



***Prelúdio N. 2* de Claudio Santoro para violão: a busca por uma escrita instrumental idiomática demonstrada através da análise musical**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Felipe Garibaldi de Almeida Silva
PPGMUS – ECA/USP *fegaribaldi@gmail.com*

Edelton Gloeden
PPGMUS – ECA/USP *adeliaedelton@uol.com.br*

Resumo: Este artigo pretende apontar, através do uso de técnicas de análise musical, a maneira pela qual o compositor Claudio Santoro buscou, em seu *Prelúdio N. 2* para violão, uma escrita atonal idiomáticamente natural ao instrumento.

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

Prelude N. 2 for Guitar by Claudio Santoro: The Pursue of an Idiomatic Instrumental Writing Demonstrated Through Musical Analysis

Abstract: This paper has the goal of showing, through the use of musical analysis techniques, the path that composer Claudio Santoro took in order to write atonal music wich is idiomatically natural for the guitar in his *Prelude N. 2*.

Keywords: Musical Analysis. Brazilian Music. Claudio Santoro. Guitar.

1. Introdução

Entre 1982 e 1984 Claudio de Sá Franco Santoro (1919 - 1989) escreveu seis peças para violão. Sua produção para o instrumento é pouco executada, pouco conhecida e colocada ao lado da obra de importantes compositores brasileiros não-violonistas que deixaram um legado de peças de difícil execução e pouco rendimento sonoro. Tal legado é constituído de, sobretudo, pequenas formas como o prelúdio, o estudo e danças estilizadas (GLOEDEN, 2002: 34).

Os anos em que Santoro compôs suas peças para violão correspondem à sua fase de maturidade como compositor, quando aglutinava em suas obras todas as experiências estéticas e técnicas composicionais que vivenciara ao longo de sua trajetória artística (MENDES, 2009: 213). Segundo entrevista ao violonista Geraldo Ribeiro (n. 1939), a quem Santoro dedicou o *Estudo* para violão, os *Prelúdios N. 1* e *N. 2* foram escritos num período aproximado de três dias, durante o Festival de Inverno de Campos do Jordão Dr. Luís Arrobas Martins, no ano de 1982 (RIBEIRO, 2014). O fato de as peças terem sido compostas em pouco tempo demonstra o grau de domínio que Santoro possuía sobre os materiais e técnicas composicionais da música atonal. Sobre a escrita atonal para violão, Almeida Prado (1943 - 2010) declarou:

(...) no violão é muito difícil você fazer o atonal absoluto (...) é uma complicação! Você se lembra do *Lê marteau sans maître*ⁱ, do Boulez, que tem um violão? O violão, coitado, fica suando frio para tocar, e às vezes não soa! Porque é artificial (...). Quando entra a dissonância é difícil, porque o acorde não contribui para você fazer o que quiser. Principalmente se você se apóia num sistema serial absoluto (PRADO Apud VCFZ.BLOGSPOT.COM.BR).ⁱⁱ

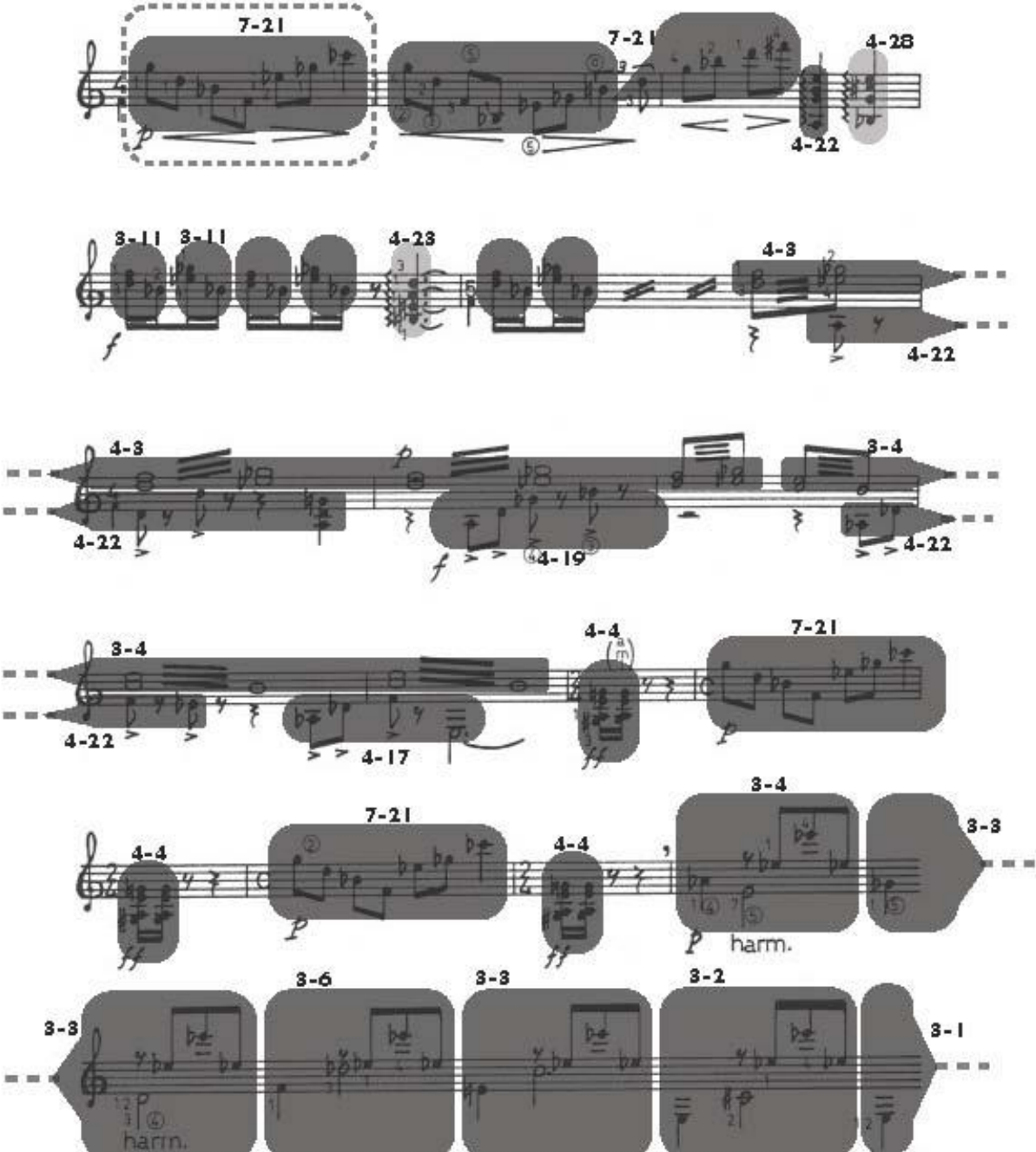
Desta maneira, a análise musical que se segue tem o objetivo de verificar a forma como Santoro buscou, em seu *Prelúdio N.2* para violão, realizar uma escrita pós-tonal idiomáticamente natural à execução violonística. Para tanto, lançou-se mão da Teoria dos Conjuntos e dos processos de segmentação e verificação da estruturação da peça em torno de conjuntos de classes de alturas.

2. Análise do *Prelúdio N. 2* de Claudio Santoro para violão

A análise musical do *Prelúdio N. 2* aqui apresentada restringiu-se ao âmbito das alturas e de sua estruturação em conjuntos de classes de alturas.

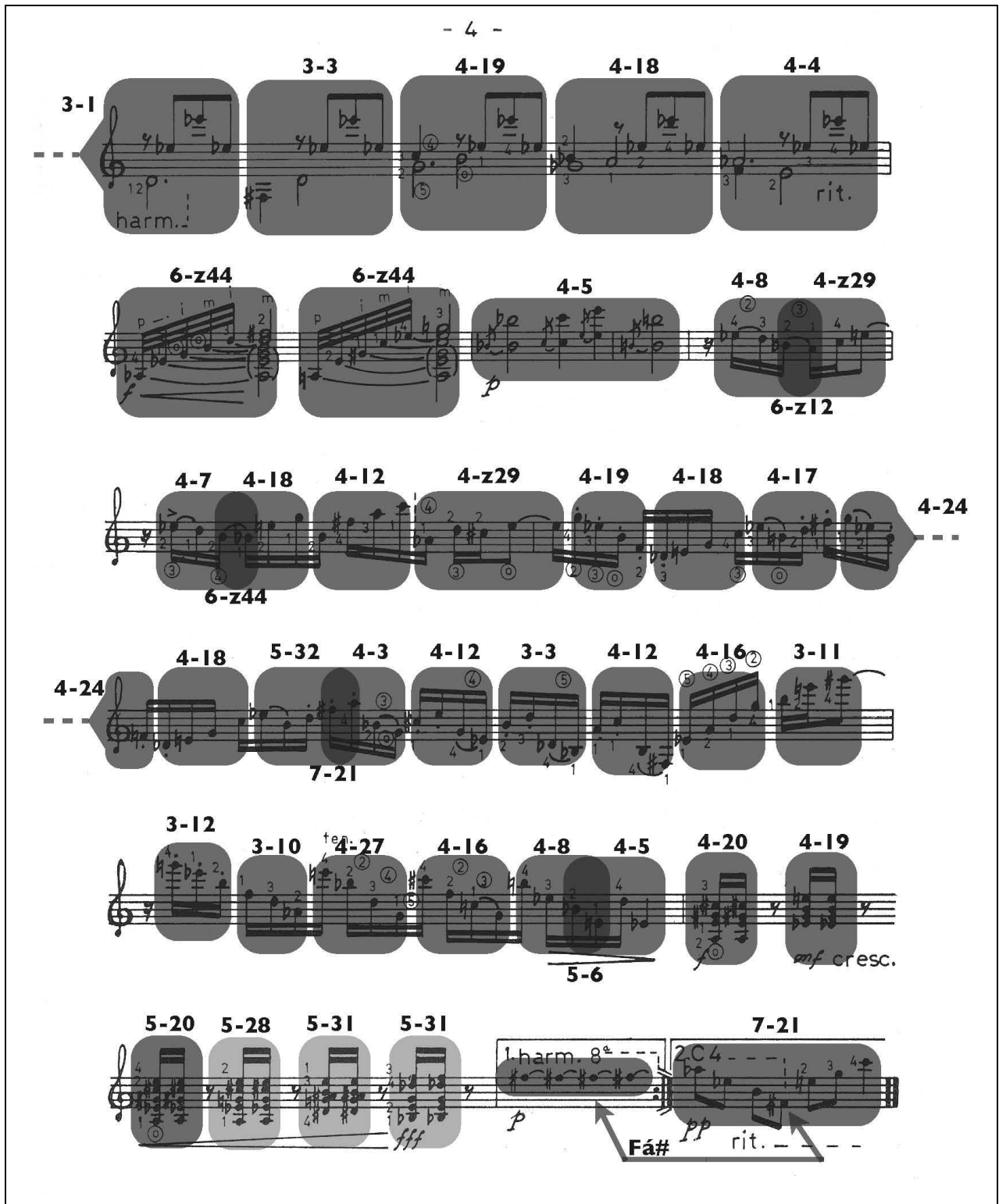
O processo de segmentação revelou a utilização do heptacorde 7-21, de forma prima (0124589), como superconjunto estruturante de coerência e elemento gerador de ideias na peça. Os Exemplos 1A e 1B mostram o superconjunto 7-21 logo ao início do prelúdio (destacado com pontilhado e marcação cinza escuro) e a segmentação de todo o restante da peça. A segmentação apresenta os subconjuntos contidos em 7-21 também marcados em cinza escuro e os cinco únicos conjuntos não contidos em 7-21, em cinza claro. As demarcações na partitura mostram que os subconjuntos do heptacorde 7-21 predominam por todo o prelúdio.

- 3 -
II



© 1982 - by EDITION SAVART

Exemplo 1A: Primeira página do *Prelúdio N. 2* de Claudio Santoro para violão, apresentando segmentação em conjuntos de classes de alturas.



The image displays a musical score for the second page of the *Prelúdio N. 2* by Claudio Santoro, specifically for guitar. The score is annotated with various pitch class sets (e.g., 3-1, 3-3, 4-19, 4-18, 4-4, 6-z44, 4-5, 4-8, 4-z29, 6-z12, 4-7, 4-18, 4-12, 4-z29, 4-19, 4-18, 4-17, 4-24, 4-18, 5-32, 4-3, 4-12, 3-3, 4-12, 4-16, 3-11, 3-12, 3-10, 4-27, 4-16, 4-8, 4-5, 4-20, 4-19, 5-20, 5-28, 5-31, 5-31, 7-21) and dynamic markings (e.g., *harm.*, *p*, *mf*, *cresc.*, *fff*, *p*, *pp*, *rit.*). The score is organized into several systems, with some measures highlighted in grey boxes to indicate specific pitch class sets. The notation includes treble clef, key signature of one flat, and various rhythmic values and articulations.

Exemplo 1B: Segunda página do *Prelúdio N. 2* de Claudio Santoro para violão, apresentando segmentação em conjuntos de classes de alturas.

A articulação das ideias musicais em tricordes e tetracordes é predominante ao longo da peça e, também, já prenunciada na forma de apresentação do superconjunto 7-21.



Conforme o Exemplo 2, dois tricordes 3-11, com relação cromática entre suas alturas, fazem parte do superconjunto 7-21. Assim, a utilização dos intervalos de classes 1, 3, 4 e 5, que se dá por toda a superfície intervalar da peça, já é imediatamente apresentada ao início. A resultante da justaposição desses tricordes 3-11 é o hexacorde 6-20 (ou, coleção hexatônica), que possui um alto potencial simétrico com três eixos. Porém, o acréscimo da altura Fá, que, por sua vez, é o eixo de simetria do contorno melódico da figuração arpejada inicial, quebra o padrão simétrico que havia em 6-20. Desta forma é gerado o superconjunto 7-21, um material mais amplo que 6-20, possibilitando, uma maior diversidade de conteúdo intervalar para a peça, já que a coleção hexatônica é limitada devido às suas simetrias e redundâncias internas (STRAUS, 2013: 164).

<p style="text-align: center;">Heptacorde 7-21</p>	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin-bottom: 10px;"> Relações cromáticas Dó♭ - Sib Sol♭ - Sol Mi♭ - Ré </div>
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin-bottom: 10px;"> Hexacorde 6-20 (7, 10, 2 + 11, 3, 6) </div>	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin-bottom: 10px;"> Heptacorde 7-21 </div>

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

A presença da altura Fá, como eixo simétrico do contorno melódico e elemento de quebra da simetria existente entre as outras alturas de 7-21, tem sua importância destacada na barra de repetição ao final do prelúdio, quando, então, a altura Fá# é apresentada sem qualquer evidente ligação com o restante da peça. A finalização do prelúdio, porém, explica a presença deste Fá#. A reaparição final e transposta do motivo arpejado inicial que caracteriza o heptacorde 7-21, apresenta, então, a própria altura Fá# como eixo simétrico do contorno arpejado (final do Exemplo 1B), daí a apresentação isolada de Fá# anteriormente, em posição análoga, finalizando a primeira vez em que a peça é executada.

Também a presença da altura Fá no heptacorde 7-21, como apresentado ainda no início da peça, é responsável pelos intervalos de classe 2 contidos no vetor intervalar <424641> do superconjunto. Este vetor intervalar apresenta potencialidade dos intervalos de classe 4 e, coerentemente, saltos melódicos da classe de intervalos 4 estão em profusão no *Prelúdio II*. Outra classe de intervalos que predomina, correspondendo a aproximadamente 30% da articulação intervalar melódica e harmônica, é a classe 5, prenunciada já no contorno do heptacorde 7-21 ao início deste prelúdio.

As classes de intervalos 4 e 5 são diretamente relacionadas à disposição intervalar existente entre as cordas do violão, como mostra o Exemplo 3.



Cordas do violão

5 5 5 4 5

VCI <032140>

Exemplo 3: Disposição intervalar das cordas do violão e seu vetor intervalar.

Assim, temos que Santoro criou seu *Prelúdio N. 2* para violão a partir do heptacorde 7-21, apresentado de forma tal a evidenciar intervalos de classe 4 e 5, como pode-se ver já no início da peça (Ex. 1A) e no Ex. 2. Desta maneira, fica estabelecida uma relação com os intervalos existentes entre as cordas do violão (isso, claro, no âmbito mais superficial e imediato das cordas do violão, não no âmbito de seu VCI). Também o heptacorde 7-21, apresenta potencialidade da classe de intervalos 1, que, por sua vez, traz a possibilidade de se “tecer” um todo sonoro atonal cromático. Tal utilização dos intervalos de classe 1, como se vê nesse prelúdio, liga-se à tendência de Santoro, em sua maturidade, apontada por Sérgio Nogueira Mendes, de desvencilhar-se dos traços mais conservadores do serialismo e se concentrar num modelo weberniano de exploração das possibilidades sonoras mais superficiais e imediatamente perceptíveis resultantes da técnica serial, a saber, sonoridade da 2ª menor, da 7ª maior como sua inversão e, também, suas extensões como a 14ª maior (ROUTH Apud MENDES, 2009: 144)

3. Conclusão

A dificuldade de se alcançar uma escrita atonal idiomáticamente natural ao violão é testemunhada por compositores e intérpretes. Santoro, em sua maturidade, busca superar tal dificuldade ao escrever o *Prelúdio N. 2* utilizando um heptacorde que possui afinidades intervalares com os intervalos presentes na afinação das cordas do violão (classes de intervalos 4 e 5), e ainda associando a essa configuração a exploração da classe de intervalos 1. O resultado é uma obra articulada a partir de subconjuntos do heptacorde aqui apresentado como superconjunto, que, por sua vez, possibilita tanto uma configuração melódica e harmônica em afinidade com a idiomática do instrumento, como uma sonoridade cromática em acordo com os objetivos estéticos do compositor.

Referências:

GLOEDEN, Edelson. *As 12 Valsas em forma de estudo para violão de Francisco Mignone: um ciclo revisitado*. São Paulo, 2002. 123f. Tese (Doutorado em Artes). Universidade de São Paulo.

MENDES, Sérgio Nogueira. *O percurso estilístico de Cláudio Santoro: ramais divergentes e conjunção final*. Campinas, 2009. 289f. Tese (Doutorado em Música) Universidade Estadual de Campinas.

RIBEIRO, Geraldo. Entrevista de Felipe Garibaldi de Almeida Silva em 25/03/2014. Tatuí - SP. Registro manuscrito. Residência.

SANTORO, Cláudio. *Prelúdios e Estudo para violão*. Brasília: Savart, 1982. Partitura.

STRAUSS, Joseph Nathan. *Introdução à Teoria Pós-tonal*. Trad. Ricardo Mazzini Bordini. 3 ed. Salvador – São Paulo: Editora UNESP - EDUFBA, 2013.

CLAUDIOSANTORO.ART. Disponível em: < <http://www.claudiosantoro.art.br> >. Acessos diversos.

VCFZ.BLOGSPOT.COM.BR. Disponível em: < <http://vcfz.blogspot.com.br/> >. Acessos diversos. *Programa Violão com Fábio Zanon*. Apresentação de Fábio Zanon. Veiculado em: 28 mar. 2007. Dur aprox.: 50m.

ⁱ BOULEZ, P., *Lê marteau sans maître* (1954).

ⁱⁱ PRADO, José Antônio Rezende de Almeida. 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. Arquivo dos programas de violão clássico apresentados por Fábio Zanon, disponível em <http://vcfz.blogspot.com.br/>.