, ficar apoiado sobre a 4^a corda para abafá-la, eliminando o risco de os demais dedos a atingirem involuntariamente.

Com esta forma de realização do *tremolo*, obtém-se o repentino adensamento rítmico e textural claramente pretendido por Santoro na passagem, bem como a oscilação entre terças menores Ré-Fá e Mi^b-Sol^b (classe de intervalos 3) justapostas pelo intervalo *1, o que, como todo, consiste numa estrutura distintiva da peça, já prenunciada no arpejo inicial do heptacorde 7-21, conforme apontamentos analíticos anteriormente.

Adiante, encerrando a seção 1, os densos acordes tocados em semicolcheias com a dinâmica *ff*, podem ser tocados usando-se o mesmo mecanismo que realizou acordes análogos precedentemente no *Prelúdio n. 1*, de modo que fique estabelecido um elo de ligação entre o timbre de todos estes acordes. Note-se que ao ser empregado aqui este *rasgueado* com o dedo (i) sobre as 6^a, 5^a, 4^a, e 3^a cordas, os dedos (a) e (m) podem abafar as 1^a e 2^a cordas, para que não sejam atingidas indesejadamente – evidentemente, na primeira ocorrência deste acorde tal abafamento não é possível por estarem os dedos (a) e (m) ainda retornando da ação intensa no *tremolo*).

No encerramento da seção 2, os acordes arpejados que se sustentam em mínimas também trazem dificuldades de ordem idiomática, pela impossibilidade de as seis notas que os compõem soarem simultaneamente. Assim, buscou-se elaborar uma dedilhação capaz de sustentar o máximo de alturas possíveis, articulando-as de maneira suave, formando um todo timbristicamente homogêneo e harmônico. Para isso foi necessário recorrer ao mecanismo de pestana, tanto com o dedo 1 como também 4.

Exemplo 35 – Proposta de dedilhação para os acordes no 8º pentagrama do *Prelúdio n. 2*.

Ao final do *Prelúdio n. 2* ressurgem figurações antes presentes no *Prelúdio n. 1*: os acordes repetidos em semicolcheia. Aqui, portanto, a execução pode envolver o mesmo mecanismo de *rasgueado* com o dedo (i) – recomendado no *Prelúdio n. 1* – de forma que se mantenha uma ligação timbrística na recorrência destes gestos.

O último acorde – conforme já foi explanado no item 2.3.2 – apresenta ligaduras de prolongamento das alturas no manuscrito original. Assim, este acorde pode ser tocado de maneira semelhante ao que integra a segunda ocorrência do gesto (2) no *Prelúdio n. 1* (ver item 3.2.2). Mesmo com os contrastes esboçados entre as duas peças, esta deve constituir ligação coerente entre elas.

3.4 *Estudo*

3.4.1 Análise musical do *Estudo*

Forma

A estrutura formal do *Estudo* é delineada sobretudo pelas variações de intensidade da atividade rítmica. Mudanças texturais também perpassam a peça marcando determinadas seções de maneira que, num sentido mais amplo, a dualidade entre textura monofônica e pontilhista emoldura o discurso ⁸².

É possível notar que as quatro seções formais do *Estudo* apresentam duração sensivelmente maior que aquelas dos *Prelúdios*. No *Estudo*, as características distintivas particulares de cada segmento formal se mantêm de maneira mais constante ao longo da própria seção. No final da seção 3 chega até mesmo a ocorrer uma fragmentação interna em gestos particulares que, relutando em desligar-se por completo do fluxo da seção presente, só gradualmente vão se encaminhando para a seção 4.

As três páginas do *Estudo*, apresentadas a seguir, mostram que a peça pode ser segmentada em quatro seções:

⁸² As questões relacionadas à textura serão discutidas no subtópico apropriado, mais adiante nesta seção de análise musical do *Estudo*.

PARA GERALDO RIBEIRO
ESTUDO NO. 1 PARA VIOLÃO

CLAUDIO SANTORO
15 - VII - 1982

Seção 1
Allegro vivo

I

f *f* *p* *rall....*

Seção 2

a tempo *apressando* *p* *apressando* *rit....*

Exemplo 36 – Página 1 do *Estudo* com segmentação formal.

Seção 3

Tempo I

Poco meno

Exemplo 37 – Página 2 do *Estudo* com segmentação formal.

The musical score is presented in six staves. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, with a 'rall....' marking below the staff. A red dashed vertical line is placed after the first measure. The second staff continues the melodic line, featuring a 'p' (piano) dynamic marking and another red dashed vertical line. The third staff is marked 'Seção 4' in red and 'Tempo I' in black, with a red solid vertical line. The fourth staff includes tempo markings: 'Poco meno', 'Meno', 'ten.' (tenuendo), 'a tempo', and 'rit....' (ritardando). It also features a triplet of eighth notes. The fifth staff has a 'Meno' marking and an '8va' (octave) marking. The sixth staff begins with an 'f' (forte) dynamic marking and an '8va' marking. The score concludes with a double bar line.

Exemplo 38 – Página 3 do *Estudo* com segmentação formal.

Alturas

Enquanto nos *Prelúdios n. 1* e *n. 2* os processos com alturas tratavam com destaque as classes de intervalos 4 e 5 por sua relação com a disposição intervalar das cordas do violão,

no *Estudo* Santoro deliberadamente passa a usar as próprias cordas soltas do violão como material fundamental. O processo essencial com esse novo material torna-se, então, o uso das alturas presentes nas cordas do violão conjuntamente ao intervalo *1. O primeiro conjunto apresentado no *Estudo* – o tetracorde (0156) – é representativo desse procedimento e permeia a estruturação de toda a peça.

Exemplo 39: Tetracorde (0156) ao início do *Estudo*.

Este tetracorde inicial (0156) é sucedido por uma figuração arpejada em semicolcheias que muda o contorno até então seguido, depois vai em direção ao registro agudo e, finalmente retorna à região grave. A construção desta passagem se dá por justaposições e sobreposições do próprio tetracorde (0156).

Exemplo 40 – Estruturação de passagens iniciais do *Estudo*.

Ainda conforme o exemplo 40, o 2º pentagrama inicia-se com a repetição de (0156) sob T₁. Mais adiante, figurações arpejadas em semicolcheias novamente mudam o contorno preestabelecido. Neste momento, porém, a estruturação da passagem se dá de maneira diferente e é então demonstrada a diversidade de processos que tecerão o *Estudo* em torno do material fundamental.

O constante procedimento de Santoro em relação às derivações entre conjuntos de classes de alturas é aqui redimensionado para o âmbito das classes de intervalos (destacadas em azul no exemplo 40, acima). Assim, são efetuadas derivações a partir dos intervalos *1 *6 *1 *4, presentes na justaposição de tetracordes (0156) ao início do *Estudo*. Estas derivações no âmbito das classes de intervalos se encaixam numa coerência matemática exemplificada a seguir:

Figura 51 – Classes de intervalos presentes em (0156), ao início do *Estudo*, e subsequentes processos de derivação das classes de intervalos.

O fechamento da seção 1 ocorre, então, com uma outra sequência de derivações explorando classes de intervalos, de três em três (destacadas em azul no exemplo 41). A condução das referidas classes de intervalos se dá por uma linha cromática em forma de palíndromo, envolvendo, porém, classes de alturas (destacadas em verde no exemplo 41):

Exemplo 41 – Processo de derivações em forma de palíndromo no fechamento da seção 1 do *Estudo*.

A seção encerra-se com uma sequência de derivações pelos tetracordes (0158), (0147) e (0146), num encadeamento parcimonioso, que apresenta notas comuns entre os acordes e movimentação por graus conjuntos nas vozes internas:

Exemplo 42 – Seção 2 do *Estudo*, com exploração das classes de intervalos 4 e 5 em sequências cromáticas; apresentação do tetracorde (0156) e acordes derivados encadeados parcimoniosamente, ao final da seção.

Na seção 3, fica evidente a utilização das alturas presentes nas cordas do violão como material fundamental do *Estudo*. Primeiramente, realiza-se a junção do intervalo *1 às cordas soltas (procedimento já estabelecido exatamente ao início da peça); depois, este mesmo procedimento passa por ligeiras mudanças, permeado pela sequência de classes de intervalos 4, 3, 5 e 6, disposta numa forma próxima à de palíndromo, como mostra o exemplo a seguir:

Tempo I (0156) (0156)

cordas soltas

cordas soltas + *3

Poco meno

*1 em relação às cordas soltas (Mi e Sol)

*1 em relação às cordas soltas (Ré e Lá)

[*6 *5] *4 *3 *3 [*4] *5 *6

Exemplo 43 – Processos com alturas envolvendo as cordas soltas do violão no início da seção 3 do *Estudo*.

Mais adiante (exemplo 44), principia-se uma sucessão de arpejos, também envolvendo as alturas das cordas do violão. Os quatro primeiros arpejos, por exemplo – além de evidenciarem relações intervalares do compasso anterior (destacadas em verde no exemplo 44) – trazem em seu início as alturas Lá e Mi^b, que são justamente o eixo de simetria inversiva do pentacorde 5-35, ou (02479), formado pelas próprias cordas soltas do violão.

Os demais arpejos continuam a explorar as cordas soltas do instrumento (sempre destacadas em azul) em junção ao intervalo *1, constantemente mapeando o intervalo *6 em algum ponto do arpejo. Por vezes, uma altura que cria a relação de intervalo *1 com uma corda solta, é simplesmente oitavada para compor o todo harmônico, que apresenta aqui uma grande variedade de conjuntos de classes de alturas.

The image displays a musical score for guitar, labeled 'Exemplo 44'. It consists of five staves of music, each containing arpeggiated chords. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures, and time signatures. Specific notes are highlighted with blue dots, and intervals of (06) are marked with red boxes. The score is annotated with 'Poco meno' and 'p' (piano). Arpeggio patterns are labeled with numbers: 5-33, 6-21, 5-24, 4-z15, 4-11, 6-33, and 6-z19. The overall structure shows a sequence of arpeggios exploring the open strings of the guitar.

Exemplo 44 – Sucessão de arpejos na seção 3 do *Estudo*; utilização de cordas soltas do violão (destacadas em azul) e relação intervalar (06) recorrente.

Há uma sequência específica de derivações para cada um dos agrupamentos de conjuntos destacados no exemplo 46, anteriormente, de maneira que possa ser entendida uma lógica de similaridades estruturais entre eles (figura 53). Assim, conclui-se o *Estudo* é concebido sobre o princípio de utilização das cordas soltas do violão junto ao intervalo *1, gerando, portanto o tetracorde (0156) e, ainda, possíveis derivações a ele ligadas de forma próxima, ou por vezes mais remota, como ocorre aqui na seção 4.

Figura 53 – Mapeamento de derivações entre tetracordes na seção 4, ao final do *Estudo*.

Ritmo

Uma vez que as variações de intensidade na atividade rítmica contribuem para o delineamento da estrutura formal do *Estudo*, é possível elaborar um gráfico, à semelhança do que foi feito para o *Prelúdio n. 2*. Aqui, porém, o gráfico abarcará não somente a atividade rítmica (traçada em vermelho) mas, também, as variações de tempo constantemente especificadas por Santoro em indicações na partitura (traçadas no gráfico pela cor azul).

Estudo N. I

Seção I

Seção 2

Seção 3

Seção 4

Allegro Vivo (Tempo I)

rall.

a tempo

apressando

meno

apressando

rit.

meno

a tempo

poco meno

rall.

meno

rall.

a tempo

poco meno

meno

a tempo

meno

1

8

9

10

11

14

19

29

30

34

35

37

38

41

Compassos

Compassos implícitamente distintos

No *Estudo*, novamente ocorre a situação de métrica mista implícita, como apontado também na análise dos *Prelúdios n. 1* e *n. 2*. Especificamente, as seções 2 e 4 tem essa propriedade e, coerentemente, apresentam uma escrita que induz a uma liberdade temporal e rítmica maior que a proposta pelas seções 1 e 3.

Textura e timbre

A dualidade entre textura monofônica e pontilhista permeia o *Estudo* num sentido amplo. Estas duas configurações texturais polarizam-se no todo formal da peça, gerando claros contrastes entre as seções. A textura monofônica se dá no contínuo fluxo melódico em semicolcheias, que constitui as seções 1 e 3. Já a textura pontilhista surge nas seções 2 e 4, em decorrência dos gestos motivicos que direcionam-se para regiões opostas e extremas do registro, evidentemente separados no tempo por pausas e por uma métrica inexata. Alguns excertos que demonstram estas configurações texturais e, ainda, certos momentos de textura homofônica por meio de sucessivas formações acordais, podem ser visualizados a seguir:

<p>Seção 1</p>	<p>Allegro vivo Textura monofônica</p> <p>Textura homofônica</p> <p><i>f</i> <i>p</i> rall...</p>
----------------	--

Seção 2	<p>Textura pontilhista</p>
Seção 4	<p>Textura pontilhista</p> <p>Tempo I</p>

Figura 55 – Excertos do *Estudo* demonstrando diferentes configurações texturais

Ressaltando a importância do âmbito textural no *Estudo*, sua finalização se dá, não no ápice da atividade rítmica – como seria natural e plausível numa peça de caráter virtuosístico – mas, sim, num intenso contraste textural entre a rarefação de harmônicos agudos espaçados e os densos acordes finais.

Em relação às possibilidades timbrísticas, o *Estudo* se restringe ao uso de harmônicos no final da seção 1 e no fechamento da peça, ao final da seção 4, reforçando um efeito de rarefação textural na extremidade do registro agudo. Certa diversidade timbrística ocorre, por outro lado, em decorrência das frequentes articulações de dedilhado envolvendo cordas soltas do violão. Tem-se, então, um efeito ressonante das alturas das cordas soltas, uma vez que não dependem da ação da mão esquerda do violonista para que sustentem-se. Evidentemente,

ainda outras nuances do timbre variam conforme escolhas de dedilhado feitas pelo intérprete, dentre as quais, discutiremos algumas a seguir.

3.4.2 Sugestões técnico-interpretativas acerca do *Estudo*

Tanto o *Estudo* como a *Fantasia Sul América* apresentam uma escrita idiomáticamente mais natural, com uma execução instrumental mais viável, que prescinde de alternativas técnicas incomuns, como as dos *Prelúdios n. 1* e *n. 2*. Portanto as sugestões técnico-interpretativas a seguir configuram uma discussão mais breve e limitada, envolvendo alguns aspectos gerais de delineamento do discurso musical no *Estudo* e propostas pontuais para a execução de alguns trechos.

Das peças de Claudio Santoro para violão, o *Estudo* é a mais enérgica ritmicamente, delineando um fluxo temporal intensamente movimentado. Porém, como já observado, sua finalização não se dá no ápice de intensidade da atividade rítmica, mas sim num exacerbado contraste textural entre a rarefação de harmônicos agudos espaçados e os densos acordes finais. Esta noção pode guiar a condução de tempo na peça e também reforçar a ideia de uma ênfase às diferentes conformações texturais. Neste sentido, sabe-se que, no decorrer do discurso musical do *Estudo*, uma marcante característica da textura consiste na dualidade entre textura monofônica fluida – nos trechos de rápidas linhas melódicas – e as subseqüentes fragmentações pontilhistas.

Logo ao início do *Estudo*, um ponto relacionado ao timbre merece especial cuidado por parte do intérprete. A melodia grave que abre a peça envolvendo cordas soltas pode facilmente soar confusa e imprecisa, tanto pela região de frequências graves que explora, como pelo natural efeito cumulativo de ressonâncias das cordas soltas. Portanto, é conveniente a ação da mão direita em proximidade ao cavalete do violão, a produzir um timbre ligeiramente metálico e claro.

No tocante às dificuldades técnicas da peça, conforme Edelson Gloeden, uma sugestão de dedilhação pode ser útil para a execução da textura densa que cerca os acordes rápidos em sextinas de semicolcheia no fechamento da seção 1 (informação verbal) ⁸³.

Exemplo 47 – Sugestão de dedilhação de Edelson Gloeden para o 4º pentagrama do *Estudo*.

Esta forma de execução, que utiliza o *rasgueado* do dedo (i), resulta no mesmo timbre característico que permeou algumas outras figurações acordais nas demais peças de Santoro para violão. Fica, assim, novamente estabelecido um elo de ligação entre as peças a cada ocorrência desta sonoridade particular.

Nas seções 2 e 4, é favorável à projeção da textura a presença de uma ligeira separação de tempo entre os fragmentos motivicos que compõe o todo pontilhista (destacados e segmentados anteriormente na análise musical referente à textura).

Na seção 3, assim como na seção 1, a utilização das cordas soltas deve ser uma constante, pautando as escolhas de dedilhação que eventualmente tenham de ser feitas pelo intérprete. Desta maneira, o resultado sonoro irá refletir não só a fluidez idiomática pretendida por Santoro, como também as nuances timbrísticas decorrentes da ressonância das cordas soltas.

⁸³ Edelson Gloeden, depoimento.

Ao final do *Estudo*, o contraste textural explanado anteriormente pode soar de maneira evidente e pronunciada se adotada uma dedilhação clara quanto aos harmônicos e acordes finais.

Exemplo 48 – Proposta de dedilhação para o final do *Estudo*.

Com o movimento do dedo (i) pelas cordas – que frequentemente sugerimos para semelhantes formações acordais nas peças de Santoro – estes acordes ganham amplitude dinâmica, atendendo ao *f* indicado. Também este mecanismo projeta um timbre rico em frequências de ruídos resultantes do contato entre a parte de cima da unha do dedo e as cordas, o que, em outras vezes de forma mais amena, pode constituir uma sonoridade recorrente no todo da obra de Santoro para violão.

3.5 *Fantasia Sul América*

3.5.1 Análise musical da *Fantasia Sul América* (violão solo)

Forma

Na *Fantasia Sul América*, o delineamento da estrutura formal e a disposição das seções destacam-se à parte em relação às outras três peças de Santoro para violão. A primeira diferenciação se dá na presença de uma introdução nos seis primeiros compassos, que apresentam a essência estrutural da peça e alguns dos principais gestos que a permearão. Outro fator distintivo na *Fantasia* é o delineamento formal entremeado por mudanças texturais. Tais mudanças texturais ocorrem aqui de maneira mais frequente que nas outras peças de Santoro para violão. A seguir, as três páginas da partitura da *Fantasia Sul América* para violão são apresentadas com uma proposta de segmentação formal:

FANTASIA SUL-AMÉRICA

VIOLÃO SOLO

CLAUDIO SANTORO

IV - 1983

Introdução

Andante (Tempo libero)

The musical score is written for guitar and includes the following markings and sections:

- Introdução:** Starts with a treble clef and a 3/8 time signature. The tempo is marked "Andante (Tempo libero)". The first measure is marked *p* (piano) and *cantabile*. The second measure is marked *f* (forte) and *brusco*. The third measure is marked *f* and *brusco*. The fourth measure is marked *f* and *brusco*.
- Seção 1:** Starts with a treble clef and a 3/8 time signature. The tempo is marked *cantabile*. The first measure is marked *p* (piano). The second measure is marked *f* (forte) and *brusco*. The third measure is marked *p* (piano). The fourth measure is marked *p* (piano). The fifth measure is marked *p* (piano). The sixth measure is marked *p* (piano). The seventh measure is marked *p* (piano). The eighth measure is marked *p* (piano). The ninth measure is marked *p* (piano). The tenth measure is marked *p* (piano). The eleventh measure is marked *p* (piano). The twelfth measure is marked *p* (piano). The thirteenth measure is marked *p* (piano). The fourteenth measure is marked *p* (piano). The fifteenth measure is marked *p* (piano). The sixteenth measure is marked *p* (piano). The seventeenth measure is marked *p* (piano). The eighteenth measure is marked *p* (piano). The nineteenth measure is marked *p* (piano). The twentieth measure is marked *p* (piano). The twenty-first measure is marked *p* (piano). The twenty-second measure is marked *p* (piano). The twenty-third measure is marked *p* (piano). The twenty-fourth measure is marked *p* (piano). The twenty-fifth measure is marked *p* (piano). The twenty-sixth measure is marked *p* (piano). The twenty-seventh measure is marked *p* (piano). The twenty-eighth measure is marked *p* (piano). The twenty-ninth measure is marked *p* (piano). The thirtieth measure is marked *p* (piano). The thirty-first measure is marked *p* (piano). The thirty-second measure is marked *p* (piano). The thirty-third measure is marked *p* (piano). The thirty-fourth measure is marked *p* (piano). The thirty-fifth measure is marked *p* (piano). The thirty-sixth measure is marked *p* (piano). The thirty-seventh measure is marked *p* (piano). The thirty-eighth measure is marked *p* (piano). The thirty-ninth measure is marked *p* (piano). The fortieth measure is marked *p* (piano). The forty-first measure is marked *p* (piano). The forty-second measure is marked *p* (piano). The forty-third measure is marked *p* (piano). The forty-fourth measure is marked *p* (piano). The forty-fifth measure is marked *p* (piano). The forty-sixth measure is marked *p* (piano). The forty-seventh measure is marked *p* (piano). The forty-eighth measure is marked *p* (piano). The forty-ninth measure is marked *p* (piano). The fiftieth measure is marked *p* (piano). The fifty-first measure is marked *p* (piano). The fifty-second measure is marked *p* (piano). The fifty-third measure is marked *p* (piano). The fifty-fourth measure is marked *p* (piano). The fifty-fifth measure is marked *p* (piano). The fifty-sixth measure is marked *p* (piano). The fifty-seventh measure is marked *p* (piano). The fifty-eighth measure is marked *p* (piano). The fifty-ninth measure is marked *p* (piano). The sixtieth measure is marked *p* (piano). The sixty-first measure is marked *p* (piano). The sixty-second measure is marked *p* (piano). The sixty-third measure is marked *p* (piano). The sixty-fourth measure is marked *p* (piano). The sixty-fifth measure is marked *p* (piano). The sixty-sixth measure is marked *p* (piano). The sixty-seventh measure is marked *p* (piano). The sixty-eighth measure is marked *p* (piano). The sixty-ninth measure is marked *p* (piano). The seventieth measure is marked *p* (piano). The seventy-first measure is marked *p* (piano). The seventy-second measure is marked *p* (piano). The seventy-third measure is marked *p* (piano). The seventy-fourth measure is marked *p* (piano). The seventy-fifth measure is marked *p* (piano). The seventy-sixth measure is marked *p* (piano). The seventy-seventh measure is marked *p* (piano). The seventy-eighth measure is marked *p* (piano). The seventy-ninth measure is marked *p* (piano). The eightieth measure is marked *p* (piano). The eighty-first measure is marked *p* (piano). The eighty-second measure is marked *p* (piano). The eighty-third measure is marked *p* (piano). The eighty-fourth measure is marked *p* (piano). The eighty-fifth measure is marked *p* (piano). The eighty-sixth measure is marked *p* (piano). The eighty-seventh measure is marked *p* (piano). The eighty-eighth measure is marked *p* (piano). The eighty-ninth measure is marked *p* (piano). The ninetieth measure is marked *p* (piano). The ninety-first measure is marked *p* (piano). The ninety-second measure is marked *p* (piano). The ninety-third measure is marked *p* (piano). The ninety-fourth measure is marked *p* (piano). The ninety-fifth measure is marked *p* (piano). The ninety-sixth measure is marked *p* (piano). The ninety-seventh measure is marked *p* (piano). The ninety-eighth measure is marked *p* (piano). The ninety-ninth measure is marked *p* (piano). The hundredth measure is marked *p* (piano).

Exemplo 49 – Página 1 da *Fantasia Sul América* apresentando segmentação formal.

Seção 3
Poco più

rit.
a tempo

rit.
affrett.....

Seção 4
p

Exemplo 50 – Página 2 da *Fantasia Sul América* apresentando segmentação formal.

Exemplo 51 – Página 3 da *Fantasia Sul América* apresentando segmentação formal.

Alturas

A seção introdutória inicia-se com uma linha melódica na região grave que, no primeiro compasso apresenta todas as alturas coleção pentatônica sobre Ré (Ré, Mi, Fá#, Lá, Si). Porém, a disposição e ordenação das notas nesta melodia descaracteriza por completo a típica sonoridade da coleção pentatônica. Os meios pelos quais essa descaracterização ocorre são: o início na nota Mi, seguido de movimento quartal; o predomínante encaminhamento por graus disjuntos (intervalos *3 e *4); e a conclusão da linha melódica na nota Fá natural, que não pertence à referida pentatônica.

de um uso peculiar do procedimento de multiplicação ⁸⁴. A seguir, os conjuntos identificados em vermelho (no exemplo 52) passam pelo processo de multiplicação por (016), o qual é aplicado a determinadas alturas individualmente:

Figura 57 – Esquema de multiplicação entre conjuntos na introdução da *Fantasia Sul América*.

Os conjuntos acima relacionados por multiplicação de (016) criam, já na introdução, o universo harmônico que predominará na peça e dará origem a sucessivas derivações. Especificamente, o referido tricorde (016) será explorado diversas vezes, ligado a uma série de possíveis conjuntos dele derivados, portanto, similares em estrutura.

⁸⁴ Straus (2013, p. 258) discute o processo de multiplicação, particularmente aplicado às obras de Pierre Boulez. Aqui, na *Fantasia Sul América*, este processo é empregado à medida em que um conjunto de classes de alturas passa a integrar internamente um outro conjunto, maior que o primeiro, e os dois juntos passam ainda a formar um terceiro, ainda maior que os primeiros. Assim, as estruturas musicais vão se multiplicando.

A seção 1 apresenta uma linha melódica no registro agudo e, intermitentemente, arpejos de quatro alturas que iniciam-se no registro grave e expandem-se para o médio. Este movimento expansivo se reflete na amplitude do contorno abrangido pela passagem como todo e, igualmente, na gradual expansão estrutural dos tricordes e tetracordes que perfazem a linha melódica superior e os arpejos, respectivamente.

The image displays a musical score for 'Fantasia Sul América', specifically section 1. It consists of three staves of music. The top staff begins with a 'cantabile' marking and features a melodic line with a triplet of eighth notes. The middle staff includes a 'f brusco' dynamic marking and a 'rit. a tempo' tempo change. The bottom staff starts with a 'p' dynamic and includes a 'poco rit.' tempo change. Red and green brackets and numbers (013, 014, 015, 016, 024, 0258, 0137, 0268, 026) highlight specific structural elements. A note is marked 'Fá, no original'.

Exemplo 53 – Conjuntos com similaridade de estrutura na seção 1 da *Fantasia Sul América*.

No exemplo 53, acima, nota-se que a altura 7 (Sol), destacada em azul, perpassa importantes pontos da seção 1. Primeiramente, ela está presente na parte interna dos dois primeiros arpejos. Depois, ela é o exato ponto de repouso da linha melódica situada no registro agudo. Finalmente, na sequência acordal que fecha a seção, a nota Sol é atingida na extremidade aguda dos primeiro e último acordes – acordes também posicionados na extremidade da sequência em questão. Este fato liga-se, ainda, ao último arpejo da seção, com o tetracorde (0268), onde 7 (Sol), embora ausente, é justamente o eixo de simetria:

Figura 58 – Na seção 1 da *Fantasia Sul América* a altura 7 (Sol) mapeia simetria no tetracorde (0268).

Ainda na seção 1, conforme o exemplo 53, os tricordes no registro agudo (em vermelho) e os tetracordes no registro médio-grave (em verde) seguem uma lógica de derivação e semelhança de estrutura, expressa na figura 59:

Figura 59 – Esquema derivações e semelhança de estrutura entre conjuntos na seção 1 da *Fantasia Sul América*.

Deve-se notar que os acordes que encerram a seção 1 – no exemplo 53, acima, tendo suas alturas que formam (016) destacadas em vermelho – aparecerão também num outro ponto crucial: o fechamento da seção 3, que representa o máximo adensamento textural da peça (exemplo 56).

A seção 2, além de ser texturalmente composta por duas camadas (como se discutirá mais adiante) é rica em processos de derivação entre conjuntos estruturalmente semelhantes. Para que sejam melhor analisados estes processos, a seção 2 pode ser subdividida em três segmentos, cada um deles utilizando determinados tetracordes e tricordes distribuídos organizadamente pelas camadas. Primeiramente, num gesto arpejado ascendente que abre a seção, é resgatado o (037) proveniente da coleção pentatônica da introdução. A partir do primeiro segmento para os demais, é esboçado um comedimento quanto à quantidade de conjuntos de classes de alturas utilizados. Desta forma, no âmbito das alturas fica estabelecida uma ligação com o abrandamento rítmico que encerra a seção 2.

A seguir (exemplo 54), é possível constatar os processos supracitados através da partitura segmentada e do quadro explicativo (figura 60) que, com correspondência de cores, traduz o uso dos conjuntos em suas similaridades de estrutura.

The image displays a musical score for 'Fantasia Sul América', specifically section 2. The score is written on five staves. It features various musical notations including treble clefs, time signatures (4/4, 3/8, 2/4, 3/4), and dynamic markings such as *p*, *f*, *mf*, *poco rit.*, and *a tempo*. The score is annotated with color-coded brackets and numbers in parentheses, indicating derivation processes. Red annotations include (037), (036), (0126), (014), (012), and (015). Blue annotations include (0157), (0248), (0258), (0358), (0257), (0156), (016), (012), and (012). Green annotations include (0126), (0125), (0126), (016), (027), (036), (036), (015), (025), and (015). The annotations are placed above or below the notes, often spanning multiple measures, to show how musical elements are derived or transformed throughout the piece.

Exemplo 54 – Segmentação da seção 2 da *Fantasia Sul América*, denotando os processos de derivação através das camadas (diferenciadas por cores).

Gesto inicial			
(037) (036) (037)			
	1º segmento	1ª camada	(0156) (0157) (0257) (0248) (0258) (0358) [(0158)]
Gesto de segmentação		2ª camada	(0125) (0126)
(014) (012) (014)			
	2º segmento	1ª camada	(015[8]) (016)
Segmentação		2ª camada	(027)
	3º segmento	1ª camada	(012)
		2ª camada	(015) (025) (036)

Figura 60 – Figura explicativa dos processos de derivação em relação às camadas texturais na seção 2 da *Fantasia Sul América*; em correspondência de cores com o exemplo 54.

A seção 3 inicia-se com um desenho escalar que traz profusão do intervalo *1, e é construído sobre justaposições e sobreposições de (016), (015), (014), (013) e (012) ordenadamente. Assim, é delineado, tanto no contorno como nas classes de alturas, uma figuração ascendente que pouco a pouco se comprime no registro agudo. Segue-se uma compensação deste movimento de chegada ao ponto culminante agudo, com um contorno descendente, apresentando intervalos e tricordes mais amplos.

Exemplo 55 – Início da seção 3 da *Fantasia Sul América* e processo de compressão estrutural em direção ao ponto culminante no registro agudo.

O próximo segmento da seção 3 explora o recorrente intervalo *1, formando (012) no registro grave. O registro agudo articula sucessivos tetracordes (0156), que evidentemente derivam do tricorde (016), germinador de materiais na peça. Depois, mais uma figuração escalar ascendente toma lugar, perpassada pelos tricordes (014) e (037), destacando o intervalo *1, assim como a figuração precedente. Finalmente seção 3 encerra-se com o ápice de densidade textural na peça, trazendo a mesma sequência de acordes que concluíram a sessão 1, porém, com o acréscimo de algumas alturas, formando (01369), (0147), (01257) e (0146), como mostra o exemplo 56:

The image displays a musical score for Example 56, consisting of three staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- Staff 1:** Features three blue brackets labeled (0156) above the staff. A green bracket labeled (012) is below the staff. Red dashed arcs labeled (014) are above the staff. Blue brackets labeled (037) are below the staff.
- Staff 2:** Features red dashed arcs labeled (014) above the staff. A blue bracket labeled (037) is below the staff. Red brackets labeled (0147), (01369), and (0147) are above the staff. The word "rit." is written below the staff, and "affrett....." is written below the staff.
- Staff 3:** Features red brackets labeled (01257) and (0146) above the staff. The word "p" is written below the staff.

Exemplo 56 – Diversidade de processos na seção 3 da *Fantasia Sul América*, envolvendo principalmente a derivação de células intervalares distribuídas por diferentes registros e camadas texturais.

A partir da seção 4, passa a ser evidenciado um detalhe da superfície intervalar, que vem entremeando o discurso desde o início da peça: o intervalo *5. Assim, mesclando intervalos *5 e *6, chega-se ao tetracorde (0147), que também é frequente e característico na peça. A seção 4 é então encerrada com mais uma ressaltada aparição do intervalo *5 (exemplo 57).

Exemplo 57 – Materiais da seção 4 da *Fantasia Sul América*, envolvendo processos de derivação de tricordes e tetracordes, destacando a classe de intervalos 5.

Muitas aparições do intervalo *5, além das exemplificadas acima, ocorrem na *Fantasia* de maneira ressaltada e, frequentemente, na forma de salto ascendente de 4ª justa. Assim fica estabelecida uma espécie de motivo em evidente recorrência:

Andante (Tempo libero)

Compasso 1

Compasso 15

Compasso 19

Compasso 43

Compasso 68

Exemplo 58 – Recorrência do intervalo de 4ª justa ascendente na *Fantasia Sul América*.

Como mostra o exemplo 59, a quinta e última seção da *Fantasia Sul América* distingue-se das demais principalmente pela intensa atividade rítmica, que se dá num fluxo contínuo de semicolcheias. A organização das alturas articula-se em tetracordes de três maneiras diferentes: apresentação de tetracordes e tricordes cuja ocorrência já se fez ao longo da peça; alternância entre dois padrões específicos de ordenação de classes de intervalos e; finalmente, com a reiteração do motivo quartal ascendente.

The image displays a musical score for a section of *Fantasia Sul América*. It consists of three staves of music. The first staff features six groups of notes, each enclosed in a blue bracket with a label above it: (0157), (0258), (0157), (015), (037), and (016). Below the first staff, there are red annotations: *4 *5 *3 *5. The second staff begins with a 'rit.' (ritardando) marking, followed by a 'a tempo' marking. It contains several groups of notes with green annotations above them: *4 *| *5 *|, *4 *5 *3 *5, *4 *| *5 *|, *4 *5 *3 *5, *4 *| *5 *|, and *4 *| *5 *|. The third staff starts with a group of notes and a blue annotation *4 *| *5 *3. It then features a series of notes with a blue annotation *5 above them, followed by another group with a blue annotation *5. The section concludes with a forte (f) marking and a blue annotation *5. The music is written in treble clef and includes various dynamic and tempo markings.

Exemplo 59 – Processos de organização das alturas na seção 5 da *Fantasia Sul América*.

Ritmo

A *Fantasia Sul América* é a peça de Santoro para violão que mais traz exatidão quanto às indicações métricas. Em sua totalidade a peça apresenta métrica mista, tendo a colcheia como unidade de tempo e oscilando entre as fórmulas de compasso 2/8, 4/8 e 3/8. Ainda assim, o padrão métrico ternário predomina.

Distinguindo-se das outras peças, que foram previamente analisadas, a *Fantasia* traz frequentes mudanças de tempo indicadas na partitura (em vermelho, no gráfico a seguir).

Também são recorrentes as *cesuras*, que pontuam o discurso em conformidade com o delineamento de seções. Também as seções por vezes são segmentadas internamente pelas *cesuras*. Tais variações do fluxo temporal, relacionadas às variações de intensidade na atividade rítmica (em azul), podem ser dispostas e sumarizadas como consta no gráfico que se segue:

Fantasia Sul América

Dinâmica

A *Fantasia Sul América* traz detalhadas instruções de dinâmica. Algumas abrangem longos trechos, outras delineiam passagens delimitadas. Se abstraídas as mais essenciais à estrutura da peça – aquelas cujo efeito é mais prolongado e efetivamente delineador do discurso – nota-se um ponto distintivo da *Fantasia Sul América* quanto à dinâmica (figura 62): é formado um contorno de feições simétricas em espelho, com picos nas extremidades iniciais e finais da peça. Além disso, de maneira analogamente simétrica, ocorre entre as seções 3 e 4 o ponto mais baixo de dinâmica, que é justamente o centro da peça.

As indicações de dinâmica são notavelmente mais incisivas e frequentes por ocasião da seção 5. Nesta seção, a textura monofônica evidencia o contorno sinuoso da linha melódica. Neste contexto, a variabilidade prescrita nas marcações de dinâmica também contribui para que se alcance este efeito curvilíneo.

Fantasia Sul América

Compassos →

Textura e timbre

Como já mencionado anteriormente, na *Fantasia Sul América*, as mudanças texturais delineiam a forma e acarretam mudanças nos processos composicionais envolvendo as alturas, à medida em que novas seções são apresentadas.

Na introdução, com as intervenções dos acordes que caracterizam textura homofônica densa, tem-se um jogo textural em contraste à figuração arpejada ascendente que abre a peça, por sua vez, monofônica. Já a primeira seção traz se dá em textura polifônica, onde a linha melódica do registro agudo e os arpejos no registro médio-grave se relacionam de maneira movente.

FANTASIA SUL-AMÉRICA
VIOLÃO SOLO CLAUDIO SANTORO
IV - 1983

Introdução
Andante (Tempo libero)

Seção 1
Seção 2

Exemplo 60 – Seções iniciais da *Fantasia Sul América* como exemplo de variação textural.

A seção 2 inicia-se com quatro compassos em que a textura é monofônica, e passa logo depois para a composição em camadas até seu encerramento. Neste trecho, uma camada é formada pela linha melódica no registro grave (em azul no exemplo 61); outra, pelos acordes que surgem intermitentemente (em verde). Como esta relação se dá por toda a seção 2, é possível inferir um fluxo constante das camadas.

Exemplo 61 – Fluxo da seção 2 da *Fantasia Sul América* através de camadas texturais, diferenciadas por cores.

Como se pode verificar no exemplo 62, as mudanças texturais mais contrastantes da *Fantasia Sul América* encontram-se na seção 3. Inicialmente, uma linha melódica ascendente de perfil recorrente na peça caracteriza textura monofônica. Subsequentemente, tem lugar um breve trecho pontilhista, através da exploração de extremidades distantes de registro. Em seguida, retoma-se a figuração melódica monofônica que, aqui, encaminha-se até uma diluição no registro agudo. Depois, o discurso irrompe em densidade textural, com sucessivos

acordes de até seis notas, numa textura homofônica contrastada com súbito esvaziamento sonoro, na *fermata* que fecha a seção.

The image displays a musical score for 'Fantasia Sul América', divided into four staves illustrating different textures. The first staff is labeled 'Textura monofônica' and 'Poco più', featuring a single melodic line with a triplet and a fermata. The second staff is labeled 'Textura pontilhista' and 'Textura monofônica', showing a pointillist texture with circled chords and a return to a monophonic line. The third staff is labeled 'Textura homofônica', showing a homophonic texture with chords and a triplet. The fourth staff is labeled 'Textura monofônica', showing a monophonic texture with a triplet and a fermata. The score includes markings such as 'rit.', 'a tempo', 'affrett...', and 'p'.

Exemplo 62 – Mudanças texturais na seção 3 da *Fantasia Sul América*.

O contorno sinuoso que caracteriza a quinta e última seção é favorecido pela textura continuamente monofônica, que evidencia cada nuance da superfície melódica – que passa a permear o discurso já na seção 4. Naturalmente, numa composição textural em que houvessem outras movimentações distintas simultaneamente, o efeito do contorno não estaria em primeiro plano. Adicionalmente, pode-se ainda inferir que a interação com as variações de dinâmica otimiza a percepção do delineamento da passagem.

Os matizes timbrísticos na *Fantasia Sul América* são projetados pelo contraste entre o toque natural do violão, o timbre resultante do *rasgueado* nos acordes recorrentes, e as notas executadas em harmônicos. O âmbito dos harmônicos está diretamente relacionado às sugestões técnico-interpretativas que o violonista Eustáquio Grilo fez a Claudio Santoro

(informação verbal)⁸⁵. Uma vez que recorreu-se à utilização de harmônicos para a realização de trechos que com o toque natural seriam irrealizáveis, harmônicos adicionais foram consequentemente empregados em outras passagens, para que fosse estabelecido um contexto no qual as recorrências deste efeito timbrístico formassem um todo coerente. Neste sentido, principalmente os harmônicos que surgem ao final de figurações ascendentes, implicam num efeito de rarefação da passagem musical em direção ao registro agudo. Alguns dos harmônicos receberão uma atenção especial na discussão sobre sugestões técnico-interpretativas acerca da *Fantasia*.

3.5.2 Sugestões técnico-interpretativas acerca da *Fantasia Sul América*

Assim como o *Estudo*, a *Fantasia Sul América* apresenta uma escrita idiomáticamente mais natural e uma execução instrumental viável. Portanto, aqui também as sugestões técnico-interpretativas configuram uma discussão mais sucinta.

A *Fantasia Sul América* caracteriza-se particularmente pela construção de uma atmosfera harmônica, desenvolvida a partir da pequena célula intervalar (016), que entretece o discurso musical. Portanto, torna-se mister ao intérprete a projeção coesa desta ambiência harmônica como um todo. Não obstante, a interpretação deve também pronunciar discretamente certos matizes sutis de delineamento do discurso, conforme indicados nas marcações de tempo, dinâmica e, também, *cesuras* que pontuam a peça em seu transcorrer.

Já ao início da *Fantasia*, surge um gesto que passará, então, a ser recorrente: um movimento arpejado ascendente em direção a um ponto culminante (neste caso, ponto de densidade textural e harmônica numa formação acordal. A valorização da condução destes gestos em direção ao ponto de chegada – que pode ser um acorde ou, por vezes, uma nota mais aguda – deve figurar como uma característica essencial da *Fantasia Sul América*.

Na seção de introdução, o ponto de chegada consiste num acorde tocado em tercinas de semicolcheia. O violonista Edelson Gloeden sugere o uso do dedo (i) em *rasgueado* para

⁸⁵ Eustáquio Grilo, depoimento.

executar este acorde. É proposta, também, uma movimentação específica do dedo (i), que naturalmente imprima ao toque uma inflexão de acentuação compatível com o padrão rítmico da tercina, como mostra o exemplo a seguir (informação verbal) ⁸⁶:

Exemplo 63 – Sugestão de Edelson Gloeden para movimento do dedo (i) para executar o acorde ao início da *Fantasia Sul América*.

Nestes acordes em que o dedo (i) atua com *rasgueado*, fica mais uma vez estabelecida uma ligação timbrística entre a *Fantasia* e as demais peças de Santoro para violão.

Mais adiante, para a seção 2, que é texturalmente composta por camadas, foi elaborada uma dedilhação da mão esquerda que favoreça a continuidade das ressonâncias. Assim, é possível projetar o desenvolvimento contínuo e simultâneo das duas camadas, embora se relacionem intermitentemente.

⁸⁶ Edelson Gloeden, depoimento.

Exemplo 64 – Sugestão de dedilhação para o início da seção 3 da *Fantasia Sul América*.

No início da seção 3, ocorre uma notável reaparição do gesto ascendente em direção a um ponto culminante, porém, aqui, envolvendo um processo especial. Conforme os apontamentos analíticos, esta figuração de aspecto escalar vai se comprimindo estruturalmente em direção ao registro agudo. Adequadamente, o efeito de compressão pode ser evidenciado através de uma sobreposição de alturas – com ressonância das cordas, umas sobre as outras – possível de se alcançar na seguinte dedilhação de Edelson Gloeden (informação verbal) ⁸⁷:

Exemplo 65 – Sugestão de Edelson Gloeden para dedilhação do início da seção 3, da *Fantasia Sul América*.

⁸⁷ Edelson Gloeden, depoimento.

Nesta dedilhação, certas notas são tocadas enquanto suas precedentes continuam ressoando. Assim, é gerado um efeito de acúmulo das alturas, como se estivessem ocupando o mesmo espaço sonoro, numa espécie de compressão do espectro intervalar – que é justamente o processo estrutural em uso na passagem.

No compasso 48, novamente, ocorrem acordes com figuração em tercinas, como a utilizada ainda na introdução. Evidentemente, a dedilhação deve ser a mesma nestes trechos correspondentes.

Ao final da *Fantasia Sul América*, duas figurações ascendentes constituídas predominantemente do intervalo *5, são acrescidas da marcação de dinâmica crescente. Quando estas figurações culminam no registro agudo, a partitura indica que as alturas culminantes sejam tocadas em harmônicos. O trecho, então, configura o seguinte problema: o resultado sonoro dos harmônicos é suave e de pouca amplitude, o que, consequentemente, minimiza, ou até mesmo impede, o efeito de culminância pretendido pela figuração ascendente e pela dinâmica crescente.

Considerando que tais harmônicos não constam no manuscrito original de Santoro, elaborou-se uma digitação que delineia o perfil da passagem em termos de articulação e, principalmente, de dinâmica, retirando os harmônicos:

Exemplo 66 – Proposta de dedilhação para figurações finais da *Fantasia Sul América*.

Com esta dedilhação a dinâmica é favorecida, funcionando então como um dos fatores intensificadores do discurso. Um aspecto singular desta finalização da *Fantasia Sul América* consiste na ausência de um supostamente esperado *rallentando*, que seria um recurso usual para a conclusão da peça. Fica ressaltada, porém, a intensidade da seção 5 e a súbita rarefação final ao vazio textural e rítmico.

CONCLUSÃO

Através do percurso investigativo empreendido neste trabalho, foi possível constatar algumas características distintivas da obra violonística de Claudio Santoro (1919-1989) em relação ao contexto do repertório de concerto do violão brasileiro no século XX. Uma vez que a contribuição de compositores não violonistas para este repertório constitui um grande número de peças de muita dificuldade técnica e pouco rendimento sonoro, a obra de Santoro destaca-se à parte. Embora envolva um alto nível de dificuldade técnica para a execução, a obra demonstra o domínio do compositor sobre a escrita atonal cromática, explorando possibilidades do material musical em afinidade com particularidades idiomáticas do violão. Desta maneira, circunstancia-se a viabilização de um efetivo rendimento sonoro instrumental.

Santoro soube ajustar suas ferramentas composicionais e seu discurso musical a boa parte das possibilidades do violão através da colaboração de intérpretes. O violonista Turíbio Santos (1943) foi o primeiro a travar contato com o compositor neste sentido, encomendando-lhe peças inéditas para violão. Então, em 1982, a colaboração entre Santoro e Geraldo Ribeiro (1939) frutificaria nos *Prelúdios n. 1, n. 2* e *Estudo* para violão solo. Um ano depois, a produção de Santoro para o instrumento seria acrescida da *Fantasia Sul América (para violão solo)*, que teve a colaboração de Eustáquio Grilo (1948).

Embora Santoro tenha alcançado um efetivo rendimento sonoro com o violão, ajustando suas ferramentas composicionais às particularidades idiomáticas do instrumento, trechos pontuais de algumas peças trazem obstáculos à execução. Pela falta de familiaridade do compositor com o violão, alguns trechos dos *Prelúdios n. 1* e *n. 2* não podem ser realizados exatamente da maneira como notados na partitura. Outros excertos, ainda, apresentam uma escrita que foge dos padrões mais usuais da literatura violonística, prescindindo de clareza quanto à forma exata de execução.

A busca de soluções para estes problemas técnico-interpretativos iniciou-se num estudo do contexto de criação das peças, abarcando aspectos técnicos e estéticos do

compositor no período referente à obra para violão e, também, a forma como se deu a colaboração entre ele e os violonistas.

De maneira destacada, o transcorrer da elaboração de diferentes versões das peças denota a forma como Santoro foi receptivo às sugestões dos intérpretes, que enriqueceram sua obra com matizes próprios da linguagem violonística e diferentes possibilidades de execução. Neste sentido, o contato entre Santoro e Edelson Gloeden (1955) também contribuiu para o desenvolvimento da obra através da elaboração de ainda outras soluções técnicas para sua execução, satisfazendo às aspirações expressivas do compositor para com o violão.

A partir destas informações, iniciamos então uma investigação analítica das peças, buscando inferir as linhas estruturais e nuances do discurso musical em cada uma delas. Com isso, foi possível averiguar a forma como Santoro compatibilizou sua abordagem ao material atonal cromático com as dimensões intervalares propostas pelo próprio violão. O *Prelúdio n. 1* (1982) explora os tricordes (015) e (016) como essenciais de sua estrutura. O *Prelúdio n. 2* (1982) trabalha a dualidade entre o tríplice (037) e sonoridades quartais, particularmente, envolvendo a classe de conjuntos (015). O *Estudo* (1982) deliberadamente apropria-se da sonoridade das cordas soltas do violão, esboçando, através de outros procedimentos concomitantes, o tetracorde (0156) como entidade sonora principal. Já a *Fantasia Sul América para violão solo* (1983) parte do tríplice (016) pra gerar um todo harmônico diversificado. Os referidos materiais tem, em comum, perfis intervalares associados às cordas do violão em sua afinação usual. Também uma projeção dos âmbitos mais abrangentes das peças, como fluxo de tempo e atividade rítmica, gradações de dinâmica e planos texturais, foram abordados nas análises. Assim, criaram-se recursos para que um todo musical organizado possa ser compreendido na obra de Santoro para violão de maneira fundamentada.

Conhecendo a visão de alguns dos principais autores na discussão que envolve a interação entre análise musical e interpretação, procuramos estabelecer uma medida de diálogo entre os apontamentos analíticos e a discussão técnico-interpretativa. Foi evitada uma abordagem impositiva da análise musical sobre a interpretação, mantendo-se então o foco na aplicação das inferências analíticas sobre a resolução pontual dos excertos que apresentam problemas de exequibilidade, ou mesmo falta de clareza quanto à realização instrumental.

As sugestões técnico-interpretativas nas quais este trabalho, por fim, se consuma, apresentam soluções de execução para os referidos trechos problemáticos das peças violonísticas de Santoro. Algumas das soluções de execução foram por elaboradas nós, conforme o transcorrer de nossa pesquisa, à luz do conhecimento que foi sendo adquirido. Outras soluções foram coletadas a partir do trabalho precedente realizado pelos violonistas que colaboraram com Santoro. Juntamente a estas sugestões técnicas específicas, as concepções advindas da análise musical foram destiladas num vocabulário que permeia o contexto da interpretação instrumental.

Desta maneira, procuramos prover um todo de informações que traga possibilidades de compreensão, discussão e, mesmo, interpretação instrumental propriamente dita, sobre este microcosmo singular do repertório violonístico brasileiro, a obra de Claudio Santoro para violão solo.

REFERÊNCIAS

ABEL, I. J.; DOMINGUES, M.; HEUBEL, M. T. C. D. **Bases Metodológicas para o Trabalho Científico**. Bauru: Edusc, 2003.

BERRY, W. **Musical Structure and Performance**. New York: Yale University Press, 1989.

CARLEVARO, A. **Diccionario de la escuela Abel Carlevaro**. Buenos Aires: Barry Editorial, 2006.

CATÁLOGO virtual da obra de Claudio Santoro. Brasília: Associação Cultural Claudio Santoro. Disponível em: <<http://www.claudiosantoro.art.br>>. Acessos diversos.

COOK, N. **Words About Music, or Analysis versus Performance**. Leuven: p. 9-54, 1999. (Theory into Practice: composition, performance, and the listening experience).

DURÃES, J. **Ideologias cruzadas na produção musical de Cláudio Santoro**. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 15., 2005, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** João Pessoa: ANPPOM, 2005. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br>>. Acessos diversos.

FARIA, C. S. **A Collection Turíbio Santos: o intérprete/editor e o desafio na construção de novo repertório brasileiro para violão**. 2012. 97 f. Dissertação – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

GLOEDEN, E. **As 12 Valsas Brasileiras em forma de estudos para violão de Francisco Mignone: um ciclo revisitado**. 2002. 165 f. Tese – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

GOMES, M. da C. **Mediação Música e Sociedade: uma análise das perspectivas ideológicas e estéticas de Cláudio Santoro a partir de sua correspondência pessoal**. 2007. 101 f.

Dissertação – Programa de Pós-Graduação Música da Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

HARTMANN, E. **Cláudio Santoro e o II Congresso de Compositores Progressistas de Praga**. In: COLÓQUIO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA UNIRIO. 15., 2010, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: SIMPOM, 2010. Disponível em: <<http://www4.unirio.br/simpom/textos/SIMPOM-Anais-2010>>. Acessos diversos.

HASTY, C. **Segmentation and Process in Post-Tonal Music**. California: University of California Press, Vol. 3, Spring, p. 54-73, 1981. (Music Theory Spectrum).

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

KOSTKA, S. **Materials and Techniques of Twentieth Century Music**. 4 ed. New Jersey: Pearson, 2012.

LESTER, J. **Analytic Approaches to Twentieth-Century Music**. New York: W. W. Norton & Company, 1989.

_____. **Performance and analysis: interaction and interpretation**. Cambridge: Cambridge University press, 2005. (The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation) – John Rink (Ed.).

MARIZ, V. **Claudio Santoro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MENDES, S. N. **O percurso estilístico de Cláudio Santoro: ramais divergentes e conjunção final**. 2009, 281 f. Tese – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

NEVES, J. M. **Música Contemporânea Brasileira**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

OLIVEIRA, R. M. de. **Cláudio Santoro e o Dodecafonismo**: um procedimento técnico singular. 2005. 157 f. Dissertação – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

_____. **A Conclusão Cromática em obras de Arnold Schoenberg e Cláudio Santoro**. 2010. 213 f. Tese – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

RINK, J. **The Practice of Performance**: Studies in Musical Interpretation. John Rink (Ed.); [autores Joel Lester... et al.]. – Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

_____. Analysis and (or?) Performance. In: Chueke, Z. (Org.). **Leitura, Escuta e Interpretação**. Tradução de Zélia Chueke; [autores John Rink... et al.]. – Curitiba: Ed. UFPR, 2013.

ROIG-FRANCOLÍ, M. A. **Understanding Post-Tonal Music**. New York: McGraw-Hill Higher Education, 2008.

SANTORO, C. **Dos Preludios**. Paris: Max Eschig, 1986. Partitura [4 p.]. Violão.

_____. **Prelúdios e Estudo para violão**. Brasília: Savart, 1982. Partitura [7 p.]. Violão.

_____. **Prelúdios e Estudo**. Campos do Jordão, 1982. Partitura manuscrita [6 p.]. Violão.

_____. **Prelúdios**. Campos do Jordão, 1982. Partitura manuscrita em 2ª versão [4 p.]. Violão.

_____. **Fantasia Sul América**. Brasília: Savart, 1983. Partitura [3 p.]. Violão.

_____. **Fantasia Sul América**. Brasília: Savart, 1983. Partitura manuscrita [2 p.].
Violão.

_____. **Fantasia Sul América**. Brasília: Savart, 1983. Partitura manuscrita em 2ª
versão [3 p.]. Violão.

SOUZA, I. V. L. de. **Santoro: uma história em miniaturas**: estudo analítico-interpretativo dos prelúdios para piano de Cláudio Santoro. 2003. 549 f. Dissertação – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

STRAUS, J. **Introdução à Teoria Pós-tonal**. Trad. Ricardo Mazzini Bordini. 3 ed. Salvador – São Paulo: Editora UNESP, 2013.

VIOLÃO COM FÁBIO ZANON. Arquivo virtual dos programas radiofônicos **Violão com Fábio Zanon** transmitidos pela Rádio Cultura FM de São Paulo. Entrevista com o compositor José Antônio Rezende de Almeida Prado transmitida em 28 de Março de 2007. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com>>. Acessos diversos.

_____. **Fórum violão erudito**: “*O violão no Brasil depois de Villa-Lobos*” – Artigo publicado por Fábio Zanon no Fórum Violão Erudito em maio de 2006. Disponível em: <<http://p2.forumforfree.com>>. Acesso em 07/11/2010.

APÊNDICE

APÊNDICE A – Versão editada da solução de execução dos compassos 5 a 10 do *Prelúdio n. 2* de Claudio Santoro para violão, elaborada por Edelson Gloeden, editada por Felipe Garibaldi.

Prelúdio II (comp. 5-10)

(alternativa para execução do Prelúdio II para violão de Cláudio Santoro)

alternativa criada por Edelson Gloeden e editada por Felipe Garibaldi

comp. 5

Guitar

The musical score for guitar, measures 5 to 10 of Prelúdio II, is presented in a single system with six staves. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (f, p, ff). Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. The piece concludes with a 'segue...' instruction.

ANEXOS

ANEXO A – Dedicatória de Claudio Santoro para Geraldo Ribeiro em exemplar dos *Prelúdios n. 1 e n. 2 e Estudo*, publicados pela Edition Savart.

ANEXO B – Inscrição de dedicação da *Fantasia Sul América* a Eustáquio Grilo, em manuscrito.

ANEXO C – Dedicatória de Claudio Santoro para Edelson Gloeden em exemplar dos Prelúdios n. 1 e n. 2 e Estudo, publicados pela Edition Savart.

ANEXO D – Capa da publicação *La Guitarra Flamenca*, de José Lansac.

Chorlitzazo

Es un golpe peculiar del M4.

Se hace golpeando encima de los bordones, siempre en el traste 12.^o correspondiente a la nota que hace el dedo de la mano izquierda.

El efecto que resulta es un tanto áspero, salvaje, bien característico del flamenco. A ese efecto le dan el nombre de “chorlitzazo”

Si el golpe se dá precisamente encima de la 12.^a división correspondiente a la nota que pisa el dedo de la mano izquierda, será perceptible el armónico octavado que produce.

Véanse ejemplos 57 y 59.

Ej. 57

Simile

Dos Ejemplos Interesantes

En armónicos octavados y en achorlitzo

Soleares

Ej. 58

Ej. 59

Nueva Forma de Tábora

Hay una forma de tábora diferente de la clásica y que, en algunos casos, puede sustituirla con ventaja, especialmente en flamenco.

Llamémosla Tambora-L para distinguirla. Nosotros la hemos empleado, con excelente efecto, al repetir la última parte del zapateado de Sirera. Y aplicada a la variación de tábora de la Gran Jota, de Tárrega, resulta mejor que la académica.

Trátase de más un efecto percutivo que se acrecenta a la variedad, sin par, ofrecida por la guitarra en ese sector.

ANEXO G – Complemento do trecho referente ao recurso técnico *chorlitzo* em *La Guitarra Flamenca*, de José Lansac.

39

MODO 1 — Se juntan los dedos **ch, a, ó m, a, ó i, m**, y se dejan caer de punta sobre el sitio indicado: tapa armónica, puente o diapasón. También se puede hacer con uno solo de esos dedos.

Si son las yemas de los dedos que golpean, el sonido es más suave, pero se oye poco; si son las uñas, el sonido es más áspero, característico y se oye mejor. Pero en este caso, el uso del “pegador” se hace indispensable, pues el atrito constante de las uñas sobre la madera dejaría impresas sus huellas, afeando y quizás inutilizando la guitarra al cabo de algún tiempo.

MODO 2 — Se golpea con la yema de los dedos **ch, a, m**, con la mano abierta, de plano, casi como quien dá una palmada.

MODO 3 — Se golpea con la parte carnuda lateral izquierda del pulgar, como para hacer la tábora, sin que intervenga la uña.

MODO 4 — Se golpea con la parte externa de la uña del pulgar. Para ello, se sujeta la punta de este con la yema del medio, que le sirve de catapulta y después se suelta, sobre el sitio indicado, con la energía o suavidad requeridas.

MODO 5 — Son percusiones de dos, tres, o más golpes seguidos, hechos sobre la tapa armónica o el puente. Hay que dejar caer de punta los dedos **a, m, i**, alternándolos. Y también se pueden hacer las percusiones sucesivas en forma de rasgueos, golpeando con el dorso de las uñas de los dedos **ch, a, m, i**.

Este último procedimiento tiene especial aplicación en el borde inferior de la tarraja.

MODO 6 — Con el puño cerrado, se golpea con la parte externa de las segundas falanges de los dedos **ch, a, m**. Esta percusión se suele hacer apenas sobre el diapasón, en la parte comprendida entre el 12.º y 18.º trastes. Acompañada de rasgueos, se emplea mucho en los ritmos del folclore ibero-americano.

MODO 7 — Se golpea juntando los dedos **i, m, d**, y se dejan caer de punta sobre las cuerdas, encima del diapasón (sobrepunto) a la altura de los trastes 14 a 18.

Los dedos que hagan la percusión deberán caer sobre las cuerdas de las cuales se ván a sacar otros sonidos enseguida al golpe.

ANEXO H – Versão manuscrita da solução de execução dos compassos 5 a 10 do
***Prelúdio n. 2* de Claudio Santoro para violão, elaborada por Edelson Gloeden.**

The image displays a handwritten musical score for guitar, specifically measures 5 through 10 of the Prelúdio n. 2 by Claudio Santoro. The score is written on five systems of staves, each containing a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various guitar-specific techniques such as triplets, slurs, and dynamic markings. Measure 5 begins with a treble staff marked with an asterisk and a bass staff with a double bar line. Measures 6 through 10 show complex rhythmic patterns and fingerings, with measure 10 ending with a double bar line and a final flourish. The handwriting is clear and legible, with some corrections and annotations visible.