

## ***Prelúdio n. 2* de Claudio Santoro para violão: soluções interpretativas em diálogo com a análise musical**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Felipe Garibaldi de Almeida Silva*

*Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo - fegaribaldi@gmail.com*

**Resumo:** A obra de Claudio Santoro para violão apresenta certas passagens de difícil execução. Este artigo investiga as soluções interpretativas propostas por diferentes violonistas para um trecho do *Prelúdio n. 2* para violão. Como parte do processo, a análise musical apontou direções para a elaboração de uma nova proposta de execução para o trecho.

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

**Prelude n. 2 for Guitar by Claudio Santoro: Performance Solutions and Musical Analysis**

**Abstract:** The guitar work of Claudio Santoro presents certain difficulties regarding performance. This paper investigates performance solutions proposed by distinct guitarists for an excerpt of the guitar *Prelude n. 2*. As a part of this process, musical analysis was helpful in leading to a new performance approach.

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

### **1. Introdução**

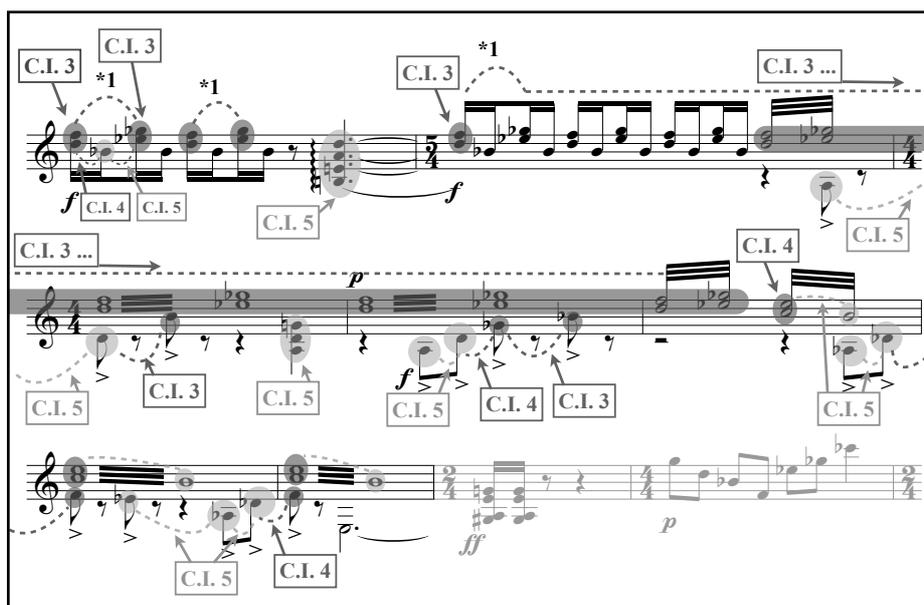
A partir de 1944 o repertório de concerto do violão brasileiro experimentou um crescimento em razão das significativas contribuições de compositores não violonistas como Camargo Guarnieri (1907-1993), Eunice Katunda (1915-1990), César Guerra-Peixe (1914-1993), Ascendino Theodoro Nogueira (1913-2002) e Radamés Gnattali (1906-1988). Não obstante, a falta de familiaridade dos compositores não violonistas com as particularidades idiomáticas do instrumento propiciou o surgimento de um setor do repertório em que abundam as pequenas formas como o prelúdio, o estudo e as danças estilizadas. Este setor apresenta ainda um grande número de peças cuja execução é difícil e o rendimento sonoro se faz parco (GLOEDEN 2002: 10-34).

As seis composições de Claudio Santoro (1919-1989) para violão, escritas entre 1982 e 1984, inserem-se de forma peculiar neste contexto do repertório brasileiro. Nelas o rendimento sonoro torna-se efetivo à medida em que Santoro ajusta seu material composicional às possibilidades idiomáticas do instrumento; porém, algumas passagens pontuais são escritas de forma incomum às convenções violonísticas e trazem dificuldades técnicas à execução (SILVA 2014: 26-27).

O presente artigo foca uma passagem do *Prelúdio n. 2* em que Santoro escreve um *tremolo* de maneira inusual à prática violonística e cuja execução apresenta um alto grau de dificuldade técnica. Empreendemos, portanto, uma busca por soluções que viabilizem a interpretação deste trecho do *Prelúdio n. 2*. Os meios para alcançar este objetivo foram: comparação entre as diferentes edições da peça e os manuscritos; entrevistas aos violonistas que de alguma forma colaboraram com Santoro; análise musical – nos termos da teoria analítica pós-tonal<sup>1</sup> – para um entendimento estrutural e discursivo da peça, orientando a elaboração de uma nova proposta de execução para o trecho.

## 2. Soluções interpretativas em diálogo com a análise musical no *Prelúdio n. 2*

Os 2 *Prelúdios* de Santoro para violão tem, no trecho em *tremolo* que se inicia no 4º tempo do 5º compasso do *Prelúdio n. 2*, seu ápice do adensamento rítmico e textural (SILVA 2014: 112). No âmbito das alturas, ocorre neste ponto uma evidente exploração da classe de intervalos 5 (C. I. 5 em cinza claro no Exemplo 1)<sup>2</sup> em oposição às classes de intervalos 3 e 4 (em cinza escuro no Exemplo 1). O contrabalanço entre material intervalar de proveniência triádica (C.I. 3 e 4) e quartal (C.I. 5) é essencial no *Prelúdio n. 2* e já prenunciado no superconjunto estruturante ao início da peça: o septacorde 7-21 (0124589)<sup>3</sup> – que traz potencialidade da C.I. 4 (seis entradas no VCI 424641), bem como quatro intervalos de classe 5 na superfície intervalar.



Exemplo 1: Compassos 4 a 10 do *Prelúdio n. 2*; início do *tremolo* no 4º tempo do 5º compasso; exploração da C.I. 5 em oposição às C.I. 3 e 4.

O *tremolo* dos compassos 5 a 10 (Exemplo 1) é de execução especialmente difícil por envolver a oscilação entre 4 notas (Ré-Fá e Mi<sup>b</sup>-Sol<sup>b</sup> através do intervalo \*1)<sup>4</sup>. Além disto, consta nos manuscritos e na primeira versão impressa da peça – pela Edition Savart em 1982 – uma melodia no registro grave, tocada em *chorlitzazo*<sup>5</sup>:



The image displays three musical staves, each representing a different version of the tremolo passage from the Prelúdio n. 2. The top staff is labeled 'Manuscrito 1:', the middle 'Manuscrito 2:', and the bottom 'Edition Savart:'. Each staff shows a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The notation includes various ornaments and dynamics. The word 'chorlitzazo' is written in the lower part of each staff.

Exemplo 3: Versões do *Prelúdio n. 2* para os compassos 5 e 6.

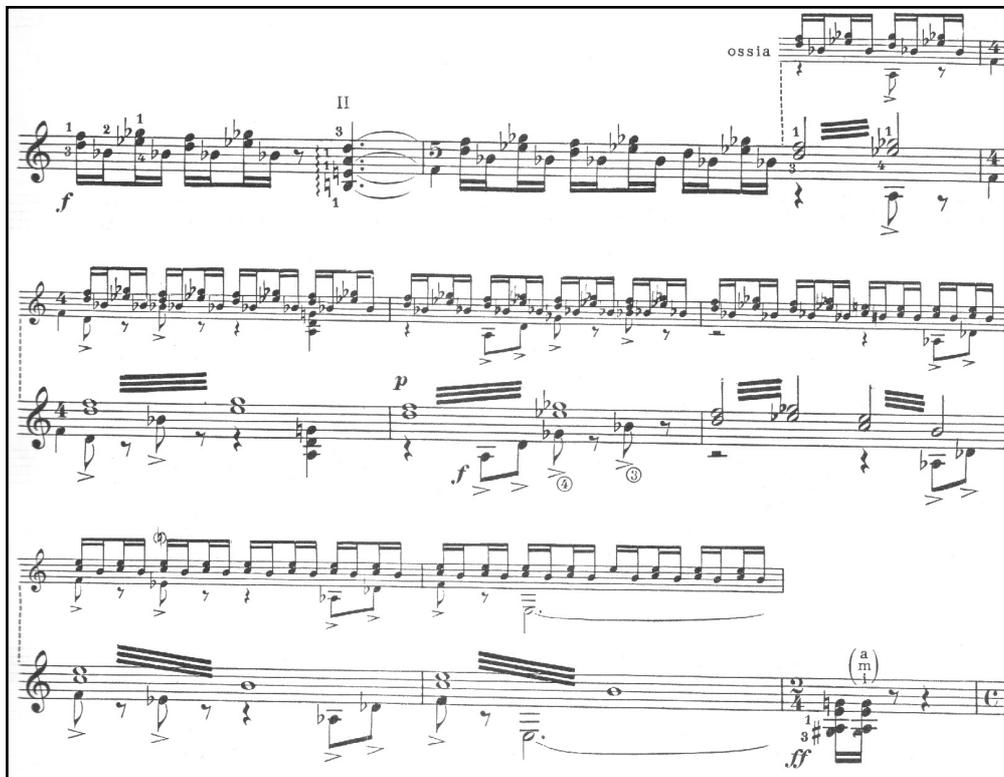
O violonista Geraldo Ribeiro da Silva (1939), que colaborou com Santoro na concepção dos 2 *Prelúdios*, sugeriu o uso do *chorlitzazo*. Silva relatou ter tocado o *tremolo* utilizando o mecanismo de ligados de mão esquerda<sup>6</sup>, quando interpretou a peça em 1982, tendo ao próprio Santoro na platéia (informação verbal)<sup>7</sup>. A edição do *Prelúdio n. 2* pela Edition Savart, datando de 1982, traz a passagem notada conforme a abordagem de Geraldo Ribeiro da Silva (ver Exemplo 4).



The image shows a musical score for three staves. The top staff begins with a dynamic marking of *f* and includes the instruction "chorlitazo". The middle staff features a dynamic marking of *f* and contains circled numbers 3 and 4. The bottom staff includes dynamic markings of *ff* and *p*, along with a circled number 4 and a circled letter 'm' with an accent.

Exemplo 4: Versão da Edition Savart para o trecho em *tremolo*, nos compassos 4 a 10 do *Prelúdio n. 2*.

Considerando que as ligaduras não foram grafadas nesta partitura e o altíssimo grau de dificuldade para execução do trecho, uma outra proposta de *performance* surgiu na versão do *Prelúdio n. 2* pela Editions Max Eschig, em 1986 (FARIA 2012: 36). Já, nesta última versão, o editor Turíbio Santos (1943), suprime o uso do *chorlitazo* e propõe uma *ossia* que facilita a execução (Exemplo 5).



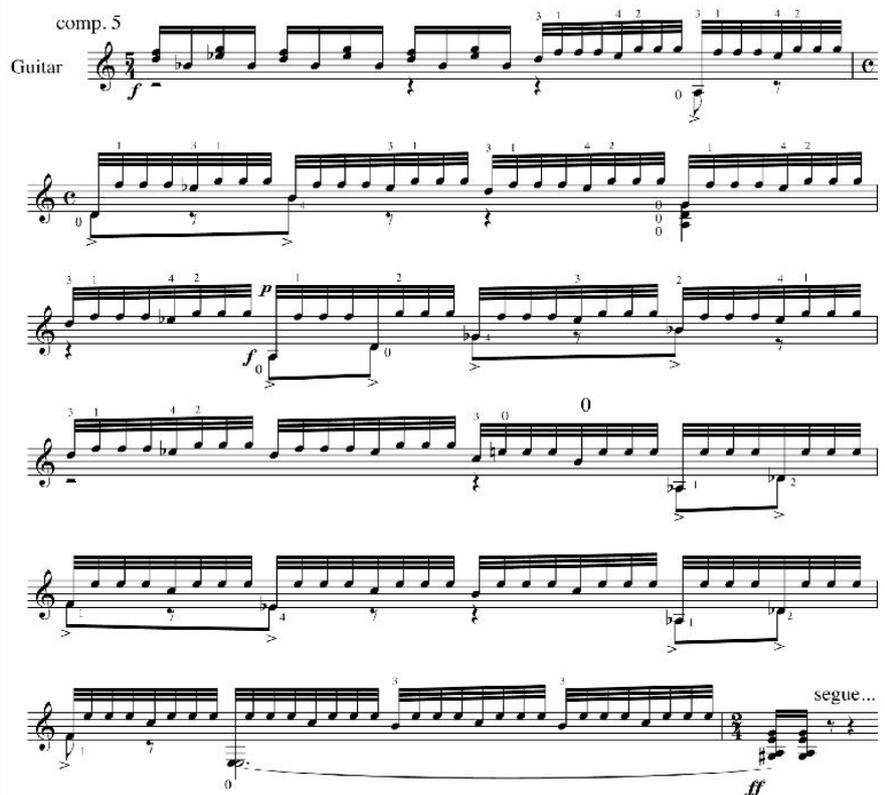
The image shows a musical score for four staves. The top staff includes a dynamic marking of *f* and the instruction "ossia" with a dashed line pointing to a specific passage. The second staff has a circled number 1. The third staff features dynamic markings of *p* and *f*, and circled numbers 4 and 3. The bottom staff includes dynamic markings of *ff* and a circled letter 'm' with an accent.

Exemplo 5: Versão da Edition Max Eschig para os compassos 4 a 10 do *Prelúdio n. 2* para violão de Claudio Santoro, apresentando o trecho em *tremolo* com *ossia* de Turíbio Santos.

A proposta da versão Max Eschig torna exequível este trecho do *Prelúdio n. 2*. O repentino contraste tímbrico e textural resultante de um *tremolo*, bem como o adensamento rítmico, por sua vez, ficam em segundo plano – já que produz-se um fluxo contínuo de semicolcheias, em lugar de fusas ou semifusas do *tremolo*.

Em 1987 este excerto do *Prelúdio n. 2* ganhou mais uma solução de execução com o trabalho do violonista Edelton Gloeden (1955). Em contato com Santoro, o violonista elaborou uma versão da passagem empregando o mecanismo de *tremolo* convencional à idiomática violonística (informação verbal) <sup>8</sup>:

**Prelúdio II (comp. 5-10)**  
 (alternativa para execução do Prelúdio II para violão de Cláudio Santoro)  
 alternativa criada por Edelton Gloeden e editada por Felipe Garibaldi

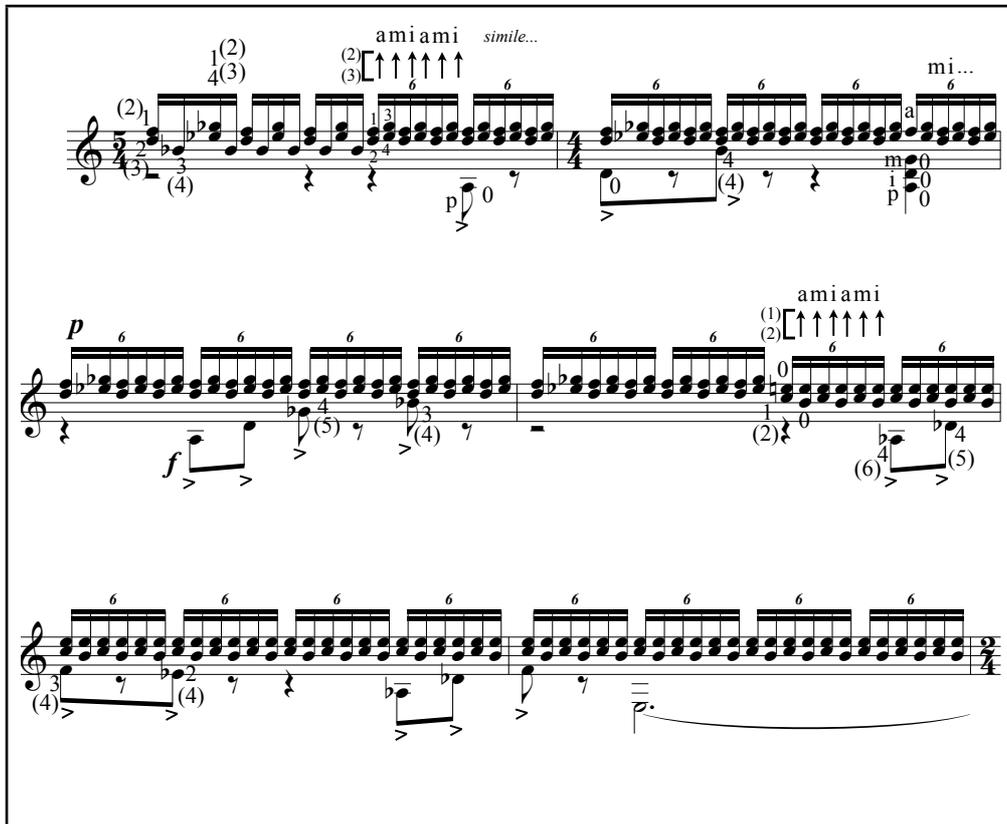


The musical score is for guitar and consists of six staves. It begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The first staff is marked 'comp. 5' and starts with a forte (*f*) dynamic. The music features a continuous tremolo of eighth notes. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are placed above the notes. The second staff continues the tremolo with similar fingering. The third staff introduces a piano (*p*) dynamic and includes a fermata over a measure. The fourth staff continues the tremolo. The fifth staff continues the tremolo. The sixth staff concludes the passage with a fortissimo (*ff*) dynamic and a 'segue...' instruction.

Exemplo 6: Alternativa elaborada por Edelton Gloeden para execução do *tremolo* nos compassos 5 a 10 do *Prelúdio n. 2* de Claudio Santoro para violão.

Além de favorecer uma execução natural, esta proposta potencializa o contraste e o adensamento rítmicos na passagem, através das fusas no registro superior, ocultando, de certo modo, às relações intervalares do contrabalanço entre material quartal e triádico (C.I. 3, 4 e 5) pela omissão das terças menores simultâneas (Ré-Fá e Mi<sup>b</sup>-Sol<sup>b</sup>). Não obstante, uma

outra solução interpretativa pode ser considerada, evidenciando o contraste textural e timbrístico, bem como o adensamento rítmico e, ainda, salientando a presença das C.I. 3, 4 e 5 (SILVA 2014: 118), conforme o Exemplo 7:



Exemplo 7: Alternativa elaborada por Felipe Garibaldi de Almeida Silva para execução do *tremolo* nos compassos 5 a 10 do *Prelúdio n. 2* de Claudio Santoro para violão.

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<sup>b</sup>-Sol<sup>b</sup> respectivamente, ao passo que num movimento rápido e contínuo cada um dos dedos (a), (m) e (i) da mão direita deve atingir as 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> cordas simultaneamente. O polegar é deixado livre para tocar a linha melódica grave, ficando apoiado, quando possível, sobre a 4<sup>a</sup> corda, eliminando o risco de esta ressoar acidentalmente.

### 3. Conclusões

O trecho contido nos compassos 5 a 10 do *Prelúdio n. 2* de Claudio Santoro para violão é peculiar em sua obra para o instrumento: representa um momento de contraste timbrístico concomitante a adensamento textural e rítmico; também é marcante a exploração

de material de proveniência triádica (C.I. 3 e 4) e quartal (C.I. 5) nas camadas que compõe a passagem. As dificuldades de execução envolvidas suscitaram o trabalho de violonistas colaboradores de Santoro – a saber, Geraldo Ribeiro, Turíbio Santos e Edelton Gloeden – o que resultou em soluções interpretativas, cada uma ressaltando diferentes matizes do trecho. Ainda, a investigação analítica da peça pôde apontar direções para a elaboração de uma nova proposta de execução.

As diferentes soluções interpretativas consideradas neste artigo foram abordadas sob o ponto de vista das relações pertinentes com apontamentos analíticos. Isto foi feito pontualmente para exercício de um diálogo entre análise musical e as diferentes possibilidades interpretativas numa peça. No entanto, a verdadeira legitimidade artística de cada uma das propostas de execução aqui comentadas é garantida na asserção do próprio Santoro:

(...) 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) ?.

## Referências

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

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 (Mestrado em Música). 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*. São Paulo, 2002. 165 f. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

LANSAC, J. *La Guitarra Flamenca: enseñanzas completas de rasgueos, percusiones y muchos otros efectos peculiares*. São Paulo: Editora Mills Musical LTDA., [...].

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.

SILVA, F. G. A. *Obra de Claudio Santoro para violão: contexto de criação, análise musical e sugestões técnico-interpretativas*. 2014. 181 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

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.

#### Notas

<sup>1</sup> Recorremos à aplicação da Teoria dos Conjuntos para a análise das alturas, baseada principalmente no livro *Introdução à Teoria Pós-Tonal*, de Joseph N. Straus (2013). Também foi usada uma terminologia contextualizada à música do século XX, conforme Kostka (2012), para os demais parâmetros musicais eventualmente mencionados.

<sup>2</sup> Os intervalos de classe 5 são 4J e 5J e seus equivalentes compostos que ultrapassam a oitava. Os intervalos de classe 3 são 3m e 6M, enquanto os de classe 4 são 3M e 6m; sendo igualmente considerados os intervalos compostos equivalentes a estes (STRAUSS 2013: 11).

<sup>3</sup> Nomenclatura 7-21 na catalogação de Allen Forte para o conjunto de classes de alturas de forma prima [0124589] (Straus 2013: 283). A relação entre superconjuntos e subconjuntos é explanada em Straus (2013, p. 103). A estrutura intervalar de um subconjunto está contida num outro conjunto mais amplo, o superconjunto, que, além das estruturas do primeiro subconjunto, contém ainda outras, de outros possíveis subconjuntos.

<sup>4</sup> Intervalos \*1 (ou de classe 1) são 2m, 7M e seus equivalentes compostos que ultrapassam a oitava (STRAUSS 2013: 11).

<sup>5</sup> O *chorlitazo* efeito timbrístico típico da guitarra flamenca. Consiste num golpe do polegar da mão direita, atingindo a corda designada na altura de determinado traste, produzindo-se, simultaneamente, além do som percussivo sobre a corda, também a própria nota musical em questão e seus harmônicos (LANSAC [...]: 63).

<sup>6</sup> 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).

<sup>7</sup> Depoimento de Geraldo Ribeiro da Silva, entrevistado pelo autor em março de 2014, na cidade de Tatuí, São Paulo. Geraldo Ribeiro conheceu esta técnica através do 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. Não foi possível precisar o ano de publicação do método (informação verbal).

<sup>8</sup> Edelson Gloeden em depoimento, entrevistado pelo autor em junho de 2013, na cidade de São Paulo.

<sup>9</sup> SANTORO, C. Entrevista concedida a Raul do Valle em Heidelberg, Alemanha, 1976. Material gravado em fita K7, transcrito por Iracele Lívero de Souza.