Estudo n. 1 de Claudio Santoro para violão: processos de uma escrita idiomática demonstrados através da análise musical

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: TEORIA E ANÁLISE MUSICAL

Felipe Garibaldi de Almeida Silva
Universidade de São Paulo / Centro Universitário Adventista de São Paulo – fegaribaldi@gmail.com

Resumo: Parte do repertório de concerto do violão brasileiro é constituída pela produção de compositores não violonistas. Pela falta de familiaridade destes compositores com o instrumento, esta parcela do repertório traz, em geral, um alto grau de dificuldade técnica e pouco rendimento sonoro. Este artigo busca, através da análise musical, investigar o material composicional de Claudio Santoro no *Estudo n. 1* para violão, relacionando os apontamentos analíticos com aspectos idiomáticos do instrumento.

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

***Guitar Study n. 1* by Claudio Santoro: Processes of an Idiomatic Music Writing Shown in Musical Analysis**

Abstract: Part of the Brazilian concert guitar repertoire is formed by the works of non-guitarist composers. Due to composers' lack of knowledge of the instrument, many works display a high level of difficulty for the playing and also a sonority which is not effective. This paper brings an analytical investigation on Claudio Santoro's *Guitar Study n. 1* and its musical materials in relation to idiomatic aspects of the guitar.

Keywords: Musical Analysis. Claudio Santoro. Guitar.

1. Introdução

O repertório de concerto do violão brasileiro é, em parte significativa, constituído por obras escritas por compositores não violonistas. A produção desta parcela do repertório se deu notadamente a partir de 1944, com as contribuições de compositores não violonistas como Camargo Guarnieri (1907-1993), Eunice Katunda (1915-1990), César Guerra-Peixe (1914-1993), Ascendino Theodoro Nogueira (1913-2002), Radamés Gnattali (1906-1988) e outros. Em função da falta de familiaridade de tais compositores com as particularidades idiomáticas do violão, é possível verificar em boa parte deste repertório o predomínio das pequenas formas como o prelúdio, o estudo e as danças estilizadas. Neste contexto, pode-se constatar um significativo número de peças que apresentam dificuldades ao intérprete quanto à execução e rendimento sonoro (GLOEDEN, 2002: 10-34). Corrobora ainda para tal constatação o eloquente depoimento do compositor Almeida Prado (1943-2010), sobre as dificuldades para escrita para violão, sobretudo num contexto estético atonal cromático (VIOLÃO COM FÁBIO ZANON apud SILVA, 2014: 25):

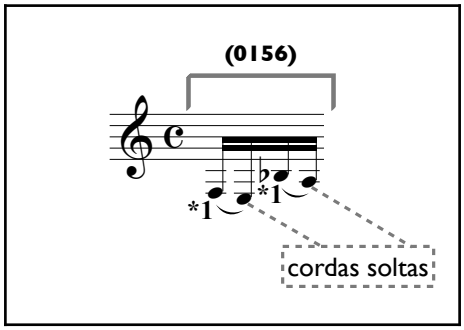
> (…) no violão é muito difícil você fazer o atonal absoluto (...) é uma complicação! Você se lembra do *Le marteau sans maître* [8], do Boulez, que tem um violão? O violão, coitado, fica suando frio para tocar, e às vezes não soa. E às vezes não soa! Porque é artificial (...). Quando entra a dissonância é difícil, porque o acorde não contribui para você fazer o que você quiser. Principalmente se você se apóia num sistema serial absoluto [1] (VIOLÃO COM FÁBIO ZANON, 2007).

A concentrada obra violonística de Claudio Santoro (1919-1989) insere-se de forma peculiar neste contexto do repertório brasileiro. Suas seis peças para o instrumento, escritas entre 1982 e 1984, apresentam um rendimento sonoro efetivo à medida em que o compositor, ajusta seu material composicional às possibilidades idiomáticas do instrumento (SILVA, 2014: 26-27).

O intuito do presente texto é demonstrar, através da análise musical de trechos específicos do *Estudo n. 1* para violão (1892), como Santoro buscou uma escrita atonal cromática idiomaticamente natural ao violão, favorecendo o rendimento sonoro e a execução instrumental. Lançou-se mão da Teoria dos Conjuntos como ferramenta analítica e, para um uso convencionado de terminologias desta teoria, o livro *Introdução à Teoria Pós-Tonal*, de Joseph Straus (2013), foi adotado como referência.

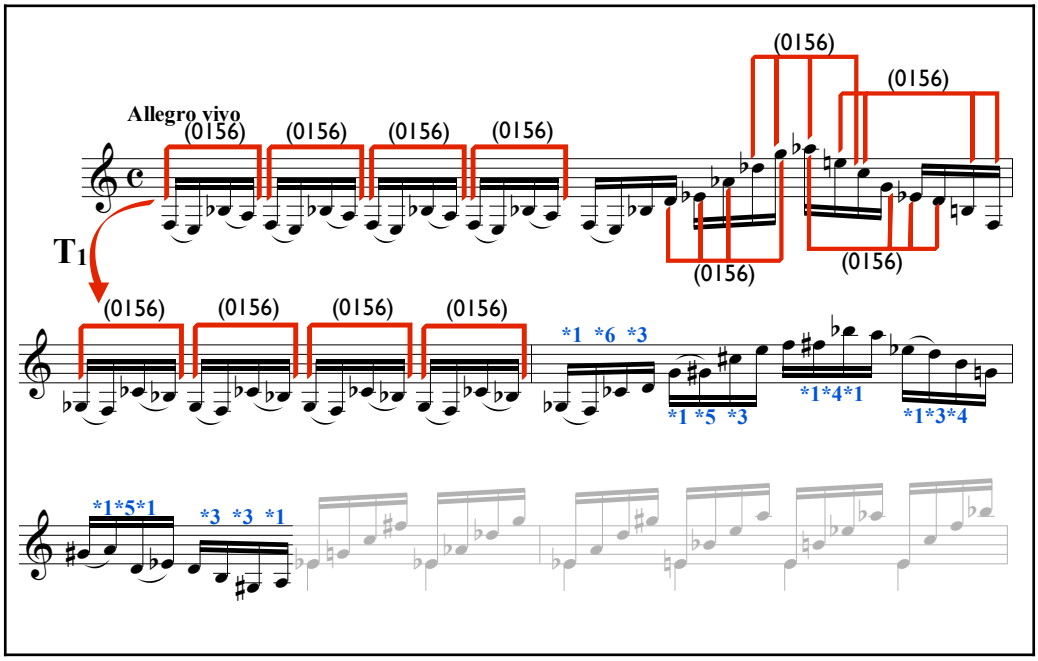
2. Processos da escrita idiomática de Santoro no *Estudo n. 1* para violão

Claudio Santoro constrói o âmbito intervalar de seus 2 *Prelúdios para violão* em torno das classes de intervalos 4 e 5, justamente as classes de intervalos presentes entre as cordas do violão[2]. No *Estudo n. 1*, o compositor passa a usar as próprias alturas das cordas soltas do violão como material fundamental. O tetracorde (0156) é o primeiro conjunto de classes de alturas apresentado no *Estudo* (compasso 1) e é construído a partir do procedimento essencial a toda a peça: alturas presentes nas cordas soltas do violão junto ao intervalo *1 (2ª menor) (SILVA, 2014: 130).



Exemplo 1: Tetracorde (0156) ao início do *Estudo n. 1* de Claudio Santoro para violão.

O restante desta passagem, que constitui a 1ª seção[3] formal do *Estudo*, se dá por justaposições, sobreposições e transposição (T_1) de (0156) (em vermelho no exemplo 2). Em seguida, as classes de intervalos (*1*6*1*4), presentes nas justaposições do tetracorde (0156) (em azul), são submetidas ao processo de derivação – processo característico da fase de maturidade de Santoro no tratamento de células intervalares[4] (MENDES apud SILVA, 2014: 22). A relação entre tais derivações pode ser mais claramente visualizada no esquema da figura 1.



Exemplo 2 – Estruturação de passagens iniciais do *Estudo*.

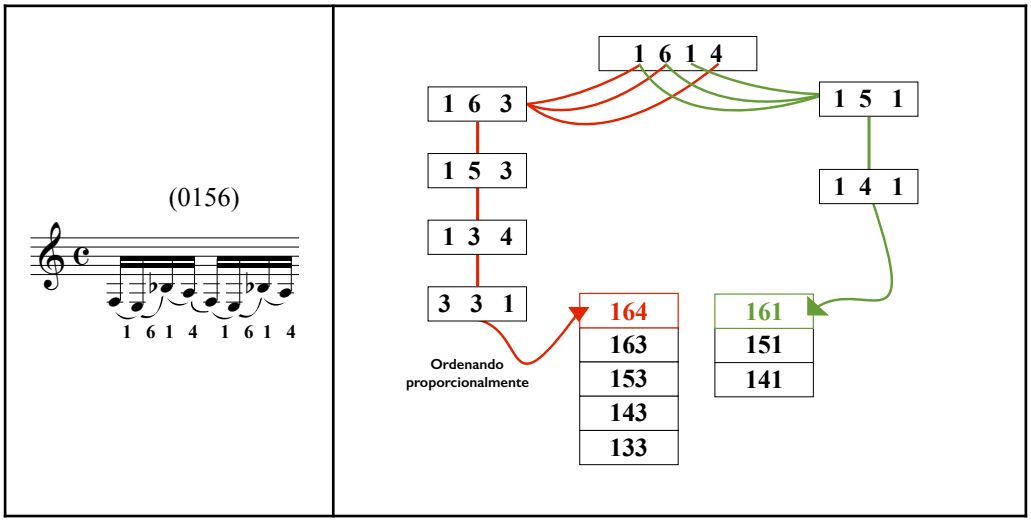
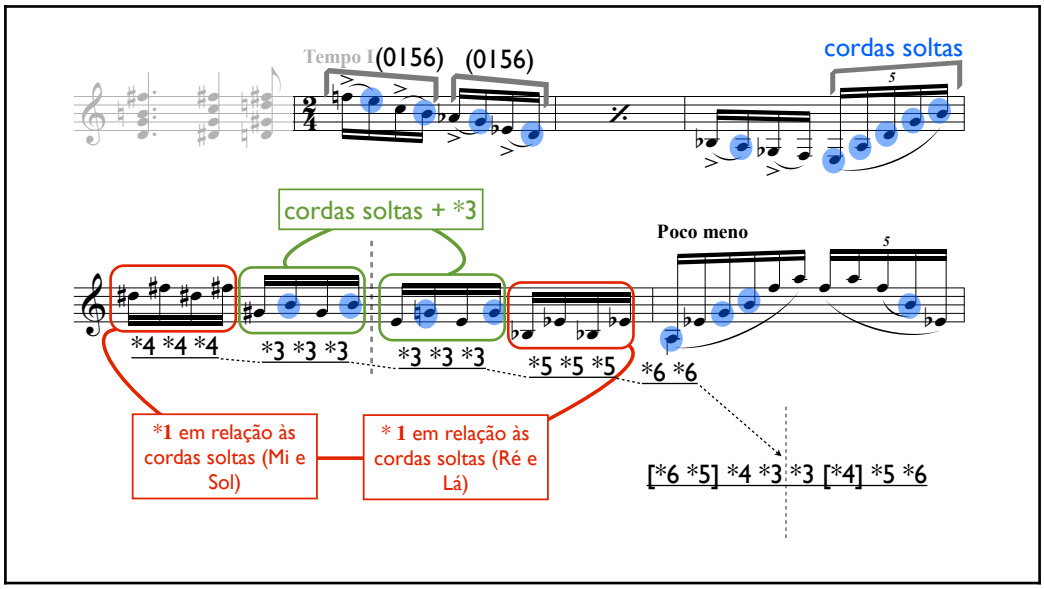


Figura 1 – Classes de intervalos presentes em (0156), ao início do *Estudo*, e subsequentes processos de derivação das classes de intervalos.

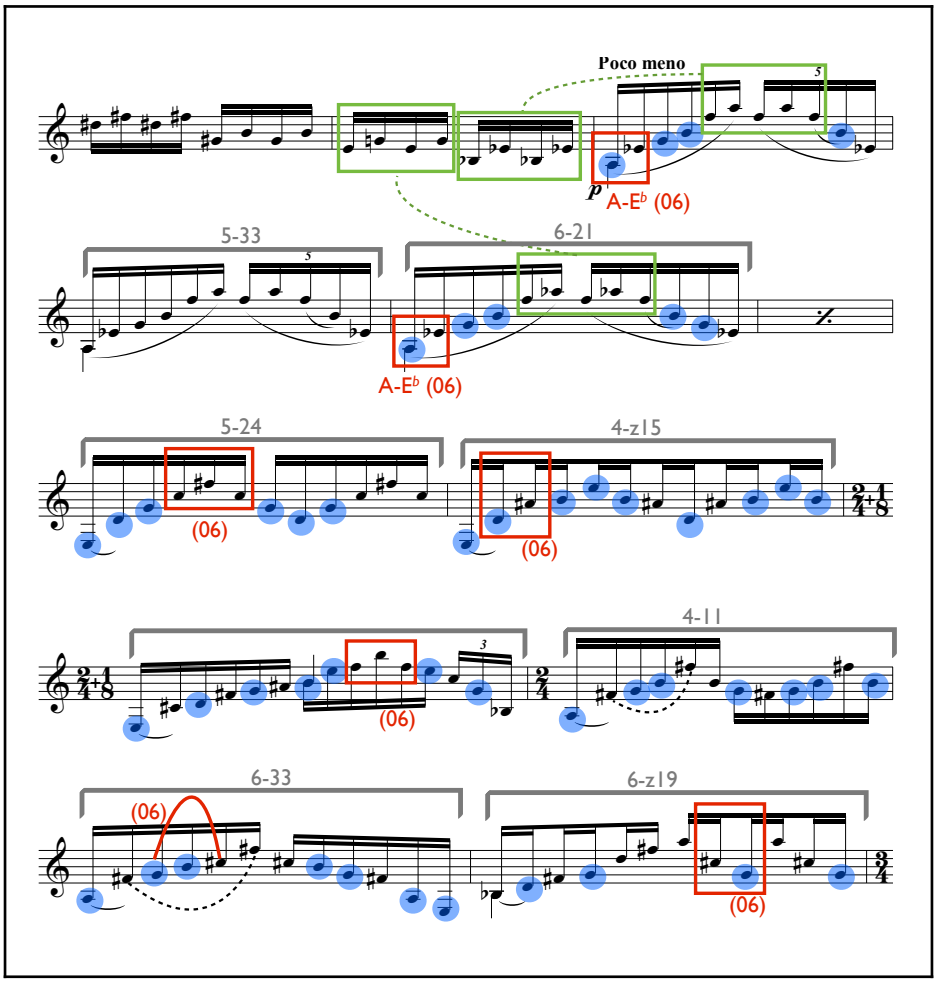
Mais adiante (compassos 12 a 17), fica evidente a utilização das cordas soltas do violão como material fundamental. Aplica-se o intervalo *1 às cordas soltas e, depois, em derivação, aplicam-se os intervalos *4, *3, *5 e *6, em forma de palíndromo:



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

Em seguida (compassos 15 a 26) há uma sucessão de arpejos envolvendo as alturas das cordas soltas do violão. Os quatro primeiros arpejos trazem como notas iniciais as alturas Lá e Mi^{b}: justamente o eixo de simetria inversiva do pentacorde 5-35, ou (02479), formado pelas cordas soltas do violão (exemplo 4 e figura 2).

Os demais arpejos continuam a explorar cordas soltas (destacadas em azul) junto ao intervalo *1, mapeando o intervalo *6. Por vezes, uma altura que cria a relação de intervalo *1 com uma corda solta, é oitavada incrementando o todo harmônico.



Exemplo 4 – Sucessão de arpejos na seção 3 do *Estudo*; utilização de cordas soltas do violão (destacadas em azul) e relação intervalar (06) recorrente.

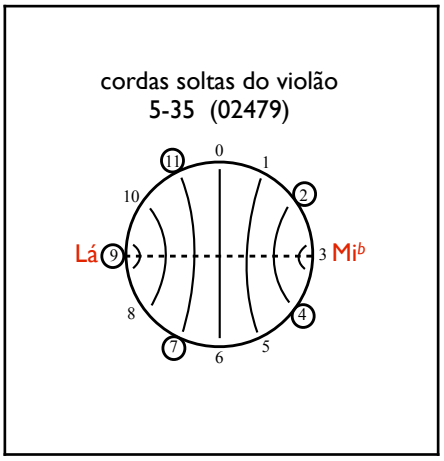
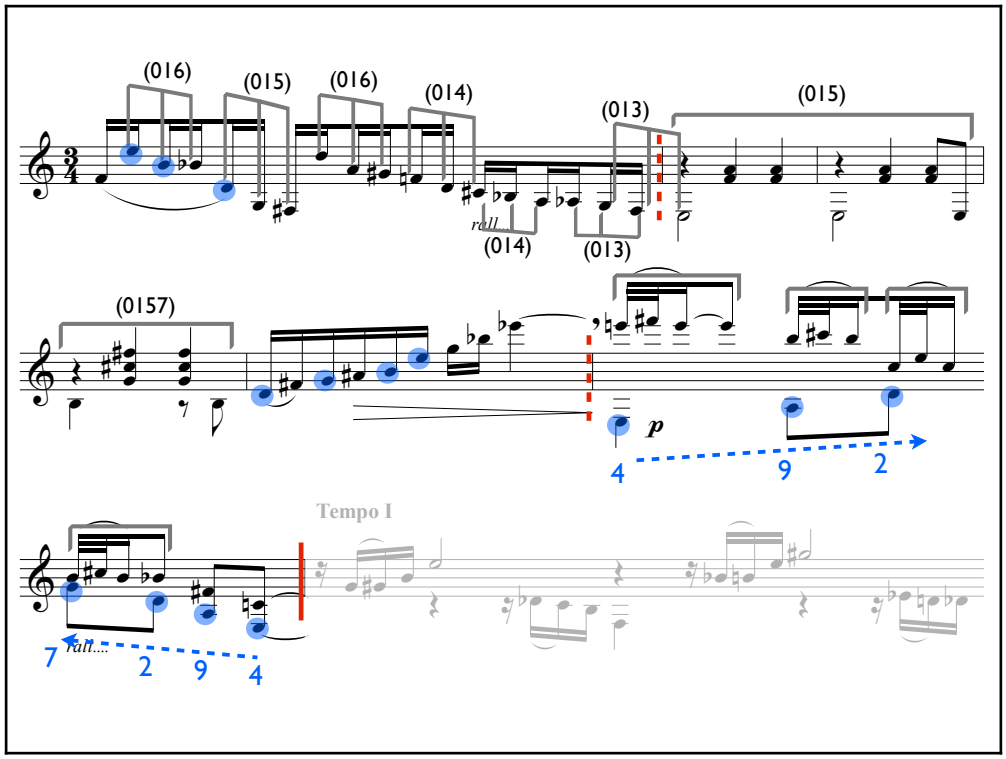


Figura 2 – Disposição das alturas presentes nas cordas soltas do violão denotando simetria inversiva.

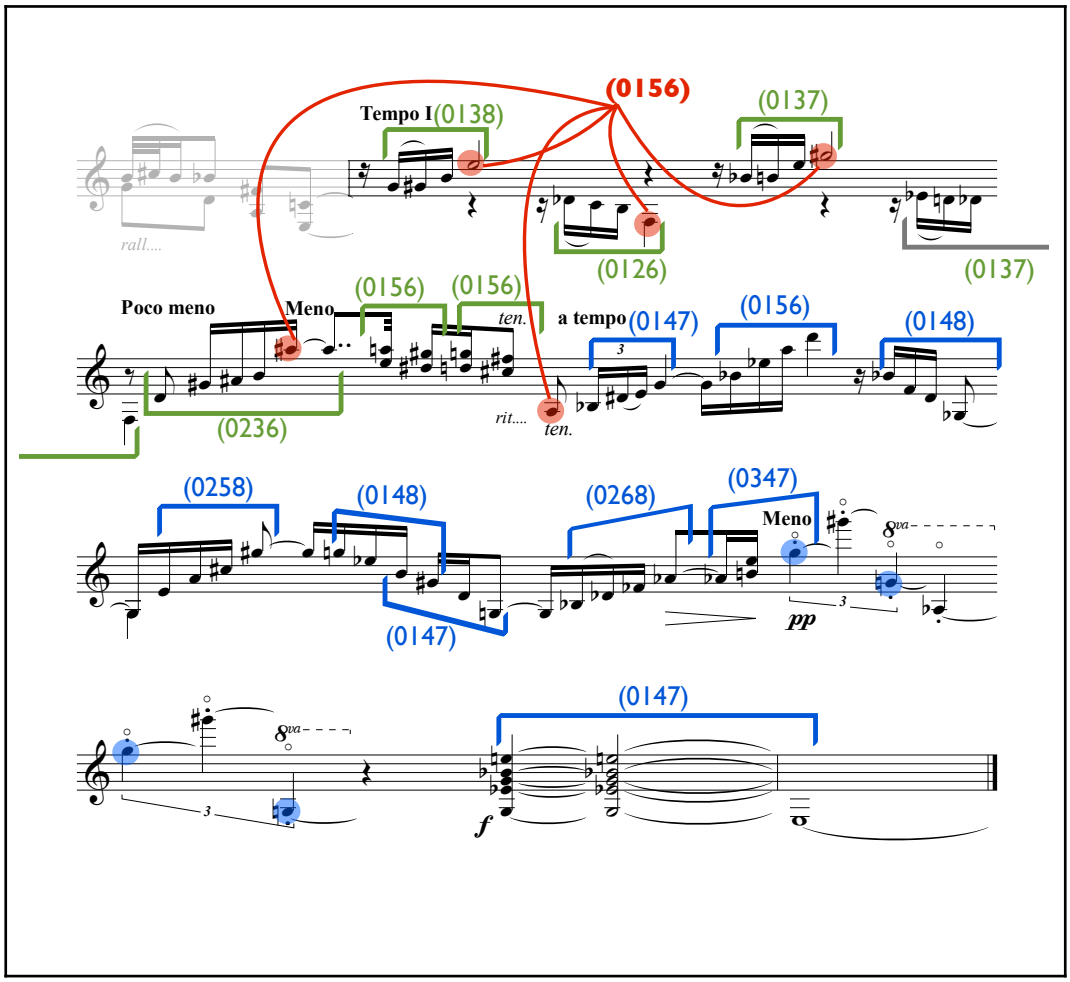
A 3ª seção formal do *Estudo* se encerra com fragmentação de gestos melódico-rítmicos e abrandamento da atividade rítmica (compassos 27 a 33). Esta fragmentação gestual é análoga ao desmembramento do tetracorde (0156) nos subconjuntos (015) e (016), que

desencadeiam as derivações (013) e (014). Cordas soltas continuam a permear o discurso, formando palíndromo (4927294) no exato encerramento da seção (exemplo 5).



Exemplo 5 – Fechamento da seção 3 do *Estudo* com exploração de subconjuntos de (0156), tricordes derivados e palíndromo na linha do baixo.

A 4ª seção formal, que finaliza o *Estudo*, delineia um contorno sinuoso com derivações de conjuntos. As notas mais longas, atingidas nas extremidades de registro, esboçam (0156) em projeção compositiva (exemplo 6).



Exemplo 6 – Seção 4, final do *Estudo*, apresentando processos de derivação e projeção compositiva.

Conclusão

Assim, conclui-se que Claudio Santoro concebe o *Estudo n. 1* para violão sobre o princípio de utilização das cordas soltas em junção ao intervalo *1, gerando o tetracorde (0156) que é apresentado logo ao início da peça. Tal como propriamente as alturas das cordas soltas, este tetracorde (0156) constitui elemento germinador de sonoridades no *Estudo n. 1*, a partir do qual surgem derivações tanto de conjuntos de classes de alturas como de classes de intervalos. A concatenação de tais derivações gera o equilíbrio entre diversidade e unidade harmônicas na peça. A execução das cordas soltas implica a atuação de apenas uma das mãos do instrumentista, o que viabiliza uma execução instrumental natural. Além disso, a utilização das cordas soltas favorece a ressonância por afinidade harmônica entre cordas, o que propicia um efetivo rendimento sonoro do violão.

Referências:

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.

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.

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

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

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.

Notas

[1] 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).

[2] Nos instrumentos de cordas, "corda solta" refere-se à corda tocada de forma que toda a sua extensão vibre, sem que nenhum dedo a prenda ou comprima (GROVE, p.222). As cordas soltas do violão em sua escordatura usual – da mais grave à mais aguda – e as classes de intervalos entre elas, são: Mi (*5) Lá (*5) Ré (*5) Sol (*4) Si (*5) Mi.

[3] A partitura do *Estudo n. 1* não segue uma métrica fixa, nem tampouco uma divisão em barras de compasso, o que impossibilita a numerar os compassos para delimitar suas seções formais.

[4] Processo em que conjuntos de classes de alturas relacionam-se em uma passagem através de semelhança estrutural como no caso de (015) e (016) (STRAUSS, 2013: 119). Portanto, o processo de derivação – que Santoro comumente aplica a células intervalares – é aqui redimensionado para o âmbito das classes de intervalos (SILVA, 2014: 131).