

Michelle Lauria Silva

**AS SONATAS PARA VIOLINO E PIANO
DE CLÁUDIO SANTORO:
aspectos técnico-violinísticos e estilísticos**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado da UFMG, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Música.

Linha de pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. André Cavazotti e Silva (UFMG)

Belo Horizonte
Escola de Música da UFMG
2005

AGRADECIMENTOS

À CAPES, sem a qual este estudo não poderia ter sido realizado.

Ao Dr. André Cavazotti e Silva, pela densidade qualitativa das orientações que possibilitaram o desenvolvimento desta dissertação.

Ao Dr. Édson Queiroz de Andrade, pela contribuição no estudo do violino.

Às pianistas Valéria Gazire de Andrade e Débora Baião, com quem tive o prazer de tocar.

À instituição filantrópica *Grupo Científico Ramatis* – especialmente à Dra. Zélia Brandão –, que me permitiu exercitar a música de forma mais humana.

Aos meus pais, Ademar e Luzia, e aos meus irmãos, sem os quais eu não teria confirmado os caminhos da música.

A todos os amigos que estiveram comigo nesta caminhada.

SUMÁRIO

Página de aprovação.....	ii
Agradecimentos.....	iii
Resumo	iv
Introdução.....	6
Capítulo I – As fases estilísticas.....	9
1 Do Estilo.....	9
1.1 Fases Estilísticas	11
2 As fases estilísticas de Santoro	12
Capítulo II – A linguagem técnico-violinística nas cinco sonatas	18
1 Mão Esquerda	19
1.1 Tessitura.....	19
1.2 Intervalos Consecutivos.....	21
1.3 Conclusão levantamentos dos Intervalos Consecutivos na parte violino.....	34
1.4 Arpejos	36
1.5 Intervalos Simultâneos	38
2 Mão Direita	42
2.1 Golpes de Arco.....	43
2.1.1 <i>Detaché</i>	44
2.1.2 <i>Legato</i>	45
2.1.3 <i>Spiccato</i>	46
2.1.4 <i>Son Filé</i>	48
3 Combinações de Arcadas: Acentos e Articulações	50
3.1 <i>Pizzicatos, Harmônicos, Surdina, Trinados e Glissandos</i>	52
3.1.1 <i>Pizzicatos</i>	52
3.1.2 <i>Harmônicos</i>	54
3.1.3 <i>Surdina</i>	55
3.1.4 <i>Trinados</i>	55
3.1.5 <i>Glissandos</i>	56
4 Conclusão da linguagem técnico violinística	57
Capítulo III – Análise das Sonatas	59
1 <i>Sonata n° 1</i>	60
2 <i>Sonata n° 2</i>	66
3 <i>Sonata n° 3</i>	75
4 <i>Sonata n° 4</i>	84
5 <i>Sonata n° 5</i>	94
Conclusão das Análises das Sonatas.....	103
Conclusão	105
Bibliografia	109
Currículo	112
Recitais	113

**AS SONATAS PARA VIOLINO E PIANO DE CLÁUDIO
SANTORO: aspectos técnico-violinísticos e estilísticos
MICHELLE LAURIA SILVA
Universidade Federal de Minas Gerais, 2005**

RESUMO

Este estudo trata da relação entre as cinco sonatas para violino e piano de Cláudio Santoro e as fases estilísticas do compositor, com ênfase na parte do violino. A metodologia consistiu em abordar as fases estéticas do compositor, os materiais técnico-violinísticos, bem como a análise dos aspectos formais (de cada movimento) das cinco sonatas. As sonatas foram compostas no período que compreende as fases dodecafônica e a nacionalista (1940-1960). A semelhança significativa entre as sonatas é o neoclassicismo, evidenciada na utilização da forma sonata clássica, com os elementos “novos” seriais e nacionalistas. Quanto à utilização de idiomas, as sonatas podem ser classificadas em dois grupos: atonais (*Sonatas nº 1, 2 e 3*) e tonais (*Sonatas nº 4 e 5*). A pesquisa permitiu sistematizar como as cinco sonatas para violino e piano estão inseridas nas fases estéticas do compositor: as *Sonatas nº 1* (1940) e *2* (1941) pertencem ao período do dodecafonismo (1940-1942); a *Sonata nº 3* (1947-1948), ao período de transição (1943-1949) e as *Sonatas nº 4* (1950) e *5* (1957), ao período do nacionalismo (1950-1960).

Palavras-Chave: Cláudio Santoro, sonatas, violino e piano, fases estilísticas, dodecafonismo, serial, nacionalismo, atonal, tonal, neoclassicismo.

**THE FIVE SONATAS FOR VIOLIN AND PIANO BY CLÁUDIO
SANTORO: technical-violinist and aesthetic aspects**

ABSTRACT

This work is about the relation between the five sonatas for violin and piano by Cláudio Santoro and his aesthetic periods, emphasizing the violin part. The chosen method was to focus on the aesthetic periods of the composer, on the technical-violinistic materials, and on the analyses of the formal aspects of each movement of each sonata. The sonatas were composed in the dodecaphonic and nationalism periods (1940-1960). The meaningful similarity between the sonatas is neoclassicism, evinced in the use of the classical sonata form, combined with the “new” serial and nationalist elements. Concerning the idiomatic choices, the sonatas can be divided into two groups: atonal (*Sonatas nº 1, 2 e 3*) and tonal (*Sonatas nº 4 e 5*). This research has clearly and systematically shown how the five sonatas fit into the aesthetic periods of the composer: *Sonata nº 1* (1940) and *Sonata nº 2* (1941) belongs to the dodecaphonic period (1940-1942); *Sonata nº 3* (1947-1948) belong to the transition period (1943-1949); *Sonata nº 4* (1950) and *Sonata nº 5* (1957) belong to the nationalism period (1950-1960).

Keywords: Cláudio Santoro, sonatas, violin and piano, aesthetic periods, dodecaphonic, serial, nationalism, atonal, tonal, neoclassicism.

INTRODUÇÃO

A pesquisa desenvolvida neste trabalho tem como objeto de estudo as cinco sonatas para violino e piano escritas pelo compositor amazonense Cláudio Santoro. Partindo do fato de que as sonatas foram compostas em diferentes períodos estéticos da vida composicional de Santoro, o presente estudo concentra-se na relação entre as fases estilísticas e as cinco sonatas para violino e piano.

O **primeiro capítulo** aborda as fases estéticas, tendo como fonte as principais biografias específicas sobre o compositor publicadas até hoje e as correspondências entre o musicólogo Curt Lange e Santoro, que se encontram no Acervo Curt Lange da Universidade Federal de Minas Gerais. O **segundo capítulo** trata dos materiais técnico-violinísticos presentes nas cinco sonatas e que foram classificados em três categorias: técnicas de mão esquerda (alturas consecutivas e alturas simultâneas), técnicas de mão direita (golpes de arco) e técnicas específicas. O **terceiro capítulo** consiste em análise das sonatas, focalizando os seguintes parâmetros: altura, ritmo, forma, elementos seriais e elementos nacionalistas.

Tendo em vista a contextualização do objeto do presente estudo, apresentaremos breves traços biográficos sobre o compositor:

Cláudio Santoro nasceu em Manaus (Amazonas) em 1919 e faleceu em Brasília em 1989. Em sua carreira como músico, exerceu as funções de violinista, compositor, maestro e professor. Enquanto violinista realizou diversos concertos, atuando nas cidades de Manaus, Rio de Janeiro e Distrito Federal. Dois dos mais

relevantes concertos realizados por Santoro foram um evento beneficente para seu primeiro professor, Avelino Telmo (Manaus, 1932), e um concerto como solista convidado da orquestra Pró-Arte (Rio de Janeiro, 1936). A carreira de compositor, “ameaçada” inicialmente pela carreira de violinista, ocupou lugar cada vez mais significativo na vida de Santoro, que se afirmou no cenário musical brasileiro por meio de atitudes importantes, como integrar o *Grupo Música Viva*, orientado pelo professor H.-Joachim Koellreuter. Em 1944, seu *Quarteto nº 1* recebeu menção honrosa no *Concurso Internacional* promovido pela *Chamber Music Guild*, de Washington (D.C., EUA), com um júri formado por Ernst Primrose, Wanda Landowska, Michael Piastro, Edgar Varèse, Germaine Tailleferre e Charles Seeger. Em 1945, a canção *A menina exausta*, sobre poema de Oneyda Alvarenga, recebeu, no Rio Grande do Sul, o primeiro Prêmio do *Concurso Nacional Interventor Dornelles* para o gênero *lied*. Em 1947, recebeu bolsa do governo francês para estudar em Paris, onde pertenceu à classe da professora Nádya Boulanger. Em 1952, recebeu o *Prêmio Internacional da Paz* pela obra *Canto de Amor e Paz*, outorgado pelo Conselho Mundial da Paz, em Viena. A *Sinfonia nº 7* recebeu o primeiro prêmio no Concurso Nacional instituído pelo Ministério da Educação e Cultura para comemorar a fundação de Brasília em 1960. No mesmo ano, a convite do governo da República Federal da Alemanha, passou uma temporada em Berlim pesquisando música eletroacústica. Em 1964, recebeu o troféu "Candanguinho" da Associação de Jornalistas e Radialistas de Brasília como o melhor compositor e regente do ano.

Além disso, criou a Orquestra de Câmara da Rádio Ministério da Educação (1957), exerceu os cargos de coordenador, professor titular de composição e regência do Departamento de Música da Universidade de Brasília (1962), e de professor titular de regência na Escola Estatal Superior de Música de Mannheim (Alemanha, 1971).

CAPÍTULO I

AS FASES ESTILÍSTICAS

Para que possamos analisar as obras relacionando-as com as fases estilísticas, faz-se necessário definir o conceito de estilo e discorrer sobre as fases estilísticas de Cláudio Santoro.

1 DO ESTILO

Para a definição do conceito de estilo, escolhemos as seguintes fontes: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*; o livro de introdução à história da arte, de Sandra Loureiro de Freitas Reis, intitulado *Educação Artística: Introdução à História da Arte*, no qual a autora, além de nos dar uma visão geral da estética nas artes, fez várias incursões no campo da Musicologia Brasileira; e o que disseram dois importantes e influentes compositores contemporâneos de Santoro: Igor Stravinsky (1882-1971) e Arnold Schoenberg (1874-1951).

Segundo *The New Grove*, estilo é

Termo que denota a maneira de um discurso, modo de expressão; mais particularmente, a maneira em que um trabalho é executado. [...] Pode ser usado para significar características musicais individuais de um compositor ou de um período, de uma região ou de um centro geográfico, ou de uma sociedade ou função social. Um estilo se manifesta através de utilizações características quanto à forma, textura, harmonia, melodia, ritmo e ethos e é apresentado por personalidades criativas condicionado por fatores históricos, sociais e geográficos, hábitos e convenções.¹ (SADIE, 2001, p. 638).

¹ "A term denoting manner of discourse, mode of expression; more particularly the manner in which a work of art is executed. In the discussion of music, which is orientated towards relationships rather than meanings, the term raises special difficulties; it may be used to denote music characteristic of an individual composer, of a period, of a geographical area or center, or of a society or social function. [...] A style manifests itself in characteristic usages of form, texture,

Em seu livro *Educação Artística: Introdução à História da Arte*, Sandra Loureiro de Freitas Reis define estilo como

conjunto de características essenciais que definem a maneira de trabalhar de um artista. Estas características são decorrentes de aspectos psicológicos próprios de uma personalidade individual criadora, como temperamento, sensibilidade, preferências e, ainda, do ambiente cultural que influencia, de acordo com as tendências dominantes, ocasionando reações e contra-reações, oferecendo os recursos técnicos específicos da época e do momento sócio-econômico-político-cultural. (REIS, 1993, p. 15).

Para Igor Stravinsky,

O estilo é o modo particular com que o compositor organiza suas concepções e fala a linguagem de sua arte. Essa linguagem musical é o elemento comum a compositores de uma determinada escola ou época. Certamente as fisionomias musicais de Mozart e Haydn são bem conhecidas de vocês, e certamente não deixaram de notar que estes compositores estão obviamente vinculados um ao outro, embora seja fácil aos que estão familiarizados com a linguagem do período distingui-los. (STRAVINSKY, 1996, p. 70).

E, ainda, para Schoenberg, “Estilo é a qualidade de um trabalho e é baseado em condições naturais, expressando quem o produziu”.²

A partir dos conceitos supracitados, podemos inferir que estilo é uma maneira particular de trabalhar do artista, contendo idéias de sua época, fazendo uso de técnicas ou linguagens de seu tempo. A obra de arte é o resultado da maturidade do indivíduo em dado momento, bem como da mentalidade coletiva que ele absorveu da sociedade na qual estava inserido.

harmony, melody, rhythm and ethos; and it is presented by creative personalities, conditioned by historical, social and geographical factors, performing resources and conventions” (SADIE, 2001, p. 638).

² “Style is the quality of a work and is based on natural conditions, expressing him who produce it” (SHOENBERG, 1975, p. 121).

1.1 FASES ESTILÍSTICAS

Gostaria de dar ênfase, aqui, à concepção, ao modo de pensar que fica implícito no conceito de estilo. Uma mudança no modo de pensar de um compositor pode implicar uma mudança de estilo inaugurando, assim, uma nova fase estilística.

Para relacionar as sonatas para violino e piano às fases estilísticas de Santoro, é preciso que busquemos esclarecer quais foram os pensamentos que levaram as obras a receber tratamento diferenciado, identificando as características musicais que representaram, para ele, as idéias estéticas que tinha na época em que as compôs. Sabemos que Santoro esteve sob duas diferentes orientações de professores de composição: Hans-Joachim Koellreutter, em 1940, e Nadia Boulanger, em 1948. Sabemos, também, que Santoro participou do Grupo Música Viva em 1940 e que, por meio de artigos em jornais, manifestou suas idéias a respeito da produção musical e o rumo das novas tendências estéticas da sociedade de então. Demonstrou constante interesse pelas novas idéias estéticas, como se vê no diálogo que manteve com Curt Lange, registrado em diversas cartas que se encontram no Acervo Curt Lange da UFMG.

1.2 AS FASES ESTILÍSTICAS DE SANTORO

Muitos dos autores que pesquisaram os aspectos biográficos ou as obras de Santoro, afirmaram que o compositor passou por várias fases estilísticas. Estas perpassam pelo dodecafonismo, de 1940 a 1943, e pelo nacionalismo, de 1950 a 1960. No Acervo Curt Lange da UFMG estão arquivadas cerca de 95 cartas enviadas por Santoro ao musicólogo Curt Lange, nas quais fica evidente que Santoro realizou eventuais mudanças de estilo refletindo preocupações estéticas que ele tinha na época.

Os principais autores que escreveram sobre Santoro foram José Maria NEVES (1981), Vasco MARIZ (1994), Vicente SALLES (1999) e David APPLEBY (1983).

José Maria Neves, em seu livro *Música Contemporânea Brasileira*, aborda os diversos momentos históricos da música brasileira, particularmente no século XX, quando Santoro aparece liderando, ao lado de César Guerra Peixe (1914-1993), duas correntes estéticas vividas em momentos diferentes no Brasil:

1) Dodecafonismo, cerca de 1940:

Foi em 1940 que Santoro estabeleceu contato estreito com Koellreutter, tornando-se seu aluno de contraponto e de estética; durante um pouco mais de um ano ele receberá aulas diárias de Koellreutter, adquirindo notável técnica de escritura e abertura estética que farão dele o primeiro compositor brasileiro a empregar corretamente a técnica dodecafônica. (NEVES, 1981, p. 99).

Vicente Salles também fala de Santoro nessa mesma fase de 1940:

Foi o tempo em que se aproximou do professor H.-Joachim Koellreuter, introdutor do dodecafonismo no Brasil e criador em 1939 do Grupo Música Viva, que apregoava o poder da música como linguagem

universal, opondo-se ao nacionalismo de base folclórica. Cláudio Santoro foi um dos primeiros discípulos do mestre alemão.

2) Nacionalismo, cerca de 1948:

SALLES (1999) também fala de uma “segunda fase estética”, que é a nacionalista e se estenderá por uma década:

[...] Santoro redigiu um artigo intitulado “Problemas da música brasileira em face das resoluções do congresso de compositores de Praga”, publicado na revista *Fundamentos*, de São Paulo, vol 2. nº 3, agosto de 1948, onde prega a necessidade de abandonar corajosamente o “falso modernismo” e buscar uma arte que corresponda ao novo período histórico.

Em NEVES (1981), encontramos uma passagem que evidencia uma possível época de transição:

A posição de Santoro é clara: a solução de compromisso defendida pelo “Grupo de Música Viva” não lhe basta. A partir de então ele começará a buscar seu próprio caminho, abandonando completamente o grupo e mostrando sua coerência. (NEVES, 1981, p. 120).

De acordo com estudo realizado por MARIZ (1994), podem ser distinguidas quatro fases na obra de Cláudio Santoro. A primeira é determinada por seu estudo sob a orientação de Hans-Joachim Koellreutter, que lhe ensinou a técnica dodecafônica, de 1940 a meados de 1941. A segunda teve início em 1943, época em que Cláudio Santoro sofreu uma notável transformação: “De músico rigorosamente abstrato, passou a lírico, tão subjetivo quanto possível” (MARIZ, 1994, p.17). A terceira fase foi a nacionalista e é representada pela *Sinfonia nº 3*, de 1947, que ganhou o prêmio da fundação de música Lili Boulanger (Boston, EUA, 1948). Por volta de 1960, tem início a quarta fase, em que há uma retomada da técnica dodecafônica. Infelizmente, Mariz é vago e subjetivo em suas

definições das fases estilísticas de Cláudio Santoro: afirmar, por exemplo, que o compositor passou a ser “lírico, tão subjetivo quanto possível” não é suficiente para entendermos o conteúdo dessa fase estilística.

Segundo APPLEBY (1983), em seu livro *La música de Brasil*, Santoro teve três fases estilísticas: primeira fase – dodecafonismo (1939-1947); período de transição (1947-1949); segunda fase – nacionalista (1950-1960); e uma terceira fase, após 1960, não especificada pelo autor.

Para ressaltar os pontos em comum nas afirmações dos autores sobre as fases estilísticas de Santoro, elaboramos um quadro panorâmico (vide quadro 1). Com base no quadro 1, podemos afirmar que Santoro compôs utilizando a nova técnica de composição, o dodecafonismo, com o prof. Hans-Joachim Koellreuter, em 1940. É possível dizer, também, que em 1950 Santoro iniciou a fase nacionalista, estendendo-a por uma década.

Algumas das definições sobre o estilo de Santoro divergem no período entre o Dodecafonismo e o Nacionalismo e após 1960, com diferentes denominações: música serial, música experimental e eletroacústica. Interessamos, entretanto, ressaltar o período que compreende as cinco sonatas para violino e piano: 1940 a 1957, que perpassam as fases dodecafônica e nacionalista.

Quando tive acesso à correspondência de Santoro com Curt Lange, ficou evidente que, pelas palavras do próprio compositor, é possível compreender e esclarecer como se processaram suas mudanças de estilo e porque elas se fizeram necessárias.

Trecho de carta enviada por Santoro a Curt Lange em 26/3/1943: “Minha obra mais importante agora que estou escrevendo é a música para orquestra onde iniciei um caminho com novas concepções estéticas. Não sei se atingirei meu objetivo pois é bem além do que fiz até hoje. [...]”

Trecho de carta enviada por Santoro a Curt Lange em 15/6/1946: “Verá que estou mudando de estilo mas para a tendência destas novas peças e das variações que também conhece. [*sic.*]”

Buscaremos, aqui, compreender os limiares das fases de Santoro, uma vez que, nos pontos em comum, os autores foram unânimes em dizer do começo do dodecafonismo, por exemplo.

A partir das diferenças encontradas nos estudos dos autores sobre as fases estilísticas, e das próprias palavras de Santoro nas cartas, é possível falar em um compositor em constante aprendizado e amadurecimento. A cada orientação e vivência musical, adquire novos conhecimentos e os incorpora à sua música. O resultado foi um conjunto de diferentes estéticas que o compositor adquiriu, principalmente quando sua tendência já era de fugir das composições tonais através da composição atonal. A certeza de conhecer novos caminhos na composição se consolidou depois que realizou seus primeiros ensaios nas composições com o dodecafonismo. No meu entender, passou por um longo período de transição (1943 a 1949), apreendendo novas técnicas de composição e amadurecendo-se enquanto compositor (vide quadro 2).

A partir do estudo das mudanças de fases estéticas em Santoro, é possível compreender as suas obras e, principalmente, conceber uma interpretação coerente delas.

A afirmação de Robert P. Morgan, em seu livro *Twentieth-Century Music*, sintetiza o que constatamos no percurso estilístico de Santoro:

Vivemos numa época de globalização que afeta também a música implicando num pluralismo musical. Compositores de hoje têm acesso a um leque de cultura de diversas regiões com estéticas diferentes e ao mesmo tempo podem recorrer a registro de música de vários períodos históricos. A produção musical de um compositor pode sofrer mudanças constantes na sua orientação estilística pela falta destas limitações históricas e geográficas como fontes para a influência e inspiração. (MORGAN, 1991, p. 484-8).

QUADRO 1

As fases estilísticas de Santoro a partir de NEVES (1981), SALLES (1999), MARIZ (1994) e APPLEBY (1983)

----	1940	1941	1942	1943	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960	
NEVES	D	D	D	D	D	D	D	D	N	N	N	N	N	N	N	N	N	N	N	N	N	----
SALLES	D	D	D	D	----	----	----	----	N	N	N	N	N	N	N	N	N	N	N	N	N	E
MARIZ	D	D	----	S	S	S	S	N	N	N	N	N	N	N	N	N	N	N	N	N	N	D
APPLEBY	D	D	D	D	D	D	D	T	T	T	N	N	N	N	N	N	N	N	N	N	N	E

D: Dodecafonismo

N: Nacionalismo

T: Transição

S: Subjetivo

E: Música experimental, serial e eletroacústica

-----: Não fala a respeito

QUADRO 2

Minha proposta para as fases estilísticas

----	1940	1941	1942	1943	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955	1956	1957	1958	1959	1960	
LAURIA	D	D	D	T	T	T	T	T	T	T	N	N	N	N	N	N	N	N	N	N	N	E

D: Dodecafonismo

N: Nacionalismo

T: Transição

E: Música experimental, serial e eletroacústica

CAPÍTULO II

A LINGUAGEM TÉCNICO-VIOLINÍSTICA NAS CINCO SONATAS

Este capítulo visa contribuir para o conhecimento da linguagem técnico-violinística utilizada por Santoro em suas cinco sonatas para violino e piano, sobre as quais há poucas pesquisas³. Podemos definir linguagem técnico-violinística como um conjunto de recursos técnicos utilizados na composição para que o violino possa realizar determinada sonoridade imaginada pelo compositor.

O presente capítulo está dividido em dois grandes blocos, que mostrarão especificamente:

- 1) técnicas de mão esquerda (mudança de posição, intervalos consecutivos – graus conjuntos e disjuntos – e intervalos simultâneos – cordas dobradas);
- 2) técnicas de mão direita (golpes de arco e suas combinações).

Serão mostradas, ainda, algumas técnicas específicas que aparecem em menor frequência, como o uso de *pizzicatos*, *harmônicos*, *surdina* e *trinados*.

³ RODRIGUES, Amarílis G. *A Quarta Sonata para violino e piano de Cláudio Santoro* (Dissertação de Mestrado), Escola Nacional de Música, UFRJ, RJ, 1988.

SALLES, Mariana I. *As sonatas para violino e piano de Cláudio Santoro*. Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNI-RIO, Rio de Janeiro, v. 5, nº 5, p. 68-92, jan. 2001.

1 MÃO ESQUERDA

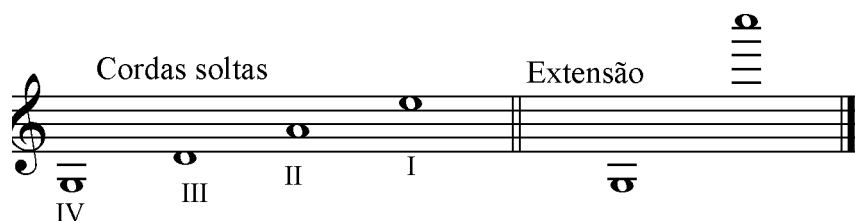
A análise das técnicas de mão esquerda incluirá um estudo sobre os intervalos utilizados por Santoro em suas cinco sonatas para violino e piano. Ao compor utilizando sistemas tonais ou não tonais, direcionou o estudo de mão esquerda do violinista a abordagens específicas. A “forma” de mão, por exemplo, tem, em obras tonais, uma disposição de certa maneira preestabelecida. Em obras atonais geralmente não há este tipo de parâmetro, pois os intervalos são constantemente alterados em função de uma série ou ordenação.

1.1 TESSITURA

Observamos que a extensão utilizada nas cinco sonatas para violino e piano de Santoro alcança desde a altura mais grave do violino até uma das mais agudas, como no Dó β 6 na *Sonata nº 2* (vide exemplo 2.3). Não há uma progressão de dificuldade das alturas específicas no violino das primeiras às últimas sonatas: desde a primeira sonata há notas agudas, ou seja, acima do Ré 4.

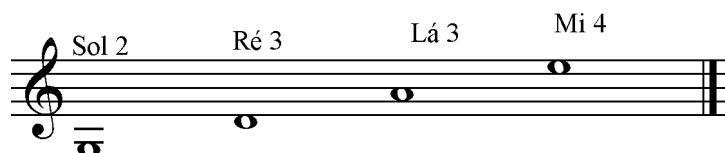
No exemplo 2.1, podemos observar a extensão utilizada nas cinco sonatas para violino e piano.

Exemplo 2.1 Extensão do violino:



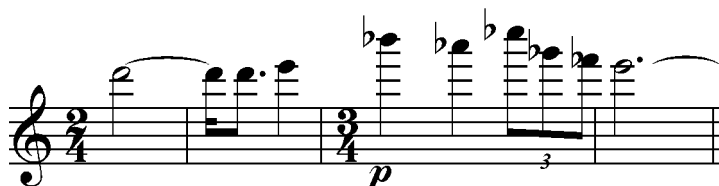
Para denominar alturas, utilizaremos, no presente trabalho, o seguinte sistema:

Exemplo 2.2 Altura das cordas soltas:



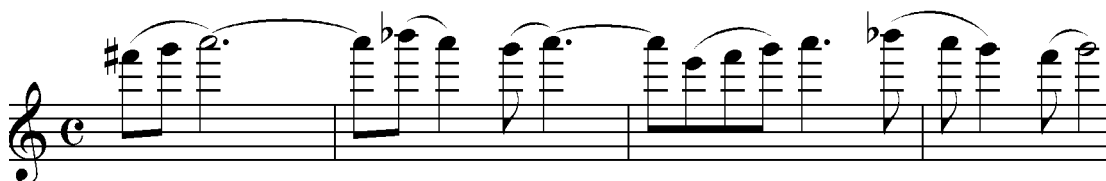
Eis a passagem mais aguda de todas as sonatas:

Exemplo 2.3 *Sonata n° 2*, 2º mov., c. 31 ao 34:



Em geral, os agudos foram explorados em frases líricas, tal como neste exemplo da *Sonata n° 5*.

Exemplo 2.4 *Sonata n° 5*, 1º mov., c. 20 ao 23:



1.2 INTERVALOS CONSECUTIVOS

Nesta seção será observada a disposição dos intervalos consecutivos, ou seja, não simultâneos, na parte de violino, com o objetivo de averiguarmos se houve preferência no uso dos intervalos de acordo com o estilo nas sonatas.

A primeira etapa foi verificar a ocorrência de intervalos consecutivos na parte do violino em cada sonata. Em seguida, dividimos as tabelas por movimentos, de acordo com o andamento, tendo como base o padrão das sonatas clássicas: rápido/lento/rápido. Feito este estudo, pudemos avaliar se houve prevalência de intervalos em certos tipos de movimentos e andamentos.

Por último, averiguamos possíveis relações entre as combinações de intervalos recorrentes e as principais células rítmico-melódicas.

TABELA 1
SONATA Nº 1

Intervalo	1º mov.	2º mov.	Total
2m	7	51	58
2M	14	67	81
3m	16	61	77
3M	9	34	43
4D	1	9	10
4J	13	39	52
4 A	3	9	12
5D	5	1	6
5J	6	14	20
5 A	2	1	3
6m	1	4	5
6M	2	3	5
7m	3	5	8
7M	5	13	18
8J	----	----	----
9m	4	4	8
9M	----	1	1

No primeiro movimento, os intervalos mais utilizados são: 3m, 2M, 4J e 3M.

No segundo movimento, os intervalos mais utilizados são as 2M, 3m, 2m, 4J, 3M, 5J, e 7M.

Observamos que, em alguns movimentos, a ocorrência de intervalos que aparecem seguidos um do outro é recorrente. Tal constatação nos permitiu determinar combinações de intervalos. Por exemplo, no segundo movimento, a seqüência: 2m/3M; 4J/3M e 2M/4J, parte da qual já está presente na primeira frase, na célula principal: 2m/3M e 2M/4J.

Exemplo 2.5 *Sonata nº 1*, 2º mov., c. 2 ao 5:



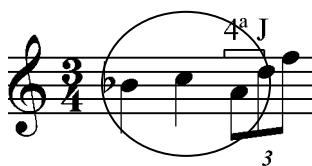
TABELA 2

SONATA Nº 2

Intervalo	1º mov.	2º mov.	3º mov.	Total
2m	25	2	59	86
2M	52	16	97	165
3m	47	16	71	134
3M	24	2	47	73
4D	11	----	17	28
4J	44	16	57	117
4 A	7	----	14	21
5D	3	----	7	10
5J	8	4	18	30
5 A	1	2	7	10
6m	8	----	11	19
6M	5	4	9	18
7m	3	3	15	21
7M	5	1	27	33
8J	1	----	----	1
9m	----	----	3	3
9M	----	----	4	4
Outros 10M	1	----	2	3

No primeiro movimento da *Sonata n° 2*, os intervalos predominantes são: 2M, 3m, 4J, 2m e 3M. As combinações freqüentes de intervalos são várias: 2M/3M; 2M/3m; 4J/2M e 4D/2m. No c. 1, por exemplo, a célula rítmico-melódica já é formada de 2M/3m.

Exemplo 2.6 *Sonata n° 2*, 1º mov., c. 1:



No segundo movimento, os intervalos são: 2M, 3m e 4J. Por ser um movimento curto, observamos apenas uma seqüência recorrente de 2M/2M/3m.

Exemplo 2.7 *Sonata n° 2*, 2º mov., c. 1 ao 3:



No terceiro movimento, os intervalos predominantes são: 2M, 3m, 2m, 4J, 3M e 7M. A principal combinação é semelhante à do primeiro movimento: 2M/3m, (vide exemplo 2.8). Outra combinação recorrente neste movimento é: 2M/4J.

Exemplo 2.8 Sonata n^o 2, 2^o mov., c.1 ao 3:



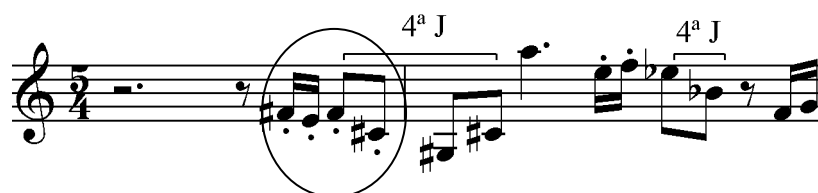
TABELA 3

SONATA N^o 3

Intervalos	1 ^o mov.	2 ^o mov.	3 ^o mov.	4 ^o mov.	Total
2m	47	14	52	10	123
2M	70	32	41	14	157
3m	23	18	31	5	77
3M	3	----	12	3	18
4D	5	5	4	----	14
4J	109	49	51	16	225
4A	7	4	----	----	11
5D	----	1	12	----	13
5J	49	3	24	6	82
5A	1	1	----	1	3
6m	3	7	16	1	27
6M	4	3	11	1	19
7m	28	7	66	5	106
7M	13	9	17	1	40
8J	3	----	3	1	7
9m	5	5	21	1	32
9M	12	6	21	4	43
10m	5	----	----	----	5
10M	3	----	4	----	7
11/12/14/15	5	----	10	----	15

No primeiro movimento da *Sonata n^o 3*, os intervalos predominantes são: 4J, 2M, 5J, 2m, 7m, e 3m. Como combinações de intervalos, encontramos: 4J/2M; 7m/4J e 2M/2M/4J. A última combinação está no tema A no c. 5.

Exemplo 2.9 *Sonata n° 3*, 1º mov., c. 5 ao 6:



No segundo movimento: 4J, 2M, 3m e 2m. As combinações de intervalos são: 2M/4J e 3m/4J. Estas combinações não ficam tão evidentes nos primeiros compassos em virtude do tema principal ser formado por 4J.

No terceiro movimento, os intervalos predominantes são: 7m, 2m, 4J, 2M, 3m e 5J. Não identificamos nenhuma combinação neste movimento.

No quarto movimento, os intervalos mais recorrentes são: 4J, 2M e 2m. Neste movimento também não ocorrem combinações de intervalos.

Na *Sonata n° 3*, a 4J foi largamente empregada por Santoro nas principais células rítmico-melódicas de todos os movimentos, assumindo, assim, função cíclica.

TABELA 4

SONATA N° 4

Intervalos	1º mov.	2º mov.	3º mov.	Total
2m	71	41	51	163
2M	132	62	115	309
3m	75	27	60	162
3M	44	10	47	101
4D	3	1	3	7
4J	43	19	56	118
4 A	3	----	2	5
5D	3	----	1	4
5J	11	4	2	17
5 A	----	----	----	----
6m	3	3	6	12
6M	4	----	7	11
7m	3	1	3	7
7M	----	----	----	----
8J	3	2	4	9

9m	----	----	1	1
9M	----	----	2	2
10/10/12	1	----	3	4

No primeiro movimento da *Sonata n° 4*, encontramos a seguinte classificação: 2M, 3m, 2m 3M e 4J. As duas combinações de intervalos predominantes são: 2M/3m e 4J/3m, mostradas respectivamente no exemplo abaixo.

Exemplo 2.10 *Sonata n° 4*, 1º mov., c. 1 ao 6:



No segundo movimento, os intervalos mais recorrentes são: 2M, 2m, 3m e 4J. As combinações aparecem somente entre as segundas maiores e menores: 2M/2M e 2m/2M.

No terceiro movimento: 2M, 3m, 4J, 2m, e 3M. As combinações são as seguintes: 2M/3M; 4J/3m e 3m/4J. No exemplo abaixo temos: 2M/3M (c. 3) e 3m/4J (c. 4).

Exemplo 2.11 *Sonata n° 4*, 3º mov., c. 3 ao 4:



Exemplo 2.13 *Sonata n° 5*, 2º mov., c. 1 ao 2:



No terceiro movimento, os intervalos que mais aparecem são: 2m, 2M, 4J e 3m. Não ocorrem combinações recorrentes de intervalos.

No último movimento da *Sonata n° 5*, os intervalos mais freqüentes são: 2M, 2m, 4J, 3m e 5J. Observamos poucas combinações de intervalos recorrentes. Quando aparecem, as quartas e quintas justas estão sempre em pares: 4J/4J e 5J/5J.

TABELA 6

TOTAIS DAS SONATAS

Intervalos	<i>Sonata n° 1</i>	<i>Sonata n° 2</i>	<i>Sonata n° 3</i>	<i>Sonata n° 4</i>	<i>Sonata n° 5</i>	Total
2m	58	86	123	163	290	720
2M	81	165	157	309	501	1213
3m	77	134	77	162	142	592
3M	43	73	18	101	30	265
4D	10	28	14	7	7	66
4J	52	117	225	118	285	797
4 A	12	21	11	5	8	57
5D	6	10	13	4	2	35
5J	20	30	82	17	44	193
5 A	3	10	3	----	----	16
6m	5	19	27	12	10	73
6M	5	18	19	11	10	63
7m	8	21	106	7	24	166
7M	18	33	40	----	11	102
8J	----	1	7	9	14	31
9m	8	3	32	1	----	44
9M	1	4	43	2	3	53
10m	----	----	5	1	3	9
10M	----	3	7	1	----	11
Outros	----	----	15	1	----	16

De acordo com a tabela 6, as 2M e 4J são os intervalos mais freqüentes. Em seguida estão as 3m, 2m, 3M, 5J, 7m e 7M.

Buscando sistematizar os movimentos de todas as cinco sonatas, elaboramos a seguinte tabela:

TABELA 7

<i>Forma Sonata</i>	Rápido I Allegro	Lento I Lento	Rápido II Scherzo	Rápido III Allegro	Lento II Lento
Sonata nº 1	----	1º Mov.	----	2º Mov.	----
Sonata nº 2	1º Mov.	2º Mov.	----	3º Mov.	----
Sonata nº 3	1º Mov.	2º Mov.	3º Mov.	----	Lento
Sonata nº 4	1º Mov.	2º Mov.	----	3º Mov.	----
Sonata nº 5	1º Mov.	2º Mov.	3º Mov.	4º Mov.	----

A partir da tabela acima é possível comparar o número de ocorrências de intervalos consecutivos nos movimentos de cada sonata, como indicado nas tabelas abaixo.

TABELA 8
RÁPIDO I

Intervalos	Sonata nº 2	Sonata nº 3	Sonata nº 4	Sonata nº 5	Total
2m	25	47	71	130	273
2M	52	70	132	257	511
3m	47	23	75	58	203
3M	24	3	44	5	76
4D	11	5	3	2	21
4J	44	109	43	190	386
4 A	7	7	3	----	17
5D	3	----	3	----	6
5J	8	49	11	20	88
5 A	1	1	----	----	2
6m	8	3	3	9	23
6M	5	4	4	4	17
7m	3	28	3	14	48
7M	5	13	----	3	21
8J	1	3	3	5	12
9m	----	5	----	----	5
9M	----	12	----	2	14

TABELA 10
RÁPIDO II/ SCHERZO

Intervalos	<i>Sonata nº 3</i>	<i>Sonata nº 5</i>	Total
2m	52	42	94
2M	41	29	70
3m	31	14	45
3M	12	2	14
4D	4	----	4
4J	51	21	72
4 A	----	2	2
5D	12	----	12
5J	24	1	25
5 A	----	----	----
6m	16	----	16
6M	11	----	11
7m	66	----	66
7M	17	----	17
8J	3	1	4
9m	21	----	21
9M	21	----	21
10m	----	----	----
10M	4	----	4
Outros	10	----	10

TABELA 11

RÁPIDO III

Intervalos	<i>Sonata nº 1</i>	<i>Sonata nº 2</i>	<i>Sonata nº 4</i>	<i>Sonata nº 5</i>	Total
2m	51	59	51	75	236
2M	67	97	115	132	411
3m	61	71	60	54	246
3M	34	47	47	14	142
4D	9	17	3	3	32
4J	39	57	56	58	210
4 A	9	14	2	6	31
5D	1	7	1	1	10
5J	14	18	2	18	52
5 A	1	7	----	----	8
6m	4	11	6	1	22
6M	3	9	7	6	25
7m	5	15	3	9	32
7M	13	27	----	7	47
8J	----	----	4	3	7
9m	4	3	1	----	8
9M	1	4	2	----	7
10 m	----	2	1	1	4
10 M	----	----	1	----	1
12 M	----	----	1	----	1

TABELA 12**TOTAIS DOS MOVIMENTOS**

Totais	Total	Total	Total	Total	Totais dos
Alturas	Rápido I	Lento	Rápido II	Rápido III	Movimentos
2m	273	107	94	236	710
2M	511	207	70	411	1199
3m	203	93	45	246	587
3M	76	30	14	142	262
4D	21	9	4	32	66
4J	386	113	72	210	781
4 A	17	7	2	31	57
5D	6	7	12	10	35
5J	88	22	25	52	187
5 A	2	5	----	8	15
6m	23	11	16	22	72
6M	17	9	11	25	62
7m	48	15	66	32	161
7M	21	16	17	47	101
8J	12	7	4	7	30
9m	5	9	21	8	43
9M	14	7	21	7	49
10m	8	----	----	4	12
10M	4	----	4	1	9
Outros	5	----	10	1	16

Podemos afirmar então que os intervalos mais recorrentes são:

- 1) Nos movimentos classificados como RÁPIDO I: 2M, 4J, 2m e 3m.
- 2) Nos movimentos classificados como LENTO I: 2M, 4J, 2m e 3M.
- 3) Nos dois andamentos tipo *scherzo* das *Sonatas nº 3 e 5*: 2m, 4J, 2M e 7m.
- 4) Movimento classificado como Rápido III: 2M, 3m, 2m e 4J.

Quando observamos a tabela de totais dos movimentos ficou evidente que a quantização dos intervalos é constante, obedecendo à seguinte ordem decrescente de ocorrências: 2M, 4J, 2m, 3m, 3M, 5J, 7m e 7M.

1.3 CONCLUSÃO SOBRE LEVANTAMENTOS DOS INTERVALOS CONSECUTIVOS NA PARTE DO VIOLINO

A diferença de quantidade de ocorrência entre os intervalos é grande. Observamos que é possível a separação em dois grupos em vista da diferença de quantidade entre os grupos de intervalos ser considerável. O primeiro grupo, abrangendo da 2m até a 4J, aparece em maior quantidade, enquanto que o segundo grupo, abrangendo da 4A até 9M, aparece em menor quantidade.

O fato de a quantidade de ocorrências de intervalos do primeiro grupo (2m até 4J) ser bem maior em relação ao segundo grupo (4A até 9M), se manteve em todos os movimentos das cinco sonatas.

Mesmo sendo a 2M o intervalo mais utilizado, não ocorrem com grande frequência como seqüências escalares (ou seja, cobrindo o âmbito de uma oitava) e, sim, em seqüências de até quatro notas ascendentes ou descendentes (vide

exemplo 2.14, c. 4 e 5) e grupos de segundas ascendentes e descendentes (vide exemplo 2.14, c.1 e 2).

Exemplo 2.14 *Sonata nº 5, 2º mov.*, c. 1 ao 6:



Apesar de encontrarmos uma grande incidência de intervalos diatônicos nas sonatas atonais, eles, conjugados com a linha do piano, resultam em cromatismos e dissonâncias que não caracterizam um contexto tonal.

A partir das análises da quantização dos intervalos consecutivos, observamos que ocorreu uma predominância dos intervalos 2m, 2M, 3m e 4J, se tomamos como referência tabelas de totais dos movimentos rápidos (RÁPIDO I e RÁPIDO II) comparadas à tabela de totais dos movimentos.

Totais das sonatas				
2M	4J	2m	3m	3M
2M	4J	2m	3m	3M
Totais dos movimentos das sonatas				

Combinações de intervalos que identificamos aparecem nos principais temas das sonatas nas células rítmico-melódicas dos movimentos.

A razão de evidenciarmos a quantização dos intervalos consecutivos em tabelas foi mostrar que, mesmo com as concepções estilísticas diferentes nas sonatas, a ordem de aparição de alguns intervalos se manteve a mesma: 2M e 4J, por exemplo.

Não existe dificuldade motora em executar segundas maiores ou menores nas *Sonatas*. A atenção deve-se voltar para a afinação, nas *Sonatas nº 1, 2 e 3*, atonais, devido ao contexto não tonal que dificulta a memorização dos intervalos que se alternam entre tons e semitons, diferentemente das *Sonatas nº 4 e 5*, que são tonais.

É interessante observar, também, a preferência de Santoro pelo uso do intervalo de quarta justa nas sonatas. Elas sempre aparecerão compondo os principais temas de todos os movimentos de todas as sonatas.

1.4 ARPEJOS

Os arpejos em estado fundamental aparecem tanto nas sonatas tonais quanto nas atonais. É interessante observar que, nas sonatas atonais, em sua maioria, os arpejos aparecem na primeira ou segunda inversão, talvez para evitar eventual polarização tonal.

Na *Sonata nº 3*, há uma ocorrência interessante de um acorde em estado fundamental que aparece intercalado pelas cordas soltas.

Exemplo 2.15 *Sonata nº 3*, 1º mov., c. 21 ao 24:



Outros exemplos comuns nas melodias que “camuflam” a aparição de arpejos são:

- A combinação das terças seguidas de segundas maiores ou menores, como no exemplo abaixo: Mi-Sol-Lá β e Dó-Mi β-Fá.

Exemplo 2.16 *Sonata n° 2*, 1º mov., c. 23:



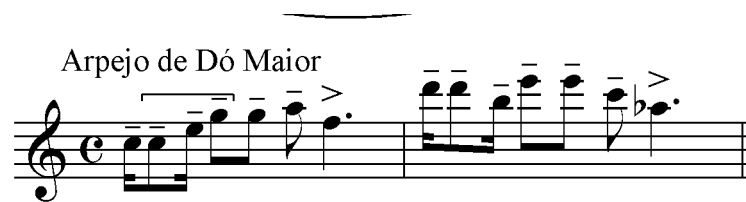
- Terças seguidas de quartas:

Exemplo 2.17 *Sonata n° 5*, 1º mov., c. 1 ao 3:



- Para finalizar, um exemplo de arpejo em posição fundamental em sonata tonal.

Exemplo 2.18 *Sonata n° 4*, 3º mov., c. 3 ao 4:



1.5 INTERVALOS SIMULTÂNEOS

Para os intervalos simultâneos que ocorrem na parte do violino, utilizaremos as denominações **cordas dobradas**⁴ e **cordas múltiplas**.⁵ Tanto as cordas dobradas como as cordas múltiplas só foram escritas nos movimentos rápidos.

Acontece uma exceção na *Sonata nº 3*, no quarto movimento (*adágio*) quando as cordas dobradas aparecem em um único compasso, em intervalos de quartas. Uma das explicações que sugerimos para esta escolha é a de que o intervalo de quarta foi amplamente explorado nos movimentos desta sonata, funcionando como uma célula melódica que faria um elo entre os movimentos da obra.

Exemplo 2.19 *Sonata nº 3*, 4º mov., c. 9:



Na *Sonata nº 1* ocorrem as passagens mais longas em cordas dobradas em relação a todas as sonatas. A primeira passagem finaliza um *allargando* em que o violino realiza uma cadência para retornarmos ao *tempo primo* somente com o piano (vide exemplo 2.20).

⁴ O termo aplica-se à execução simultânea de duas notas num instrumento de arco, através de duas cordas presas. (*THE NEW GROVE*, 2001. p. 222).

⁵ O termo aplica-se à execução de mais de duas cordas escritas para serem tocadas em instrumentos de arco.

Exemplo 2.20 *Sonata nº 1, 2º mov.*, c. 45 ao 49:

Musical score for Example 2.20, measures 45-49. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The bass clef accompaniment consists of dotted half notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. There are three triplet markings (indicated by a '3' above the notes) in measures 47 and 48.

A segunda passagem é um pouco mais longa e conta com acompanhamento do piano. O trecho antecede os compassos finais da obra. Os acordes múltiplos e as cordas dobradas, em semínimas pontuadas, nos cc. 80 ao 83, enfatizam as sétimas. Os outros intervalos são compostos em sua maioria de 5J alternados de 6m (vide exemplo 2.21).

Exemplo 2.21 *Sonata nº 1, 2º mov.*, c. 78 ao 93:

Musical score for Example 2.21, measures 77-93. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The bass clef accompaniment consists of dotted half notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. There are three circled chords in measures 80, 81, and 82, which are G major triads. A dynamic marking 'p' (piano) is present in measure 83. A fermata is placed over the final chord in measure 93. A '3' is written below the bass clef in measure 93.

No trecho seguinte, o início em *pizzicato* com cordas dobradas desencadeia em uma passagem que vai do c. 78 ao 98.

Exemplo 2.22 *Sonata nº 1, 2º mov.*, c. 78 ao 80:

Musical score for Example 2.22, measures 78-80. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The bass clef accompaniment consists of dotted half notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The first measure (78) is marked 'pizz.' (pizzicato). The second measure (79) is marked 'arco' (arco). A fermata is placed over the final chord in measure 80.

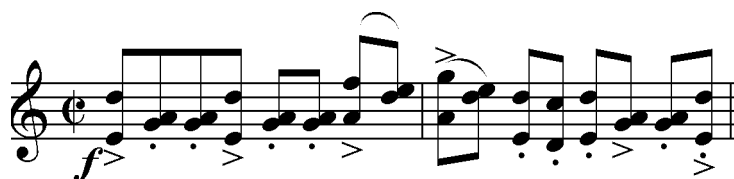
seguir um exemplo do primeiro movimento da *Sonata nº 4*, que é a única passagem em terças simultâneas em todas as sonatas.

Exemplo 2.25 *Sonata nº 4*, 1º mov., c. 15 ao 19:



As 2M e 7m, em cordas dobradas, aparecem em evidência no terceiro movimento da *Sonata nº 5*, compondo um ostinato rítmico nos c. 47 ao 58 e c. 87 ao 94. Apenas nesta passagem assumem uma função de acompanhamento.

Exemplo 2.26 *Sonata nº 5*, 4º mov., c. 47:



A *Sonata nº 5* é a única que contém mais de uma seção com intervalos de 8J seguidas, começando nos cc. 50 e 128 do primeiro movimento e 117 e 295 do quarto movimento.

Na *Sonata nº 2*, o começo do terceiro movimento é também em oitavas, o que nos parece ser com o propósito de ressaltar a série no começo do movimento, pois as oitavas não reaparecem no decorrer dos movimentos da Sonata.

As cordas múltiplas nas *Sonatas nº 4* e *5* assumem caráter de encerramento quase sempre nos mesmos trechos em que aparecem as cordas dobradas, principalmente quando constituem o acorde final de uma passagem.

Exemplo 2.27 *Sonata n° 4*, 3º mov., c. Final:



A singularidade se revela nas sonatas atonais dodecafônicas *n° 1* e *2* por meio de passagens longas em cordas dobradas e múltiplas, privilegiando ritmos longos com os intervalos de 7M e 7m.

Já nas *Sonatas n° 4* e *5*, todas as passagens são caracterizadas pelas cordas dobradas que contêm principalmente os intervalos de terças e oitavas com a exceção do terceiro movimento da *Sonata n° 5*, em que os intervalos são de segundas e sétimas.

As cordas múltiplas acompanham sempre as cordas dobradas. Nas *Sonatas n° 1* e *2*, são compostas principalmente de 6ª e 7ª; nas *Sonatas n° 3* e *5*, explorando as cordas soltas; e na *Sonata n° 4*, em um acorde de Dó M.

2. MÃO DIREITA

Santoro era violinista e, portanto, conhecia bem as possibilidades técnicas do arco; em suas sonatas para violino e piano, porém, há pouca variedade de golpes de arco. Se tomarmos como base o quadro de arcadas proposto pela violinista Mariana Salles em sua pesquisa,⁷ Santoro utilizou, de forma recorrente, os seguintes golpes de arco: *son filé*, *détaché*, *legato*, *staccato* e *spiccato*.

⁷ SALLES, 1998, p.115.

A escolha de tomar como base o estudo dos golpes de arco proposto pela violinista Mariana Salles deve-se, primeiramente, ao trabalho cuidadoso que a pesquisadora teve ao realizar uma classificação e denominação apropriada para o Brasil. E, em segundo lugar, em vista do enfoque dado às obras brasileiras de caráter nacionalista, o que se aplica às *Sonatas nº 4 e 5*, compostas no período nacionalista de Santoro.

2.1 GOLPES DE ARCO

Santoro indicou com precisão as articulações de arcada que desejava. Golpes de arco como o *détaché*, o *spiccato*, o *legato* e o *son filé* aparecem com frequência, como veremos nesta seção. Observamos a ausência do *martelé*, por exemplo, que não foi explorado nas sonatas para violino e piano, apesar de ocorrer na *Sonata para violino solo* (1940), mas sugerimos um pequeno trecho, na *Sonata nº 2*, em que caberia a utilização desta arcada.

Exemplo 2.28 *Sonata nº 2*, 1º mov., c.1:



2.1.1 DÉTACHÉ

O *détaché* aparece em contextos variados, e em diversos tipos.

Exemplo 2.29 *Sonata n° 3*, 3º mov., c. 141 ao 144:



Dentro desta categoria de arcada, SALLES (1998, p. 75-76) nos apresenta dois golpes de arco que define como tipicamente brasileiros: o primeiro é o *détaché tipo duro*, definido por um som “anguloso” e “primitivo”, em que dedos e pulsos não realizam movimentos voluntários para a execução do golpe de arco, como se pode verificar no exemplo sugerido pela violinista no primeiro tema do primeiro movimento da *Sonata n° 4*.

Exemplo 2.30 *Sonata n° 4*, 1º mov., c. 1 ao 3:



E o *Grand détaché porté* na *Sonata n° 5*, também exemplificado pela violinista Mariana Salles. Esta arcada consiste em juntar dois golpes de arco: *Grand détaché* e o *portato*. “Para cada nota desprende-se uma parcela considerável da amplitude do arco, desde o uso de meio arco ao arco inteiro, juntamente com a inflexão típica do *portato* produzido pela pronação do antebraço” (SALLES, 1998, p. 75).

Exemplo 2.31 *Sonata n° 5*, 1º mov., c. 1 ao 5:



2.1.2 LEGATO

Esta arcada indica a possibilidade de tocar mais de uma nota em um mesmo arco, como fica evidente nos exemplos abaixo.

Exemplo 2.32 *Sonata n° 1*, 1º mov., c. 59 ao 63:



Exemplo 2.33 *Sonata n° 2*, 3º mov., c. 6 ao 11:



Os trechos que se seguem das *Sonatas n° 3* e *5*, respectivamente, nos mostram a sutileza da dificuldade da coordenação motora entre a digitação das notas e a mudança de corda.⁸

⁸ O dedilhado do Exemplo 2.34 foi sugerido pelo professor Dr. Édson Queiroz de Andrade (UFMG).

Exemplo 2.34 *Sonata n° 3*, 2º mov., c. 33 ao 38:

Exemplo 2.35 *Sonata n° 5*, 3º mov., c.1 ao 9:

2.1.3 SPICCATO

Este tipo de arcada ocorre nos movimentos rápidos, contrastando com arcadas como o *détaché*.

Santoro utiliza esta arcada em trechos curtos, como no primeiro movimento da *Sonata n° 3* (vide exemplo 2.36) ou, como veremos adiante, nas combinações com arcadas. Na *Sonata n° 2*, no terceiro movimento, acontece o trecho mais longo em *Spiccato* (c. 82 ao 145).

Exemplo 2.36 *Sonata n° 3*, 1º mov., c. 109:

Os dois trechos abaixo não possuem a indicação gráfica na partitura de *spiccato*, porém as intérpretes Mariana Salles e Valeska Hadelich em suas gravações assim as realizam.

Mesmo não contendo a indicação gráfica do golpe de arco a ser utilizado na partitura, algumas passagens musicais podem receber alterações para que a sonoridade desejada seja alcançada.

No exemplo 2.37, em *spiccato cantabile*,⁹ as notas estão escritas em uma região grave quando executadas juntamente com o piano. Pode não soar tão claro se a passagem for tocada em *détaché*. Assim, é possível, para uma maior clareza de sonoridade, tocar esta passagem em *spiccato*, uma vez que o movimento, por ser um *Allegro*, comporta sonoridades de caráter ligeiro e leve.

Exemplo 2.37 Sonata n^o 4, 1^o mov., c. 84 ao 87:



No exemplo 2.38, a mesma questão pode ser observada: as semicolcheias não receberam a indicação gráfica do uso de *spiccato*. Pode-se, porém, executar o trecho com *spiccato* para que as semicolcheias soem claramente, dando ao movimento um caráter alegre.

⁹ O *spiccato cantabile* pressupõe – ou quase exige – o uso do *vibrato* de forma branda, ou seja, nem muito amplo nem muito rápido, determinando assim o caráter de produção sonora *cantabile*. É executado, quando lento, no quarto inferior do arco, encaminhando-se gradativamente ao meio do arco, quando mais rápido. (SALLES, 1998, p. 80).

Exemplo 2.38 *Sonata n° 4*, 3° mov., c. 9 ao10:



O exemplo 2.39 evidencia o *spiccato* “duro”.¹⁰ O caráter da passagem pede uma interpretação decidida e não *cantabile*. Tanto a escrita do violino quanto a escrita do piano evidenciam que a passagem é ritmicamente intensa, com uma tensão crescente.

Exemplo 2.39 *Sonata n° 5*, 3° mov., c. 10 ao17:

2.1.4 SON FILÉ

O *son filé* consiste em utilizar um arco para cada nota com o *vibrato*, para que se consiga ter como resultado o caráter *cantabile*. Tanto as passagens agudas como as passagens escritas em regiões médias e graves serão privilegiadas com este recurso, evidenciando intensidade sonora e expressão.

Observamos que as passagens agudas em que o *son filé* é utilizado coincide com os momentos culminantes das frases. Sugerimos usar intensidade

¹⁰ O *spiccato* “duro” tem sonoridade não polida e “dura”, primitiva ou rude, no sentido de não trabalhado (SALLES, 1998, p. 82).

de *vibrato* e um arco em um único ponto de contato, com pronação constante, para que a tensão da expressão seja mantida.

Exemplo 2.40 *Sonata n° 4*, 1º mov., c. 42 ao 43:



Inclusive, em diversas passagens na região média e grave do violino, o *vibrato* também é indispensável.

Exemplo 2.41 *Sonata n° 5*, 4º mov., c.1 ao 6:



Deve-se buscar, em termos de sonoridade, um caráter intimista, pois Santoro indica na partitura *piano* e *expressivo*, como nos exemplos abaixo.

Exemplo 2.42 *Sonata n° 3*, 4º mov., c.1:



Exemplo 2.43 *Sonata n° 4*, 1º mov., c. 105 ao 109:



Exemplo 2.44 *Sonata n° 4*, 3º mov., c. 87 ao 91:



3 COMBINAÇÃO DE ARCADAS: ACENTOS E ARTICULAÇÕES

Pudemos observar acima que os golpes de arco aparecem separadamente, nos permitindo identificá-los, mas constatamos também a constância de combinações dos golpes. Chamaremos de combinação de golpes de arco quando dois tipos de acentuações e de articulações estiverem escritos seguidos um do outro num mesmo trecho da música. Tanto nos movimentos rápidos como nos lentos, observamos que a construção das frases melódicas tem como base o *détaché* e o *legato*.

Como já dissemos, Santoro não utilizou grande variedade de golpes de arco. A base das arcadas nas sonatas consistiu em explorar principalmente o *détaché*, o *legato* e o *son filé*. Na *Sonata n° 1*, por exemplo, observamos que tanto no primeiro como no segundo movimento o *détaché* e o *legato* aparecem sempre seguidos um do outro, nas principais melodias.

Exemplo 2.45 *Sonata n° 1*, 1º mov., c. 4 ao 5:



Existem indicações isoladas de acentos e articulações em alguns compassos que devem ser observados atentamente para que não sejam classificados como um golpe de arco. Por exemplo: a primeira nota do exemplo 2.46 tem um ponto que poderia caracterizar a indicação do golpe de arco *spiccato*. No entanto, como a nota é curta e forte, o ponto indica apenas que a nota deve ser destacada da seguinte. O *siß* que segue tem outra indicação de acento. Poderia significar um *martelé*, uma vez que este golpe de arco tem como característica um grande acento inicial na nota.

Exemplo 2.46 *Sonata n° 1, 2° mov.*, c. 1 ao 3:



Ocorre uma diferenciação na escolha dos golpes de arco quando observamos os movimentos rápidos e os lentos. Arcadas que dependem de um tempo mais ligeiro para serem realizadas, como o *spiccato*, por exemplo, aparecem somente nos movimentos rápidos, assim como combinação de *detaché* seguido de *spiccato*, como nos exemplos abaixo.

Exemplo 2.47 *Sonata n° 3, 1° mov.*, c.19:



Exemplo 2.48 *Sonata n° 4*, 1º mov., c. 4:



Exemplo 2.49 *Sonata n° 2*, 3º mov., c. 95 ao 97:



3.1 **PIZZICATOS, HARMÔNICOS, SURDINA, TRINADOS E GLISSANDOS**

Estes recursos foram pouco explorados por Santoro se comparados à combinação dos golpes de arco somados aos recursos, utilizando os graus conjuntos e disjuntos. Aparecerão em passagens específicas em que terão um caráter de conclusão ou de sugerir um clímax diferente na música.

3.1.1 **PIZZICATOS**

O *pizzicato* só não aparece na *Sonata n° 4*. Nas outras, ocorre em alguns movimentos em passagens curtas. Foi escrito em sua maioria com duas e três notas superpostas, explorando cordas soltas. Em sua maioria, são tocados com a mão direita.

No exemplo 2.50, quartas superpostas estão entre quintas superpostas.

Exemplo 2.50 *Sonata n° 1*, 2º mov., c. 78 ao 79:



No exemplo abaixo, os intervalos de sétima entre as notas exploram as cordas soltas.

Exemplo 2.51 *Sonata n° 2*, 3º mov., c. 78 ao 80:



A técnica do *pizzicato* de mão esquerda consiste na execução do “pinçar” as cordas com a mão esquerda. O resultado sonoro nos possibilita escutar ao mesmo tempo o som percutido com um som tocado com o arco. Existe um único caso da utilização do *pizzicato* de mão esquerda na *Sonata n° 3* (vide exemplo 2.52).

Exemplo 2.52 *Sonata n° 3*, 1º mov., c.137:



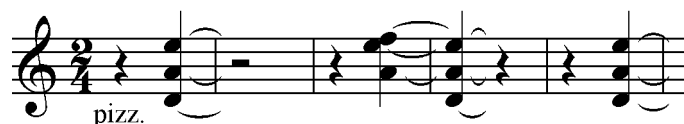
Quando aparece escrito em uma única nota, é em resposta ao piano e ocorre somente na *Sonata n° 3*.

Exemplo 2.53 *Sonata n° 3*, 1º mov., c. 23 ao 25. e c. 119 ao 121:



Quando o *pizzicato* reaparece na última sonata, é escrito como nas primeiras, sendo tocado com a mão direita. Reaparecerá escrito em três cordas, explorando intervalos de quintas em cordas soltas.

Exemplo 2.54 *Sonata n° 5*, 3° mov., c.113 ao 117:



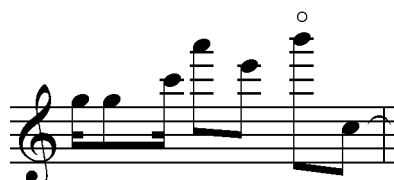
3.1.2 HARMÔNICOS

Harmônicos naturais foram utilizados nas *Sonatas n° 3* e *4*. Já os artificiais somente na *Sonata n° 5*. Nos movimentos lentos das *Sonatas n° 3* (c. 37 e 38) e *5* (c. 64 ao 66), foram empregados para finalizar os movimentos, enquanto que na *Sonata n° 4* (c. 5) fazem parte do tema principal do terceiro *Allegro*.

Exemplo 2.55¹¹ *Sonata n° 3*, 4° mov., c. 37 ao 38:



Exemplo 2.56 *Sonata n° 4*, 3° mov., c 5:



¹¹ Esta notação feita pelo compositor não é comum. Geralmente o harmônico é indicado com a cabeça da nota (dó 3) em forma de losango.

Exemplo 2.57 *Sonata n° 5*, 2º mov., c. 64 ao 66:



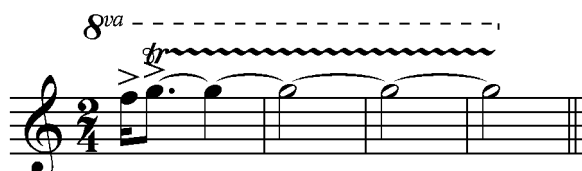
3.1.3 *SURDINA*

Dentre todos os movimentos, apenas o quarto movimento da *Sonata n° 3* traz a indicação de surdina: *con sord.*¹² Por ter sido a única sonata composta em Paris, nos permitimos supor que o compositor estivesse influenciado pelas idéias desenvolvidas naquela época, buscando alguma sonoridade diferente para finalizar a obra.

3.1.4 *TRINADOS*

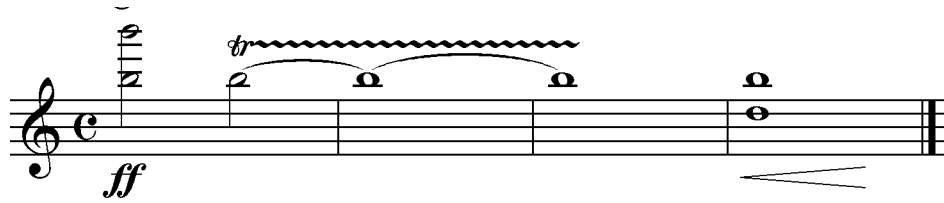
Os *trinados* foram pouco empregados por Santoro. Eles não aparecem em nenhuma de suas sonatas para violino e piano, na parte do piano. Já no violino, este recurso aparece somente nos finais dos movimentos rápidos das *Sonatas n° 4* e *5*, como nos exemplos abaixo.

Exemplo 2.58 *Sonata n° 4*, 3º mov., c. 161 ao 164:



¹² A indicação de surdina vem escrita somente na parte do piano na edição da Editora Savart – 1972.

Exemplo 2.59 Sonata nº 5, 1º mov., c.185 ao 188:



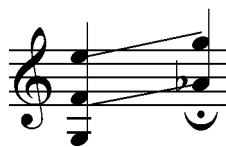
Exemplo 2.60 Sonata nº 5, 3º mov., c. 103 ao 111:



3.1.5 GLISSANDOS

Glissandos aparecem somente em alguns finais de frase das Sonatas nº 2 e 5.

Exemplo 2.61 Sonata nº 2, 3º mov., c. 77:



4. CONCLUSÃO DA LINGUAGEM TÉCNICO-VIOLINÍSTICA

Em termos de linguagem técnico-violinística, observamos que as sonatas para violino e piano de Cláudio Santoro utilizam-se somente dos recursos já existentes na literatura do violino. Observamos também que não há um aumento em termos de dificuldade de técnica violinística das primeiras às últimas sonatas.

Pela quantização dos intervalos consecutivos organizados em tabelas, constatamos que a utilização de intervalos que perpassam entre as 2m e 4J é bem superior à utilização de intervalos que vão de 4A até 9M.

Os intervalos simultâneos acontecem somente nos movimentos rápidos, com exceção de um único compasso no *Adágio* da *Sonata nº 3*. Cordas dobradas e múltiplas aparecem nas *Sonatas nº 1* e *2*, com caráter de cadência e de finalização dos movimentos. Os intervalos predominantes são as quintas, sextas e sétimas. Já nas *Sonatas nº 4* e *5*, as passagens se restringem às cordas dobradas com os intervalos de terças na *Sonata nº 4*, e segundas, sétimas e oitavas na *Sonata nº 5*. Nestas últimas, assumem a função de complementar as frases (*Sonata nº 4*) ou de acompanhamento (*Sonata nº 5*).

Os golpes de arco utilizados são: *détaché*, *legato*, *spiccato* e *son filé*, sendo que a combinação de *détaché* e *spiccato* é uma característica dos movimentos rápidos das sonatas para violino e piano.

As técnicas específicas (*pizzicato*, *harmônico*, *surdina*, *trinado* e *glissando*) são utilizadas para pontuar finais de frase ou de movimento. Nem todas aparecem em todas as sonatas: o *pizzicato* foi usado nas *Sonatas nº 1, 2, 3* e *5*; o *harmônico*

nas *Sonatas nº 3, 4 e 5*; a *surdina* apenas na *Sonata nº 3*; o *trinado* nas *Sonatas nº 4 e 5*; e os *glissandos* nas *Sonatas nº 2 e 5*.

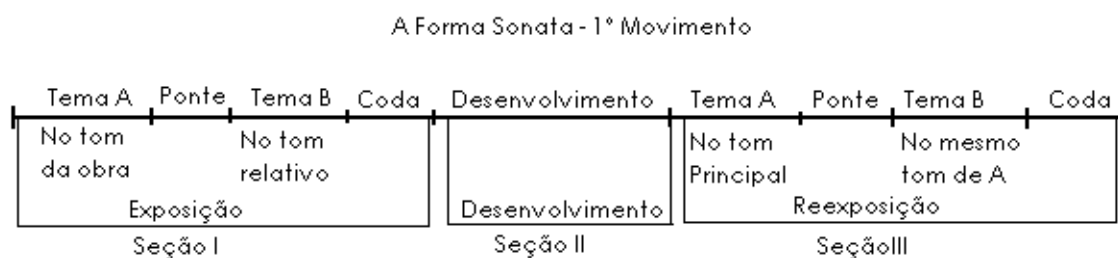
O detalhamento das expressões e da dinâmica acontece de maneira crescente quando comparamos as primeiras sonatas (*Sonatas nº 1 e 2*) com as últimas sonatas (*Sonatas nº 3, 4 e 5*).

CAPÍTULO III

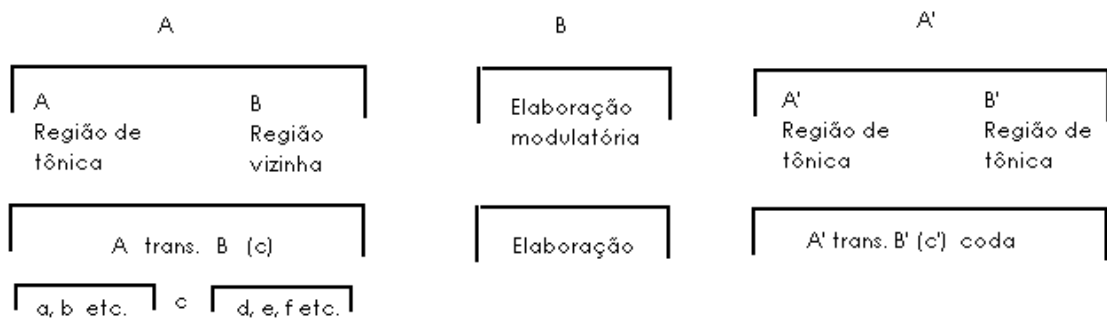
ANÁLISE DAS SONATAS

Neste capítulo, realizaremos análise das sonatas, enfocando os seguintes aspectos: altura, operações (transposição, inversão e retrogradação), ritmo e forma. Serão discutidas também as relações entre estes aspectos e a presença de elementos seriais e nacionalistas. As fontes de referência para a análise foram os livros: *Curso de Formas Musicales*, de Joaquín ZAMACOIS (1993), *Simple Composition*, de Charles WUORINEN (1979), o verbete *sonata form: the 20TH century* (SADIE, 2001, p. 696) e o modelo *Allegro de Sonata* assim como descrito por SCHOENBERG (1996, p. 243).

Eis o esquema proposto por ZAMACOIS (1993, p. 167) para movimentos tonais em forma sonata:



Schoenberg nos apresenta um esquema que denomina de Relações Estruturais do *Allegro-de-sonata*:



1 SONATA Nº 1

A *Sonata nº 1* foi composta em 1940, ano de composição das duas primeiras obras de Santoro: *Sinfonia nº 1* (para duas orquestras de cordas, na qual, segundo NEVES [1981, p. 99], Santoro empregou o “atonalismo organizado segundo as normas do dodecafonismo”), e a *Sonata para violino solo*. Ela é composta por dois movimentos (*Andante* e *Allegro*) e contém elementos atonais livres e dodecafônicos.

1.1 ANDANTE

Os procedimentos utilizados neste movimento nos revelam uma construção atonal livre. O exemplo 3.1 contém a seguinte célula rítmico-melódica: 4J seguida de 7M, nas figuras de colcheia seguida de duas semínimas. Esta célula é importante, pois é a base das outras frases que constituem o movimento. Em virtude do andamento ser *Andante*, tem caráter expressivo e lírico.

Exemplo 3.1 *Sonata n° 1*, 1º mov., c. 4 ao 15:



Este movimento é constituído de três frases na linha do violino, delimitadas pelas intervenções da linha do piano, que começam, respectivamente, nos cc. 4, 20 e 46.

A segunda frase, que é a central, difere das outras porque contém intervalos iniciais em 5A e 3m, além de modificar o ritmo, ao começar com duas semínimas seguidas de colcheia.

Exemplo 3.2 *Sonata n° 1*, 1º mov., c. 20 ao 24:

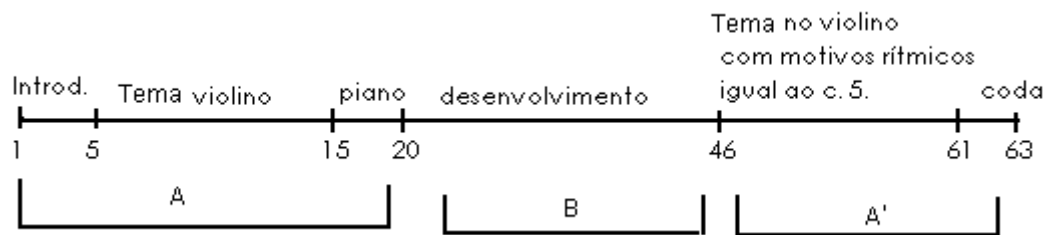


A terceira e última frase repete inicialmente o ritmo da primeira frase nos c. 46 até o 50. A variação ocorre nas primeiras notas que foram invertidas para Si/Fá/Mi (sendo que, nos c.4 ao 5, eram Si/Mi/Fá; vide exemplo 3.1) e na mudança de compasso para 3/8. A célula rítmica do c. 4 (colcheia seguida de duas semínimas) é retomada aqui.

Exemplo 3.3 *Sonata n° 1*, 1º mov., c. 46 ao 48:



Veamos a estrutura formal do primeiro movimento:



Na seção A, o tema é apresentado pelo violino. Em B, a figura rítmica em colcheias e semínimas é utilizada com uma variação de tempo que, além de conter a expressão *apressando poco*, começa no tempo forte (diferentemente das outras seções, em que o ritmo é em anacruse). A seção a que denominamos A' apresenta uma variação da primeira frase.

1.2 ALLEGRO

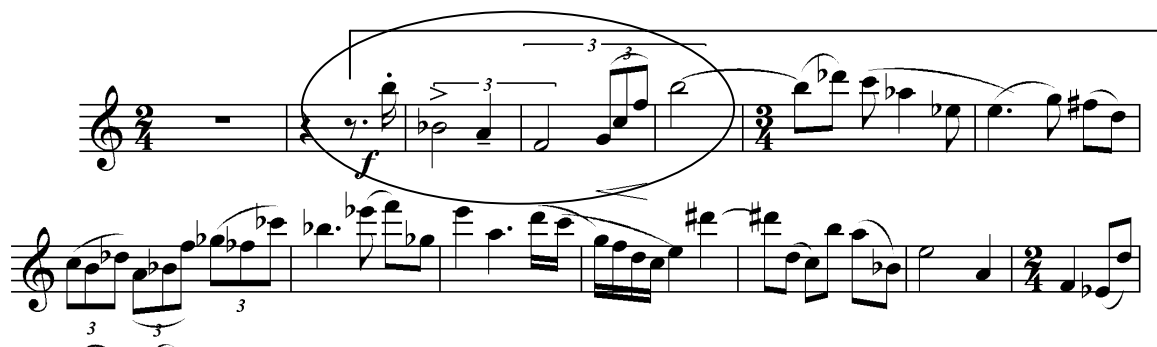
Contrastando com o primeiro movimento, que é melodioso e lírico, o segundo é enérgico e marcante, o que já fica evidente na figuração rítmica e indicação de articulação nas primeiras notas do violino.

Exemplo 3.4 *Sonata n° 1*, 2º mov., c. 2 ao 3:



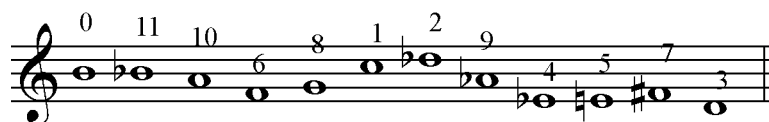
A organização intervalar dos primeiro compassos também será, como no primeiro movimento, determinante para as outras frases do movimento: 9m descendente, 2m descendente, 3M descendente, 2M ascendente, 4J ascendente, 4J ascendente e 4A ascendente (vide exemplo 3.5).

Exemplo 3.5 Sonata nº 1, 2º mov., cc. 1 ao 14:



Tendo como base a primeira frase deste movimento, podemos evidenciar a seguinte série dodecafônica e matriz:

Exemplo 3.6:



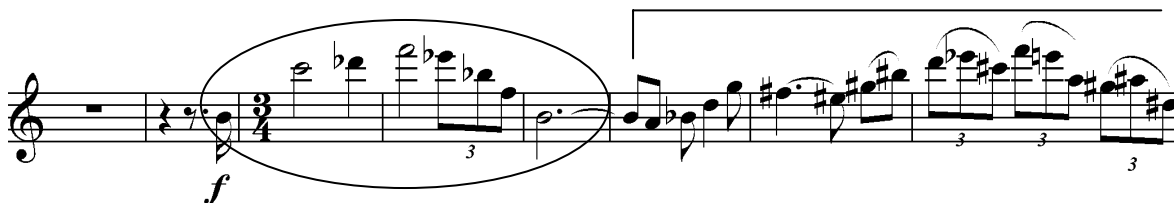
QUADRO 3

Matriz da série da Sonata nº 1

	I0	I11	I10	I6	I8	I11	I2	I9	I4	I5	I7	I3	
S0	0	11	10	6	8	1	2	9	4	5	7	3	R0
S1	1	0	11	7	9	2	3	10	5	6	8	4	R1
S2	2	1	0	8	10	3	4	11	6	7	9	5	R2
S6	6	5	4	0	2	7	8	3	10	11	1	9	R6
S4	4	3	2	10	0	5	6	1	8	9	11	7	R4
S11	11	10	9	5	7	0	1	10	3	4	6	2	R11
S10	10	9	8	4	6	11	0	7	2	3	5	1	R10
S3	3	2	1	9	11	4	5	0	7	8	10	6	R3
S8	8	7	6	2	4	9	10	5	0	1	3	11	R8
S7	7	6	5	1	3	8	9	4	11	0	2	10	R7
S5	5	4	3	11	1	6	7	2	9	10	0	8	R5
S9	9	8	7	3	5	10	11	6	1	2	4	0	R9
	RI0	RI11	RI10	RI6	RI8	RI1	RI2	RI9	RI4	RI5	RI7	RI3	

A série (c. 2 ao 5) aparece invertida nos c. 98 ao 102, porém a frase que segue nos c. 103 ao 111 é atonal livre.

Exemplo 3.7 *Sonata n° 1, 2º mov.*, c. 98 ao 111:



Em termos de ritmo, este movimento é mais complexo que o anterior, sendo, por exemplo, freqüente a variação dos compassos entre 2/4 e 3/4.

É interessante observar que as semicolcheias ocorrem geralmente em um único sentido (ascendentes ou descendentes).

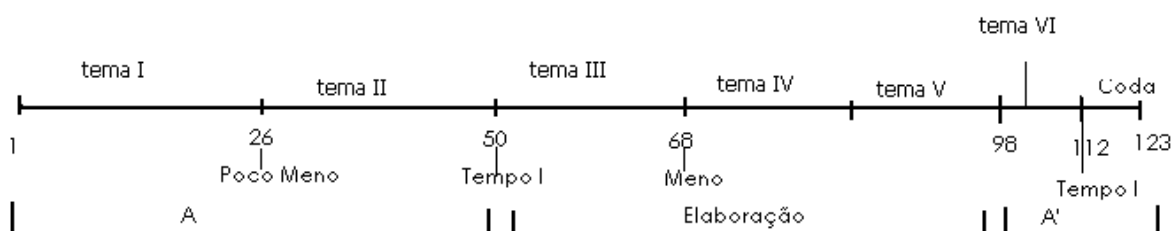
Exemplo 3.8 *Sonata n° 1, 2º mov.*, c. 16:



O piano realiza um ostinato que é a base para a primeira frase do violino e que reaparece diversas vezes (vide exemplo 3.9).

Exemplo 3.9 Sonata n^o1, 2^o mov., c. 1 ao 4:

Vejamos sua estrutura formal:



A parte A contém o tema I, que servirá de base para os intervalos consecutivos das outras frases, e o tema II, que finaliza esta parte em cordas dobradas. Na elaboração, há mudanças de andamento, bem como variações: o ritmo aparece em mínimas (c. 69) e cordas dobradas (c. 77 até o 96) que, exceto os compassos finais, só são utilizadas neste momento.

Este movimento é em forma de *Allegro-de-sonata*. O tema VI (c. 98 ao 112), contido na parte A', aparece relembrando o tema I (c. 1 ao 18): no ritmo imitado rigorosamente e na série, que aparece invertida, nos três primeiros compassos.

2 SONATA Nº 2

Composta em 1941, consta de três movimentos: *Allegro*, *Andante* e *Allegro Molto*. São do mesmo ano as seguintes obras: *Trio para violino, viola e violoncelo*; o inacabado *Divertimento para sete instrumentos* (flauta, corne inglês, saxofone tenor, tímpano, violino, violoncelo e contrabaixo) e uma *Sinfonia de câmara* (orquestra de câmara e dois pianos), cujo único movimento concluído foi o primeiro.

A *Sonata nº 2* foi a sonata para violino e piano em que Santoro mais utilizou as técnicas do dodecafonismo. O que Ayres Potthoff, que pesquisou a música de câmara para flauta composta por Santoro no período de 1940 até 1946, nos diz sobre os *4 Epigramas para flauta solo*, de 1942, pode ser aplicado à *Sonata nº 2*:

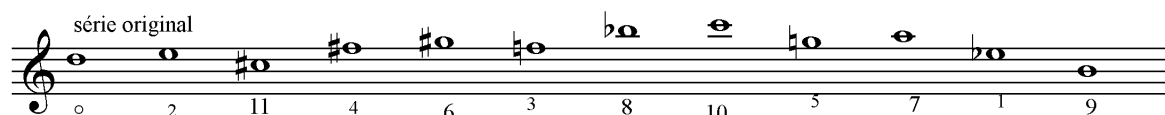
[...] o dodecafonismo na obra de Santoro não é de maneira alguma ortodoxo. [...] a série original é apresentada incompleta, e surpreende o fato de encontrarmos uma nota repetida dentro da série, uma vez que, do ponto de vista formal, o dodecafonismo recusava categoricamente a repetição de qualquer nota antes do aparecimento das demais notas da série. De maneira geral, ele não partiria da série para então daí tirar seu tema, pelo contrário, ele compunha o tema, se este fosse menor do que a série, ele então completava os doze sons. (POTTHOFF, 1997, p. 33).

Na *Sonata nº 2* ele também utilizou o “dodecafonismo de uma forma não ortodoxa”: a série aparece incompleta e as operações de inversão, retrogradação e inversão da retrogradação são utilizadas de forma não ortodoxa.

2.1 ALLEGRO

A série geradora aparece incompleta no primeiro movimento. Tomando como base a série completa – porém invertida –, que só aparece na linha do violino no terceiro movimento (c. 1 ao 5), temos a seguinte série e matriz:

Exemplo 3.10:



QUADRO 4

Matriz da série da Sonata nº 2

	I0	I2	I11	I4	I6	I3	I8	I10	I5	I7	I1	I9	
S0	0	2	11	4	6	3	8	10	5	7	1	9	RO
S10	10	0	9	2	4	1	6	8	3	5	11	7	R10
S1	1	3	0	5	7	4	9	11	6	8	2	10	R1
S8	8	10	7	0	2	11	4	6	1	3	9	5	R8
S6	6	8	5	10	0	9	2	4	11	1	7	3	R6
S9	9	11	8	1	3	0	5	7	2	4	10	6	R9
S4	4	6	3	8	10	7	0	2	9	11	5	1	R4
S2	2	4	1	6	8	5	10	0	7	9	3	11	R2
S7	7	9	6	11	1	10	3	5	0	2	8	4	R7
S5	5	7	4	9	11	8	1	3	10	0	6	2	R5
S11	11	1	10	3	5	2	7	9	4	6	0	8	R11
S3	3	5	2	7	9	6	11	1	8	10	4	0	R3
	RI0	RI2	RI11	RI4	RI6	RI3	RI8	RI10	RI5	RI7	RI1	RI9	

Em seguida apresentaremos alguns exemplos que evidenciam a presença do dodecafonismo neste movimento.

A célula inicialmente apresentada pelo violino e logo repetida, porém com alterações, pelo piano é o principal elemento rítmico-melódico do presente movimento (vide exemplo 3.11).

Exemplo 3.11 *Sonata nº 2*, 1º mov., c. 1 ao 2:

The image shows a musical score for three staves: Violin I (top), Violin II (middle), and Piano (bottom). The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two measures. In the first measure, the Violin I staff has a circled triplet of eighth notes (G4, A4, B4) with accents (>) above each note. The Violin II staff has a circled triplet of eighth notes (F4, G4, A4) with accents (>) above each note. The Piano staff has a circled triplet of eighth notes (F3, G3, A3) with accents (>) above each note. In the second measure, the Violin I staff has a circled triplet of eighth notes (B4, C5, D5) with accents (>) above each note. The Violin II staff has a circled triplet of eighth notes (G4, A4, B4) with accents (>) above each note. The Piano staff has a circled triplet of eighth notes (F3, G3, A3) with accents (>) above each note. The number '3' is written below each circled triplet.

As alturas da célula, assim como apresentadas pelo violino (siβ, Dó, Lá, Ré Fá), correspondem às cinco primeiras alturas da série, em sua oitava transposição (vide S8 na matriz do quadro 4), com o último intervalo (2M) ampliado para 3m – o que já evidencia a forma não ortodoxa com que Santoro utiliza o dodecafonismo.

Poucos compassos à frente (c.12 ao 13), o piano apresenta a mesma célula, porém com suas alturas invertidas, correspondendo às seis primeiras alturas de I8 (vide matriz no quadro 4).

Exemplo 3.12 Sonata nº 2, 1º mov., c. 12 ao 13:

Musical score for Example 3.12, showing measures 12 and 13 of the first movement of Sonata nº 2. The score is in 3/4 time, marked 'Meno' and 'p'. It features a treble and bass clef with a key signature of one flat. Measure 12 contains a triplet of eighth notes in both hands. Measure 13 shows a change in tempo and meter to 2/4, with a triplet of eighth notes in the bass and a triplet of quarter notes in the treble.

O ritmo deste movimento é complexo, uma vez que envolve muitas variações de compasso (o que denominaremos de “compasso irregular”), subdivisão irregular dentro dos compassos e alterações de andamento. A semínima pode ser pensada como a pulsação básica. Algumas mudanças de compassos coincidem exatamente com as mudanças de andamento, como no *Meno* (c. 33). Outras acontecem um ou dois compassos depois da mudança de andamento, como no *Tempo I* (c. 65).

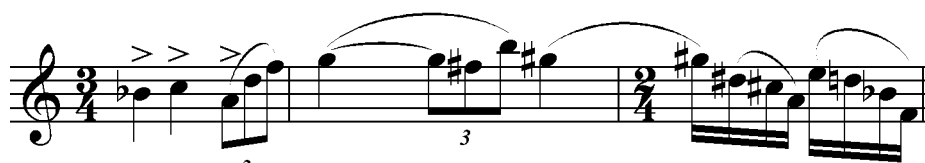
As figuras em semicolcheias contrabalançam a direção melódica, não deixando que elas ocorram em um único sentido. A maioria acontece como nos c. 18 e 20.

Exemplo 3.13 Sonata nº 2, 1º mov., c. 16 ao 20:

Musical score for Example 3.13, showing measures 16 to 20 of the first movement of Sonata nº 2. The score is in 2/4 time, marked 'tempo I'. It features a treble clef with a key signature of one flat. The melody consists of eighth notes with accents and slurs, including two triplet markings over eighth notes.

Algumas poucas exceções de grupos somente ascendente ou somente descendente ocorrem como no c. 3.

Exemplo 3.14 *Sonata nº 2, 1º mov., c. 1 ao 3:*



A forma é simples, sugerindo a apresentação de temas que serão transformados e intensificados, retornando à idéia inicial, podendo assim ser apresentada:



A divisão das seções do movimento foi feita com o auxílio da mudança de andamento: *Allegro* (c.1), *Tempo I* (c. 16), *Tempo I* (c. 65), *Tempo I* (c. 73) e *Largo* (c. 92).

A primeira seção (c. 1 ao 16) começa com o tema exposto na linha do violino (c. 1 ao 11). O piano realiza uma inversão de alturas do c. 12 ao 15, com a variação no andamento para *Meno*.

O desenvolvimento, ou segunda seção, que começa no c. 16, mostra-nos elementos temáticos como as quí尔特as e os intervalos da melodia dos primeiros compassos, soando como uma variação da melodia inicial. A métrica é alterada para 2/4, sendo que a idéia musical dos primeiros compassos permanece (exemplos 3.13 e 3.14).

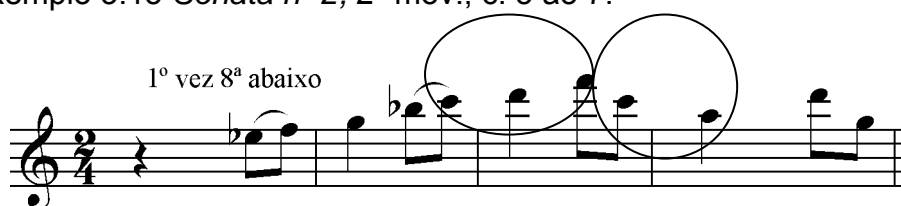
A lembrança do tema da primeira frase no c. 65 com o retorno ao *Tempo I* indica o início da terceira seção. Do c. 73 ao 91, o piano realiza uma grande

intervenção solo que pode ser considerada como outro momento de desenvolvimento consideravelmente tenso, culminando em uma *coda* em andamento *Largo*. O violino propicia maior densidade ao final do movimento em virtude do emprego de cordas dobradas e múltiplas.

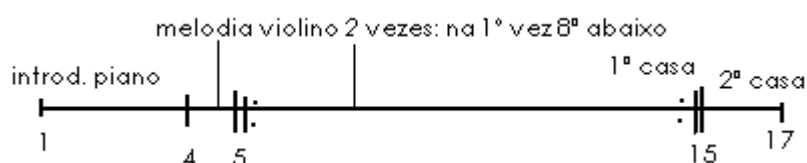
2.2 ANDANTE

A principal célula deste movimento e que, é inicialmente apresentada pelo violino, corresponde às quatro primeiras alturas de RI10, sem a segunda altura, ou seja, 1/3/5 (vide RI10 na matriz do quadro 4).

Exemplo 3.15 *Sonata nº 2, 2º mov., c. 5 ao 7:*



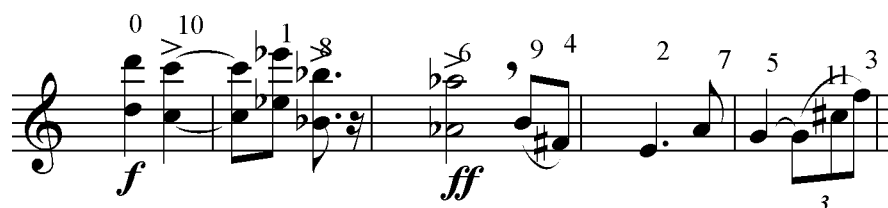
A estrutura formal do *Andante* é simples, e a textura é de melodia acompanhada.



2.3 ALLEGRO MOLTO

A aparição da série completa, porém invertida, ocorre nos cinco primeiros compassos deste terceiro movimento. A célula que compreende as cinco primeiras alturas constitui-se no principal elemento rítmico-melódico deste movimento.

Exemplo 3.16 *Sonata n° 2*, 3° mov., c. 1 ao 5:



No c. 12 na linha do violino, a célula aparece transposta, correspondendo às cinco primeiras alturas de I6 (vide matriz do quadro 4).

Exemplo 3.17 *Sonata n° 2*, 3° mov., c. 12 ao 13:



Já na parte do piano, nos c. 28 ao 29, a célula aparece novamente transposta, agora correspondendo às cinco primeiras alturas de I10 (vide quadro 4).

Exemplo 3.18 *Sonata n° 2*, 3° mov., c. 28 ao 29:

Os primeiros compassos deste movimento contêm a seqüência de fórmulas de compassos: 2/4, 2/4, 3/4; 2/4, 2/4, 3/4. Considerando que a seqüência de fórmulas de compasso no início do primeiro movimento é 3/4, 3/4, 2/4; 3/4, 3/4, 2/4, podemos afirmar que houve uma reversão no seu emprego. Este recurso

ajuda a tecer um elo de ligação entre os movimentos, uma vez que uma idéia utilizada em outro movimento é retomada.

Assim como no primeiro movimento, a seqüência de semicolcheias não segue em uma única direção, exceto em poucos trechos como no exemplo abaixo, onde a seqüência é toda ascendente.

Exemplo 3.19 *Sonata nº 2*, 3º mov., c. 10 ao 11:



A estrutura do terceiro movimento, *Allegro Molto*, pode ser vista abaixo:



Cada seção deste movimento é definida com o auxílio das mudanças de andamento, como vimos no esquema acima. Na parte A, as seções são delimitadas pelo perfil rítmico em que ocorre a célula principal: na seção I, a célula inicia-se em tempo forte (vide exemplos 3.16 e 3.17); na seção II, começa em anacruse de colcheia; na seção III, começa em *Poco Meno* (c. 66) e em 3/4. As seções II e III são iniciadas pelo piano e apresentam a indicação de *Cantabile*, como no exemplo abaixo.

Exemplo 3.20 *Sonata n° 2*, 3° mov., c. 66:

A seção IV é marcada pelo começo de uma fuga a três vozes (vide exemplo 3.21). É a única das sonatas que contém este tipo de procedimento composicional em um de seus movimentos. Começa no c. 78 e vai até o final do movimento. Nos oito compassos finais, a parte do violino foi escrita em cordas dobradas e múltiplas. Acredito que este recurso, assim como no primeiro movimento, tem por objetivo enfatizar a densidade expressiva no final do movimento.

Exemplo 3.21 *Sonata n° 2*, 3° mov., c. 85 ao 89:

3 SONATA Nº 3

A *Sonata nº 3* foi a única das cinco sonatas para violino e piano composta fora do Brasil. No período de 1947-1948 Santoro estudou em Paris sob a orientação de Nádía Boulanger. É dessa época a seguinte carta escrita pelo compositor e endereçada ao musicólogo F. Curt Lange, que evidencia a busca de Santoro por novas possibilidades composicionais.

Paris, 5/01/1948

[...] Tomo conselhos com Nádía uma vez por semana, onde, lá ela analisa minhas obras e da conselhos muito úteis e discute bastante comigo. É uma mulher admirável, que cultura, que simplicidade. Suas aulas são um manancial de tudo, estética musical, com exemplo que ela dá ao piano desde Bach até Stravinsky etc., além disso fala de filósofos citando, escultores, pintores etc. Enfim tenho aprendido muita coisa. E seus conselhos são muito úteis principalmente quanto a “forma” que ela é muito rigorosa, quanto a expressão ela me deixa a vontade[...].”

[...] Quanto as obras aí vai a lista: escrevi aqui em Paris uma terceira sonata para violino e piano que terminei hoje. Uma “sonatina” para piano solo, uma peça para canto e piano (baixo) com versos de “Argor” em francês chama-se “Marguerite”, Um trio para oboé, clarinete e fagote; um balet, uma quadro que é só música pura e cor, com um pintor brasileiro de[...] toada. A Nádía gostou mesmo da *3ª sinfonia* e nesta obra começo a realizar a simplicidade que a muito busco. [...]. Creio que devemos reagir nos a juventude contra esta tendência “super-expressiva” [...] sem porém cair no exagero do “sem expressão” de alguns dogmatismos [...]. A técnica dos doze sons me resta como um complemento de um todo, não posso porém ficar amarrado [...] creio mais na imaginação livre, estruturada pelo intelecto cultivado e não um intelecto estruturado que cultiva o “exterior” e não o “interior” [...].¹³

Além das peças enumeradas na carta, em 1947-1948, Santoro ainda compôs as seguintes obras: *Sonata nº 2* para violoncelo e piano, *Batucada*, *Prelúdio nº 2, 3 e 4*, *Sonata nº 2* para piano e uma *Abertura* inacabada para orquestra.

A organização das alturas da *Sonata nº 3* não é tonal nem dodecafônica.

Trata-se de construção atonal livre.

¹³ ACERVO CURT LANGE – UFMG. Reproduzimos aqui o documento com eventuais erros de português, todos contidos no original, tendo como objetivo preservar a autenticidade de expressão do compositor. Esta decisão se aplica às outras transcrições que aparecem na pesquisa.

Em termos camerísticos, a *Sonata nº 3* difere das outras quatro sonatas no sentido de que piano e violino dialogam por meio de células rítmicas, que perpassam de voz para voz como que em uma pergunta e uma resposta. Nas outras sonatas, a textura é constituída, principalmente, em unísono ou em melodia com acompanhamento.

A *Sonata nº 3* é constituída de quatro movimentos: *Bien Rythmé, Allegro molto* (Quase Andante), *Allegro enérgico* e *Adágio* (Epílogo).

3.1 BIEN RYTHMÉ

A construção da linha melódica é composta de várias células rítmico-melódicas, expostas nos c. 1 ao 15.

Exemplo 3.22 *Sonata nº 3*, 1º mov., c. 1 ao 15:

Fragmentos dessas células rítmico-melódicas aparecerão ao longo do movimento. Devem ser ressaltadas por parte dos intérpretes para o entendimento das frases ou seções, pois perpassam entre violino e piano.

Exemplo 3.23 *Sonata n° 3*, 1º mov., c. 5 ao 6:

The musical score for measures 5 and 6 of the first movement of Sonata n° 3. The Violin part (Vln.) is in treble clef, and the Piano part (Pno.) is in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part begins with a *p* dynamic marking. Both parts feature melodic lines with slurs and accents. The word "dim." (diminuendo) is written below the staff in both parts, indicating a decrease in volume. Circled annotations highlight specific melodic phrases in both instruments.

No exemplo 3.24 evidenciamos a figura em quiálteras de semínimas que perpassam pelas diferentes linhas melódicas.

Exemplo 3.24 *Sonata n° 3*, 1º mov., c. 64 ao 67:

The musical score for measures 64, 65, 66, and 67 of the first movement of Sonata n° 3. The Violin part (Vln.) is in treble clef, and the Piano part (Pno.) is in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part begins with a *p* dynamic marking. The score features prominent triplet markings (indicated by a '3' over a slur) in both parts. Circled annotations highlight these triplet figures across the different melodic lines.

Outra célula rítmico-melódica recorrente é a seqüência ascendente em semicolcheias.

Exemplo 3.25 *Sonata n° 3*, 1º mov., c. 19:



Vejamos o esquema da forma no primeiro movimento:



O tema A vai do c. 1 ao 15. Do 16 ao 38 há uma variação do tema A. Uma pequena transição (c. 49 ao 56) antecede uma estrutura que consiste de três compassos quaternários seguidos de quatro compassos ternários (3+4). O desenvolvimento vai do c. 56 ao 92. Após o desenvolvimento, estruturas como as construções de compassos (3+4) e temas melódicos reaparecerão em ordem espelhada em relação à ordem de aparição das estruturas anteriores ao desenvolvimento. Assim, do c. 99 ao 110 há uma transição como no c. 38 ao 48. Outra transição do c. 135 até o 139. Do c. 140 até o 149, a estrutura do c. 39 é repetida, inclusive com a mesma métrica de compassos e células rítmicas. A estrutura de três compassos quaternários seguidos de quatro compassos ternários antecede os dois compassos que finalizam este movimento. Podemos supor, através dessa estrutura de composição, o que Santoro queria dizer quando escreveu que “Boulangier era rigorosa com a forma”: em algumas passagens as estruturas foram “copiadas” e os conteúdos não, como nos compassos realizados somente pelo piano em que a métrica é a mesma: 3 + 4 (cc. 49 ao 55 e 92 ao 98) e 4 + 1 (cc. 39 ao 43 e 143 ao 144).

3.2 ALLEGRO MODERATO (QUASI ANDANTE)

O segundo movimento começa com uma célula rítmico-melódica nos três primeiros compassos, que reaparecerá, ora no violino, ora no piano, com modificações em que o contorno melódico é mantido, porém com intervalos diferentes.

Exemplo 3.26 *Sonata n° 3, 2º mov.*, c.1 ao 4, violino:



Exemplo 3.27 *Sonata n° 3, 2º mov.*, c. 64 ao 66, piano:



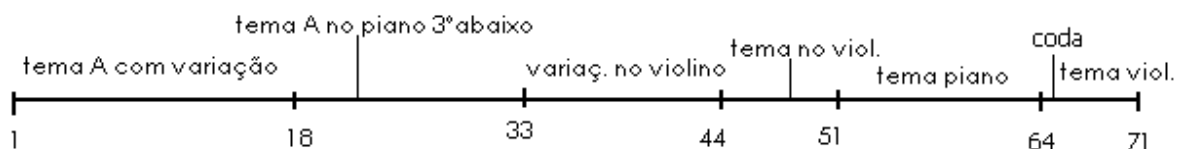
A pulsação em colcheias que define o fluxo deste movimento passa de uma voz para a outra, fazendo parte do tema. Assim como no primeiro movimento, violino e piano dialogam em seqüências de colcheias. Em todo movimento, acontecem apenas dois momentos de interrupção das colcheias: c. 51 e cc. 62 ao 64.

Exemplo 3.28 *Sonata nº 3, 2º mov.*, c. 1 ao 4:

Uma eventual tonalidade da linha melódica é diluída pelas dissonâncias das segundas maiores e menores de acordes como os que ocorrem nos c. 65 e 66.

Exemplo 3.29 *Sonata nº 3, 2º mov.*, c. 65 ao 66:

Eis a estrutura formal deste movimento:



A variação de andamento acontece somente no final do movimento em que o *Più lento* funciona como uma *coda*.

3.3 ALLEGRO ENÉRGICO

Neste movimento há, pela primeira vez, um tema em uníssono (c. 1 ao 6). Logo em seguida, a idéia de células rítmicas que perpassam de uma voz para a outra é retomada como nos dois movimentos anteriores.

Exemplo 3.30 *Sonata n° 3, 3º mov., c.1 ao 3:*

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) for measures 1 to 3. The tempo is marked 'Allegro Enérgico'. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/8. The Violin part starts with a forte (f) dynamic and features a rhythmic-melodic line with accents (>) and slurs. The Piano part consists of two staves, with the right hand playing a rhythmic accompaniment and the left hand playing a similar line. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and accents.

A linha rítmico-melódica exposta pelo violino dos c. 1 ao 44, aparece transposta uma 5ª acima nos c. 90 ao 134. (No c. 91, em vez de utilizar o Dó 4, o compositor optou pelo Dó 3, possivelmente por questão de comodidade em termos de técnica violinística).

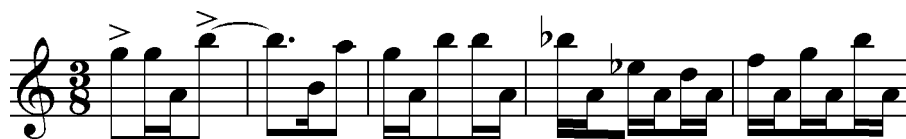
Exemplo 3.31 *Sonata n° 3, 3º mov., c. 90 ao 93:*

The image shows a musical score for Violin (Vln.) for measures 90 to 93. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/8. The score features a rhythmic-melodic line with accents (>) and slurs, illustrating the irregular metric structure mentioned in the text.

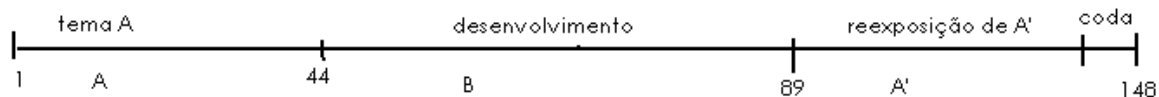
A métrica é irregular, variando entre os compassos ternário, quaternário e quinário, com a pulsação em colcheias e subdivisão irregular.

As cordas soltas são alternadas à melodia. É um recurso que pode ser considerado como um aspecto nacionalista característico da rabeça, em que as cordas soltas têm função de acompanhar a linha melódica. Entretanto, não acredito que esse recurso tenha sido utilizado na *Sonata nº 3* com a finalidade de evidenciar nacionalismo.

Exemplo 3.32 *Sonata nº 3*, 3º mov., c. 7 ao 11:



Quanto à forma, este movimento está estruturado em três seções (ABA'). É interessante observar que, em A, o tema reaparece transposto uma 5ª acima de sua aparição original, como mencionamos acima (vide exemplos 3.30 e 3.31).



3.4 EPÍLOGO – ADÁGIO

Intercalados por outros intervalos, as 2ª e 4ª J compõem grande parte da melodia deste movimento. A melodia principal é tocada pelo violino e acompanhada pelo piano, que toca acordes de longa duração, como no exemplo abaixo.

Exemplo 3.33 *Sonata nº 3, 4º mov., c. 6 ao 8:*

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) for measures 6 to 8. The Violin part is in the treble clef with a common time signature. It features a melodic line starting with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note F#4, and a quarter note E4. A slur covers the next two measures: a quarter note D#4, an eighth note C#4, and a quarter note B3. The Piano part is in the bass clef with a common time signature. It starts with a whole note G3 in measure 6, followed by a whole rest in measure 7, and a whole note G3 in measure 8. A slur covers the next two measures: a quarter note F#3, an eighth note E3, and a quarter note D3.

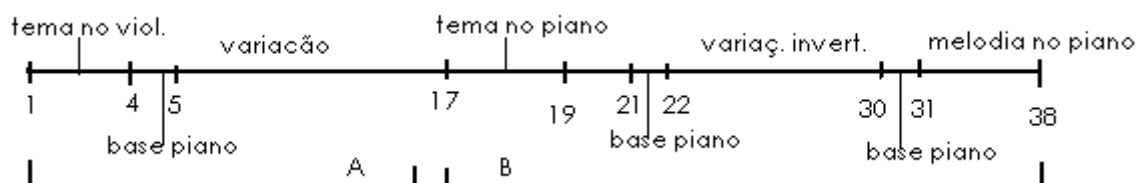
O mesmo contorno melódico é utilizado nas melodias, porém contraído. Os intervalos de 5ª ascendente passam a ser 4ª descendente como no exemplo abaixo.

Exemplo 3.34 *Sonata nº 3, 4º mov., c. 6 e 23:*

The image shows two short musical phrases. The first phrase is in the treble clef with a common time signature, showing a quarter rest, a quarter note G4, an eighth note F#4, and a quarter note E4. The second phrase is in the bass clef with a common time signature, showing a quarter rest, a quarter note F#3, an eighth note E3, and a quarter note D3.

A métrica é irregular, pois é composta de compassos quaternários, ternários e binários. A subdivisão, também irregular, é composta de mínima, semínimas e colcheias com ligaduras (vide exemplo 3.33).

Este movimento é estruturado em duas seções:



O contraste entre as seções é marcado primeiramente pela apresentação da melodia no violino no começo do movimento e, depois, quando o piano retorna com a melodia do início em ritmo diferente no c. 17.

Exemplo 3.35 *Sonata n° 3*, 4º mov., c. 1 ao 4, violino:



Exemplo 3.36 *Sonata n° 3*, 4º mov., c. 17 ao 20, piano:

Em todas as cinco sonatas, este é o único movimento no qual a *surdina* foi explorada. Acredito que tenha sido reflexo da atenção às cores e sonoridades desenvolvidas durante os estudos de Santoro em Paris. A utilização da *surdina* neste movimento modifica o som e inspira introspecção e calma no final da obra.

4 SONATA N° 4

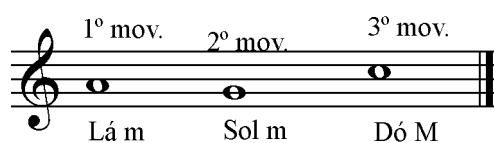
A *Sonata n° 4* (1951) foi composta no período em que Santoro passou a empregar as idéias nacionalistas (1950-1960). São da mesma época as seguintes obras: *Poema* (voz e piano), *Dança*, *Miniatura* e *Prelúdio n° 5* (para piano solo),

Canto de amor e paz (para orquestra de cordas) e 12 partituras de longa metragem para filmes nacionais, compostas entre 1950 e 1957.

Uma das principais diretrizes nacionalistas era que o compositor deveria voltar-se para as raízes de seu país. A construção harmônica das canções folclóricas brasileiras tem como base os modos e a tonalidade, idiomas que são utilizados nas duas sonatas nacionalistas, para violino e piano, de Santoro (*Sonata nº 4* e *Sonata nº 5*).

A *Sonata nº 4* é constituída de três movimentos inter-relacionados por tons vizinhos diretos¹⁴: o primeiro movimento é em Lá menor; o segundo, em Sol menor; e o terceiro, em Dó maior.

Exemplo 3.37 Tons da *Sonata nº 4*:



A seqüência dos três movimentos sugere um padrão de sonata clássica: *Allegro*, *Lento* e *Allegro*. A forma dos movimentos também se assemelha à estrutura da sonata clássica.

4.1 ALLEGRO

Com um ritmo dinâmico, marcado por acentos e articulações, a melodia inicial – que é a principal idéia geradora deste movimento – é composta de intervalos diatônicos, sem variações de registro, que permitem ser memorizados e

¹⁴ Os tons vizinhos são os tons que têm a mesma armadura do tom principal ou diferem dele por um acidente a mais ou a menos. (MED, 1996, p. 158).

associados às cantigas do folclore brasileiro. É realizada inicialmente por um uníssonos no piano e violino. Apesar disso, a textura base do movimento é melodia com acompanhamento.

Exemplo 3.38 *Sonata nº 4*, 1º mov., c. 1 ao 6:

The musical score for measures 1 to 6 of the first movement of Sonata nº 4 is presented in two staves. The top staff is for Violin and the bottom staff is for Piano. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The Violin part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accents and slurs. The Piano part provides accompaniment with eighth and sixteenth notes in both hands, also featuring accents and slurs.

Nos compassos seguintes ao início, a frase é repetida pelo violino com final em terças caipiras.¹⁵

Exemplo 3.39 *Sonata nº 4*, 1º mov., c. 14 ao 19:

The musical score for measures 14 to 19 of the first movement of Sonata nº 4 is presented in two staves. The top staff is for Violin (Vln.) and the bottom staff is for Piano (Pno.). The key signature has one flat and the time signature is 2/4. The Violin part shows a melodic phrase with slurs and accents, ending with a cadence. The Piano part features a rhythmic accompaniment with chords and single notes in both hands.

Há uma célula rítmico-melódica que ocorre em diversos momentos durante o movimento.

¹⁵ A terça caipira é composta de duas alturas simultâneas em intervalos de terças, sendo uma característica particular originada no interior de São Paulo. (BÉHAGUE, 2001, p. 283).

momentos diferentes na sonata. Diferentemente do padrão clássico, não há nem contraste de caráter entre os temas nem modulação para o tom relativo.

Após essas duas seções, há o desenvolvimento (c. 98 ao 153), no qual células rítmicas provenientes dos temas ocorrem com alteração de andamento e caráter. As duas seções começam respectivamente nos c. 98 (*Meno Ancora*) e c. 124 (*Quasi recitativo*), ambas introduzidas por solo de piano.

Exemplo 3.42 *Sonata n° 4*, 1º mov., c. 98 ao 99:



Exemplo 3.43 *Sonata n° 4*, 1º mov., c. 124 ao 126:



4.2 LENTO

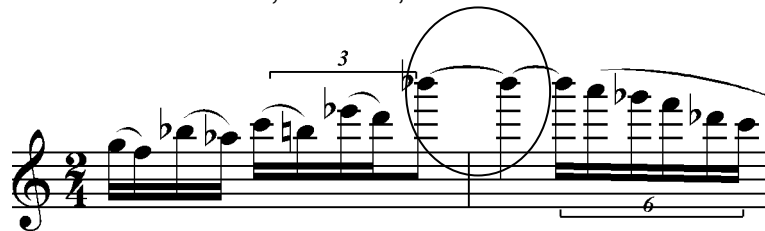
A melodia inicial evidencia a 4J, intervalo que constitui o início de todas as frases deste movimento.

Exemplo 3.44 *Sonata n° 4, 2º mov., c. 1 ao 6:*



Todavia, no c. 40 a 47, as quartas deixam de ser o intervalo primordial, dando lugar às terças. É interessante observar que esta “contração intervalar” (de quartas para terças) coincide com o que poderíamos denominar “contração temporal”, pois a linha melódica do violino é constituída de figuras rítmicas cada vez mais breves: semínimas/ colcheias/ semicolcheias/ semicolcheias atercinadas. Tudo isso culminando no momento ápice do movimento, em que o violino alcança a altura mais aguda do movimento: um si⁵. Como o acompanhamento do piano neste trecho consiste, principalmente, em sustentar longos acordes, a passagem soa como uma cadência para o violino.

Exemplo 3.45 *Sonata n° 4, 2º mov., c. 44 ao 45:*



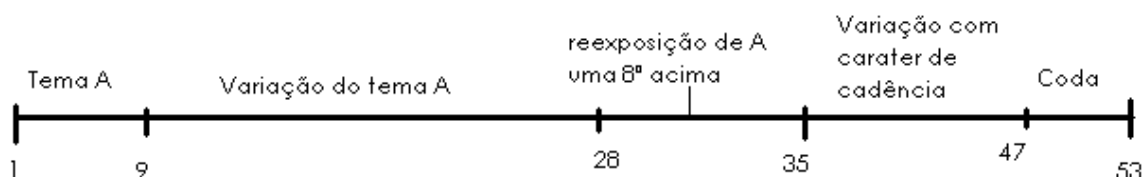
Neste movimento, a rítmica da melodia quebra a quadratura fazendo com que escutemos um ritmo flexível e flutuante. Essa característica é reforçada em vista de a composição conter compasso irregular com métrica irregular.

A síncope aparecerá tanto na parte do violino como na do piano. No exemplo seguinte, ela aparece em evidência com um aumento rítmico, dando à passagem um caráter mais expressivo que o do começo do movimento.

Exemplo 3.46 *Sonata n° 4, 2º mov., c. 20 ao 21:*



Sua forma é variada e livre. Vejamos o esquema:



Este movimento pode ser caracterizado como melodia acompanhada por acordes, com alguns momentos de “nota contra nota” em colcheias. Onze compassos antes do final, o violino realiza uma cadência na qual ocorre a tensão máxima, configurando o ponto culminante descrito acima.

4.3 ALLEGRO

Aqui a melodia é alegre e enérgica. As frases foram compostas a partir do acorde de Dó M, enriquecido com diversas terças intercaladas.

Exemplo 3.47 *Sonata n° 4, 3º mov., c. 8 ao 11:*



Assim como no segundo movimento, aqui a célula geradora é a síncope (típico traço nacionalista), que no primeiro compasso compõe um ostinato realizado pelo piano. Logo após, aparece no tema apresentado pelo violino. Em um primeiro momento (vide exemplo 3.48) a síncope em semicolcheia e colcheia denota caráter decidido e enérgico.

Exemplo 3.48 *Sonata n° 4, 3º mov., c. 1 ao 3:*

Musical notation for Example 3.48, showing a Violin (Vln.) and Piano (Pno.) part. The Piano part features a rhythmic ostinato in the right hand and a bass line in the left hand, both marked with a forte (f) dynamic.

Em um segundo momento, a síncope aparece acrescida de ligaduras e em andamento *Lento*. O caráter passa a ser lírico e *cantabile*.

Exemplo 3.49 *Sonata n° 4, 3º mov., c. 59 ao 61:*

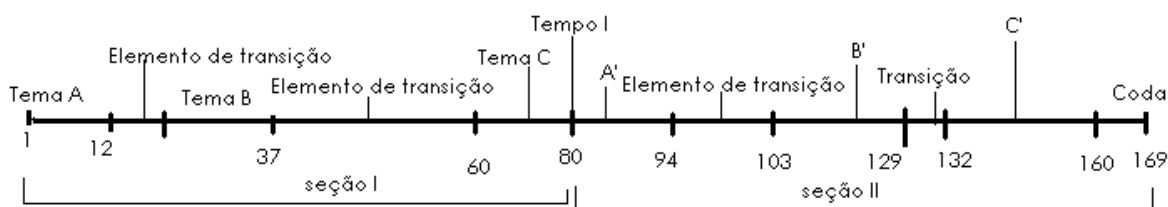


No exemplo abaixo, o ritmo em quiáteras pode ser concebido como uma variação da síncope em forma, diríamos, “amolecida”.

Exemplo 3.50 *Sonata nº 4, 3º mov., c. 23 ao 25:*



O terceiro movimento possui uma estrutura similar aos outros da *Sonata nº 4* no sentido de que, o que aparece na seção I, reaparece com algumas modificações na seção II.



Considere a seção I constituída de três temas intercalados por elementos de transição: o tema A, que inicia a sonata, vai do c. 1 ao 12, seguido do elemento de transição que ainda é uma lembrança da idéia inicial com o auxílio do ritmo em síncopes. O tema B, no c. 23, é lírico e *cantabile*, em andamento *Meno*. O elemento de transição no *Lento* que segue no c. 30 é realizado pela linha do piano. No mesmo andamento, no c. 61, o violino reintroduz a síncope como ritmo principal, evidenciando o tema C.

A seção II segue exatamente como a seção I em termos de ordem de aparição dos temas e elementos de transição, mas com variações, como veremos adiante.

O tema A, que antes aparecia somente no violino, é dividido nas partes do violino e piano.

Exemplo 3.51 *Sonata nº 4, 3º mov., c. 90 ao 92:*

Musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) in common time. The Violin part (Vln.) has a treble clef. The Piano part (Pno.) has a grand staff with treble and bass clefs. Two ovals highlight specific melodic passages: one in the Violin part and one in the Piano right hand part.

O tema B aparece com variações melódicas.

Exemplo 3.52 *Sonata nº 4, 3º mov., c. 23 ao 26 e 104 ao 108:*

Musical score for Piano (Pno.) in 2/4 time. The first section (measures 23-26) is marked *mf* and the second section (measures 104-108) is marked *f*. Both sections feature triplet patterns.

E o tema C aparece com variações rítmicas.

Exemplo 3.53 *Sonata nº 4, 3º mov., c. 50 ao 61:*

Musical score for Piano (Pno.) in 2/4 time, measures 59-61. The score features a melodic line with slurs and accents.

Exemplo 3.54 *Sonata nº 4, 3º mov., c. 132 ao 133:*

Musical score for Piano (Pno.) in 2/4 time, measures 132-133. The score features a melodic line with slurs and a triplet.

5 SONATA Nº 5

Escrita em 1957, foi a última sonata para violino e piano composta por Cláudio Santoro. Datam do mesmo ano as seguintes obras: *Amor de Lágrimas* (voz média e piano); *Sonata nº 4* (para piano); *Prelúdios nº 1, 2, 3, 4 e 5* (para piano); *Quarteto nº 5* (quarteto de cordas) e a *Sinfonia nº 6* (1957-1958).

Esta sonata está estruturada em quatro movimentos: *Allegro*, *Lento*, *Vivo Molto* e *Alegro Molto*.

5.1 ALLEGRO

As melodias deste movimento exploram os registros extremos (grave/agudo) na linha do violino em frases distintas, como veremos adiante.

A primeira melodia contém uma célula sincopada composta dos seguintes intervalos consecutivos: uníssono, 3m ascendente e 4J ascendente. Explora as cordas graves (Sol e Ré) do violino. Marcante e definida, esta célula dá um caráter cíclico à sonata, visto que reaparecerá no quarto movimento.

Além da síncope, outra característica que evidencia o nacionalismo aqui é o ostinato rítmico na linha do piano, cujas semínimas em oitavas na mão esquerda do piano sugerem o som de tambores indígenas.

Exemplo 3.55 *Sonata nº 5*, 1º mov., c. 1 ao 4:

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) for measures 1 to 4. The Violin part is in the treble clef with a common time signature (C) and a forte dynamic marking (f). It features a descending melodic line with eighth and sixteenth notes. The Piano part is in the bass clef with a common time signature (C) and consists of a series of chords, some with eighth notes and some with sixteenth notes, providing harmonic support to the violin line.

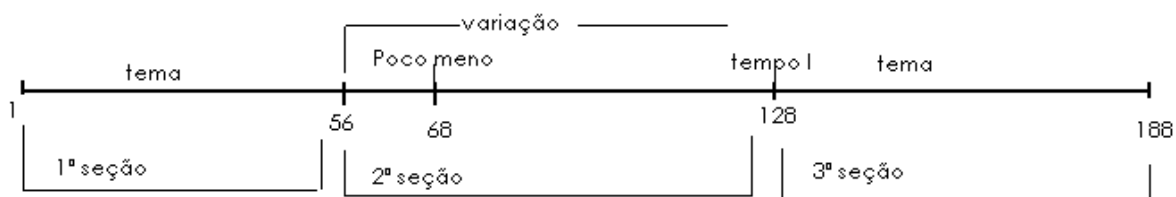
A frase seguinte explora a região aguda do violino. Em virtude do seu caráter lírico e ao fato de ser constituída de um desenho em progressão descendente (c. 13 ao 24), contrasta com as outras seções do movimento.

Exemplo 3.56 *Sonata nº 5*, 1º mov., c. 13 ao 16:

The image shows a musical score for Violin in the treble clef with a common time signature (C). It features a descending melodic line with eighth and sixteenth notes. The notes are grouped into measures, and some notes are circled to highlight specific rhythmic or melodic patterns.

Neste movimento, ocorrem várias mudanças de métrica e pulsação. A mudança de andamento coincide com a mudança de métrica: no *Poco Meno*, o compasso que vinha em 3/4 vira 3/2; quando retorna ao *Tempo I*, torna-se 4/4. Acredito que a mudança de pulsação de semínima para mínima foi utilizada como auxílio para a mudança de andamento, para que o caráter *expressivo* desta seção fosse evidenciado.

Este movimento é estruturado em três seções:



A primeira seção contém um grande tema que podemos dividir em quatro frases: do c. 1 ao 13, a primeira frase; do c. 13 ao 27, a segunda frase; do c. 28 ao 40, a terceira frase; e do c. 41 ao 56, a última frase.

A segunda seção inicia-se com uma citação da principal célula rítmico-melódica do movimento, realizada, aqui, pelo piano. Esta parte culmina com uma mudança de andamento para *Poco Meno* em que a linha do violino é lírica e *cantabile*. O acompanhamento do piano consiste em um ostinato rítmico.

Exemplo 3.57 *Sonata n° 5*, 1º mov., c. 56 ao 57:

Exemplo 3.57: Trecho musical em duas staves (violino e piano). O violino começa com uma nota longa em C4, seguida por uma pausa. O piano tem um acompanhamento rítmico constante. Há uma mudança de andamento e dinâmica.

Nesta seção acontece uma indicação de tempo contrastante com o inicial, *Poco Meno*, em que a frase é lírica e, como indicada na partitura, expressiva. A síncope aqui desempenha papel de elo com as outras frases e seções.

Exemplo 3.58 *Sonata n° 5*, 1º mov., c. 108 ao 113:

Exemplo 3.58: Trecho musical em uma staff (violino). A música é lírica e expressiva, com uma síncope no início. Há uma mudança de andamento e dinâmica.

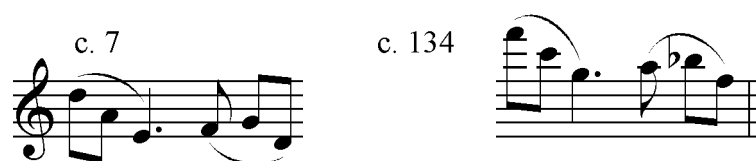
A terceira seção retorna ao *Tempo I*, expondo a frase inicial nos c. 128 até o c. 133 uma quinta acima. No tocante ao uso da tonalidade, a transposição foi feita como nos moldes clássicos, ou seja: uma 5J acima.

Exemplo 3.59 *Sonata nº 5, 1º mov.*, c. 1 e 128:



Já nos c. 134 ao 143, aparece transposta uma terça composta, ou seja, uma décima acima.

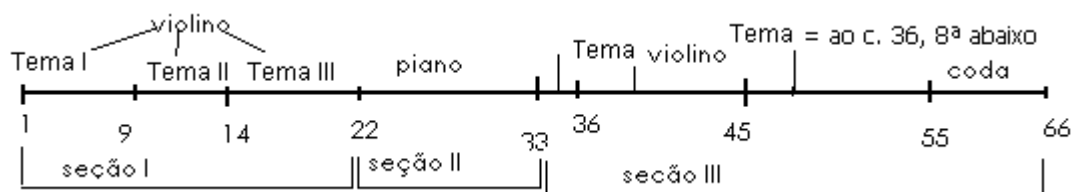
Exemplo 3.60 *Sonata nº 5, 1º mov.*, c. 7 e 134:



Do c. 144 até o c. 184, a frase será repetida integralmente tal como aparece na primeira seção (c. 17 ao c. 54). Essa repetição antecede uma *Coda* de cinco compassos, que finaliza o movimento.

5.2 LENTO

A textura do segundo movimento consiste em melodia no violino com acompanhamento de piano. Este acompanhamento é constituído de acordes em mínimas e colcheias, que fazem parte do motivo rítmico.



O primeiro tema, que começa na corda Lá, é o gerador de todas as outras frases do movimento, no qual a região “média/aguda” do violino é explorada.

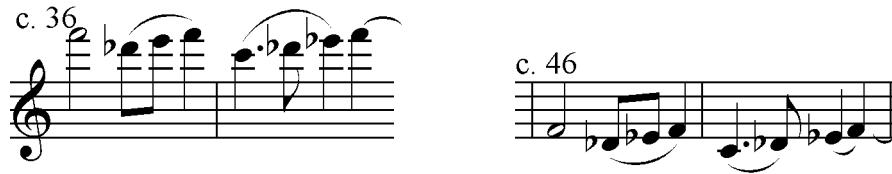
Exemplo 3.61 *Sonata n° 5, 2º mov.*, c. 1 ao 9:

A frase do c. 32 apresenta o material dos c. 1 e 2 uma oitava acima. Nos c. 34 e 35, ocorrem variações dos c. 4, 5 e 6, em que as colcheias também realizam parte do movimento melódico oitava acima, finalizando com as semínimas acompanhando o movimento essencialmente descendente do c. 35.

Exemplo 3.62 *Sonata n° 5, 2º mov.*, c. 32 ao 35:

Do c. 36 ao 45, a parte do violino contém uma melodia que irá se repetir exatamente duas oitavas abaixo, nos c. 46 até o 55. É o único momento do movimento em que o registro grave do violino (cordas Sol e Ré) é explorado. Observamos que o início dessa linha melódica (Fá/Ré/Mi/Fá) é uma variação do início da primeira frase do movimento (Ré/Dó/Ré/Mi); vide exemplo 3.36, em que o contorno melódico é mantido.

Exemplo 3.63 *Sonata n° 5*, 2º mov., c. 36 e 46:



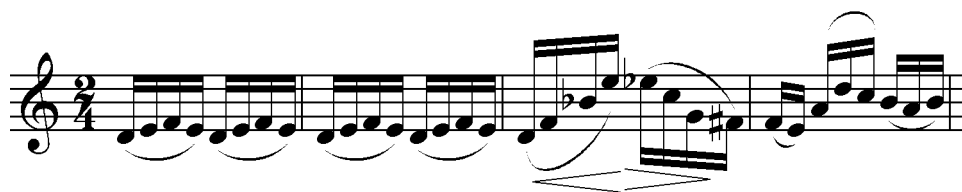
E, finalizando o movimento, há uma *coda* que termina com harmônicos na parte do violino.

5.3 VIVO MOLTO

O terceiro movimento tem um caráter similar àquele dos *scherzi* das sonatas clássicas: composições breves, leves e de andamento rápido.

A melodia, na linha do violino, é constituída basicamente de três ritmos: semicolcheias (exemplo 3.64), semínimas (exemplo 3.65) e colcheias (exemplo 3.66).

Exemplo 3.64 *Sonata n° 5*, 3º mov., c. 1 ao 4:



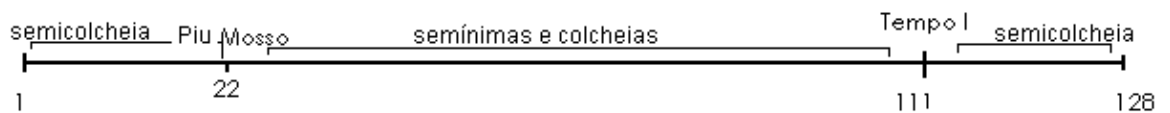
Exemplo 3.65 Sonata n° 5, 3° mov., c. 38 ao 40:

Musical score for Example 3.65, measures 38-40 of Sonata n° 5, 3rd movement. The score is in C major, 3/4 time. It features a treble clef with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a complex accompaniment. The bass line includes several chords with flats, such as Bb and Eb.

Exemplo 3.66 Sonata n° 5, 3° mov., c. 47 ao 48:

Musical score for Example 3.66, measures 47-48 of Sonata n° 5, 3rd movement. The score is in C major, 3/4 time. It features a treble clef with a melodic line marked *f* (forte) and a grand staff (treble and bass clefs) with a complex accompaniment marked *mf* (mezzo-forte). The melodic line includes accents and slurs.

Sua estrutura formal é simples, sendo determinada pelas seções rítmicas, como no esquema abaixo:

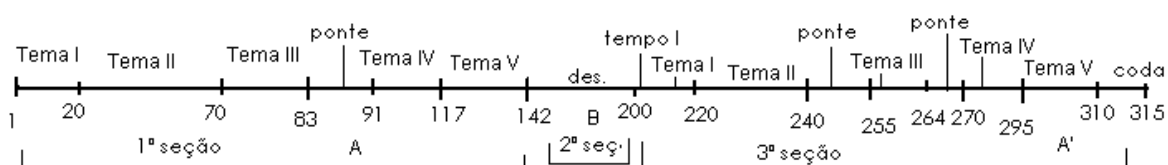


5.4 ALLEGRO MOLTO

Este *Allegro Molto* final é em compasso binário simples. Todo o movimento é agitado, ocorrendo poucas alterações de andamento.

Segundo ZAMACOIS (1993, p. 202), a sonata pós-clássica possui uma estrutura denominada cíclica, em que células rítmico-melódicas perpassam por todos os movimentos unificando a obra. Esta característica aparece no quarto movimento, no qual reaparece a célula temática do primeiro movimento (vide exemplos 3.67 e 3.55).

Eis a estrutura formal do movimento:



O primeiro tema de A, c.1, reaparece no mesmo tom e ritmo no c. 201, na parte do violino, marcando o início de A'.

Exemplo 3.67 *Sonata n° 5*, 4º mov., c.1 ao 5. e 201 ao 205:

Exemplo 3.67: Trechos musicais da Sonata n° 5, 4º movimento, mostrando o primeiro tema em c.1 e sua reaparição em c.201. O primeiro trecho (c.1) é marcado com *f* e o segundo (c.201) com *f*. Ambos os trechos são em 2/4 e começam com uma nota de meio compasso seguida de quatro notas de quarto compasso.

Já o segundo tema é introduzido pela linha do piano no c. 21 e, ao reaparecer no c. 221, é mostrado pela linha do violino, no mesmo tom.

Exemplo 3.68 *Sonata n° 5, 4º mov.*, c. 21 ao 25 e 220 ao 223:

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.). The Violin part has two staves. The first staff shows measures 21 to 25 with a whole rest. The second staff shows measures 220 to 223 with a melodic line starting on a half note G4, moving to F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, and ending with a half note F3. The Piano part has two staves. The first staff shows measures 21 to 25 with a melodic line starting on a half note G4, moving to F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, and ending with a half note F3. The second staff shows measures 220 to 223 with a chordal accompaniment. Dynamics include *p* and *pp*.

O terceiro tema de A, c. 71, aparece de forma abreviada em A'. Apenas uma variação que lembra os motivos deste terceiro tema será repetida. (vide exemplos 3.69 e 3.70).

Exemplo 3.69 *Sonata n° 5, 4º mov.*, c. 71 ao 84:

The image shows a musical score for Violin, measures 71 to 84. The melody starts on a half note G4, moving to F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, and ending with a half note F3. Dynamics include *cresc.* and *fff*.

Exemplo 3.70 *Sonata n° 5, 4º mov.*, c. 255 ao 264:

The image shows a musical score for Violin, measures 255 to 264. The melody starts on a half note G4, moving to F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, and ending with a half note F3. Dynamics include *f subito* and *fff*.

O quarto tema (c. 91 ao 117) reaparecerá nos c. 270 ao 295.

Exemplo 3.71 *Sonata n° 5, 4º mov.*, c. 91 ao 95:

The image shows a musical score for Violin, measures 91 to 95. The melody starts on a half note G4, moving to F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, and ending with a half note F3. Dynamics include *pp*.

O último tema, realizado em oitavas pelo violino, aparece transposto em A' (c. 295) e conduz ao final do movimento.

Exemplo 3.72 *Sonata n° 5*, 4º mov., c. 295 ao 298:



6 CONCLUSÃO DA ANÁLISE DAS SONATAS

A análise, na qual foram enfocados os parâmetros altura, ritmo, forma, elementos seriais e nacionalistas, revelou que as *Sonatas n° 1* e *2* são dodecafônicas, que a *Sonata n° 3* é composta no idioma atonal livre e as *Sonatas n° 4* e *5* são tonais.

As operações de transposição e inversão foram utilizadas tanto nas sonatas atonais como nas tonais, porém a operação de retrogradação foi utilizada somente nas sonatas seriais (*Sonatas n° 1* e *2*).

Variações de compasso ocorrem com maior frequência nas sonatas atonais (*Sonata n° 1*, *2* e *3*) do que nas sonatas tonais (*Sonata n° 4* e *5*).

Tomando como referência a tabela 7 (vide capítulo II), em que os movimentos das sonatas foram agrupados por semelhança de estrutura e andamento, constatamos que os RÁPIDOS I, II e III têm em comum o fato de serem em forma ABA'. Os LENTOS I e II também têm em comum o fato de a textura predominante ser melodia (violino) e acompanhamento (piano).

Os elementos nacionalistas ocorrem com maior frequência nas sonatas tonais (*Sonatas n° 4* e *5*). São eles: as terças caipiras (*Sonata n° 4*); a síncope

(*Sonatas nº 4 e 5*) e os ostinatos rítmicos na linha do piano, que resultam em um gingado que foge à quadratura, característico das danças folclóricas brasileiras.

As sonatas podem ser consideradas neoclássicas, se tomamos como referência STRAUS (1991, p. 437) que afirma que, em obras neoclássicas do século XX, é possível realizar uma distinção entre os velhos e os novos elementos. Esta definição se aplica às sonatas para violino e piano de Santoro, pois a forma e estrutura dos movimentos são aquelas das sonatas clássicas, ou seja, os “velhos elementos”, enquanto que os “novos” são os elementos seriais e nacionalistas.

CONCLUSÃO

Focalizando principalmente na parte do violino, o objetivo da pesquisa foi relacionar as cinco sonatas para violino e piano de Cláudio Santoro com as diferentes fases estilísticas evidenciadas na obra do compositor por diversos autores.

A utilização da linguagem técnico-violinística é a mesma em todas as sonatas: escrita convencional constituída de diversos tipos de intervalos (consecutivos e simultâneos), golpes de arco (*détaché*, *legato*, *spiccato* e *son filé*) e técnicas específicas (*pizzicatos*, *harmônicos*, *surdina* e *trinados*).

Há grande recorrência de intervalos consecutivos de 2m até 4J.

Os golpes de arco estão vinculados ao tipo de andamento, ou seja, o *détaché*, o *legato* e o *son filé* aparecem em todos os movimentos, e o *spiccato* aparece somente nos movimentos rápidos.

As alturas simultâneas (cordas dobradas e múltiplas) foram utilizadas com funções diferentes, entre as primeiras e as últimas sonatas. Nas *Sonatas nº 1 e 2*, aparecem em frases inteiras e finais de frases com caráter de encerramento. Nas *Sonatas nº 4 e 5*, aparecem em momentos isolados para compor uma célula rítmico-melódica da frase. Na *Sonata nº 3* apresenta singularidades, pois é a única que tem os intervalos simultâneos no movimento lento e, quando aparecem nos movimentos rápidos, não ultrapassam um compasso. A surdina foi utilizada também somente no último movimento desta obra.

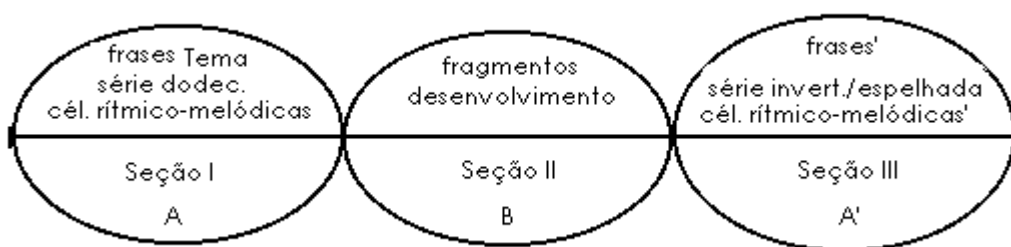
Em vista da familiaridade do sistema tonal para o violinista (pelo estudo de escalas, estudos e obras tonais), as *Sonatas nº 4 e 5* são mais fáceis de ser

assimiladas. Isso pode ser uma razão para explicar o fato de essas sonatas (especialmente a *Sonata n° 4*) serem mais conhecidas que as outras.

No que se refere aos aspectos camerísticos, as *Sonatas n° 1, 2, 4 e 5* são essencialmente melodia com acompanhamento. Há uma clara distinção na melodia e no acompanhamento entre o violino e o piano. Na *Sonata n° 3* ocorre uma diferença de tratamento dado aos dois instrumentos: piano e violino se intercomunicam através de células rítmicas que perpassam de voz para voz.

Em termos formais, as obras são bastante semelhantes. Cada sonata é composta por movimentos contrastantes quanto a andamento e caráter, seguindo o padrão da sonata clássica.

Os movimentos rápidos, especialmente o primeiro e o último de cada sonata, contêm a organização dos elementos musicais semelhante à estrutura ABA', como no esquema abaixo:



Os movimentos lentos são estruturados em formas musicais diversas, porém apresentam sempre um mesmo tipo de textura: melodias líricas na linha do violino acompanhadas pelo piano.

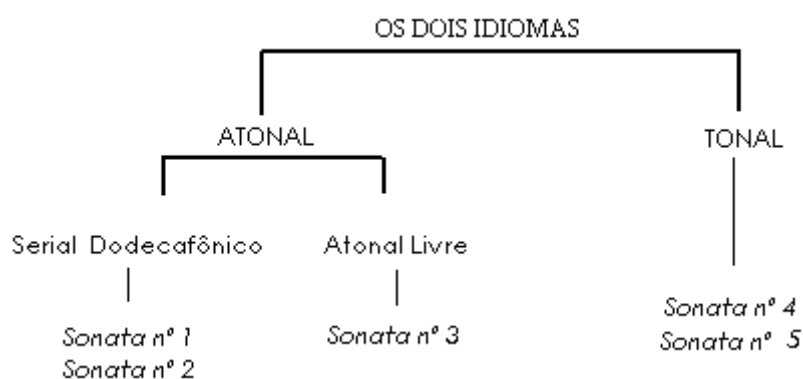
Podemos classificar os terceiros movimentos das *Sonatas nº 3 e 5* (as únicas que contêm quatro movimentos) inspirados nos *scherzi* clássicos.

Por Santoro ter utilizado a estrutura “antiga” da sonata clássica com os elementos “novos” como técnicas seriais (*Sonatas nº 1, 2 e 3*) e elementos nacionalistas (*Sonatas nº 4 e 5*), as cinco sonatas para violino e piano podem ser consideradas obras neoclássicas.

Os elementos seriais (*Sonatas nº 1 e 2*) encontrados foram: série dodecafônica, contornos melódicos angulosos, materiais musicais em forma invertida e retrogradada.

Os elementos nacionalistas (*Sonatas nº 4 e 5*) são, essencialmente, as terças caipiras, a síncope e os ostinatos rítmicos na linha do piano, compostos de oitavas nos registros graves, marcando os tempos fortes, que nos remetem a sons de tambores indígenas.

A maior diferença entre as sonatas diz respeito aos idiomas em que foram compostas, como indicado no esquema abaixo:



Assim, as *Sonatas nº 1 e 2* são atonais seriais dodecafônicas; a *Sonata nº 3* é atonal livre; e as *Sonatas nº 4 e 5*, tonais.

Podemos, então, concluir que as cinco sonatas para violino e piano estão inseridas nas fases estilísticas do compositor: a *Sonata nº 1* (1940) e 2 (1941) pertencem à fase serial dodecafônica (1940-1942); a *Sonata nº 3* (1947-1948) pertence à fase de transição (1943-1949); e as *Sonatas nº 4* (1950) e 5 (1957) pertencem à fase nacionalista (1950-1960).



Esperamos que o presente estudo venha contribuir para o conhecimento e conseqüente divulgação das cinco sonatas para violino e piano de Cláudio Santoro, que certamente configuram-se como importantes obras para o repertório desses instrumentos.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins editora, 1928.

APPLEBY, David. *The Music of Brazil*. Texas University, Austin, 1983.

BÉHAGUE, Gerard. Brazil: Traditional music: cultural and musical areas In: THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS. Ed. Stanley Sadie, London: Macmillan, 2001, vol.4, p. 271.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. Tradução de Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1995. 338 p. Título Original: Relevés D'apprenti.

Cláudio Santoro. Desenvolvido por Jannette Herzog e atualizado por Alessandro Santoro em 2005. Apresenta biografia, bibliografia, discografia, e catálogo geral de obras de Cláudio Santoro. Disponível em: <http://www.claudiosantoro.art.br/santoro/open.html>. Acesso em: 20 de mar. 2005.

MARIZ, Vasco. *Cláudio Santoro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994. 155 p.

_____. *História da Música no Brasil*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. 550 p.

MED, Bohumil. *Teoria da Música*. 4ª edição rev. e aum. Brasília: Musimed, 1996. 440 p.

MORGAN, Robert P. *Twentieth-century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*. New York: Norton, 1991.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981. 194 p.

POTTHOFF. Ayres. *A Música de câmara, com flauta, composta por Cláudio Santoro entre 1940 e 1946. Uma abordagem fenomenológica*. 1997. 123 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

REIS, Sandra Loureiro de Freitas. *Educação Artística: introdução à história da arte*. 2ª edição rev. e aum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1993. 296 p.

RODRIGUES, Esdras. *Francisco Mignone: Experimentation in the three sonatas for violin and piano (1964 – 66)*. 1999. 126 f. Tese (Doutorado em Música) – Boston University School for the Arts, Boston, 1999.

SALLES, Mariana I. *Arcadas e Golpes de Arco*. Brasília: Thesaurus, 1998. 143 p. _____ . As sonatas para violino e piano de Cláudio Santoro. *Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro De Letras e Artes da Unirio*, Rio de Janeiro, nº 5, p. 68 – 92, Jan. 2001.

SANTORO, Cláudio. *Cinco sonatas para violino e piano de Cláudio Santoro*. Rio de Janeiro: ABM, 1999. 1 CD, digital, estéreo.

_____. *O piano de Claudio Santoro*. São Paulo: NovoDisc, 2000. 1 CD, digital, estéreo.

_____. *Um Concerto, três Sonatas, uma Sonatina, um Canto, um Vocalise, e uma Música para Orquestra de Cordas*. Rio de Janeiro: SOARMEC Discos, 1998. 1 CD, digital, estéreo.

_____. *Orquestra Sinfônica Brasileira Sinfonia nº5*. Rio de Janeiro: Eldorado Distribuidora Fonográfica, 1958. 1 CD, digital, estéreo.

_____. *Sonata nº 1*. Rio de Janeiro: manuscrito, 1940. 2 partituras. Violino e piano.

_____. *Sonata nº 2*. Rio de Janeiro: manuscrito, 1941. 2 partituras. Violino e piano.

_____. *Sonata nº 3*. Rio de Janeiro: Savart, 1947. 2 partituras. Violino e piano.

_____. *Sonata nº 4*. Rio de Janeiro: Cembra, 1950. 2 partituras. Violino e piano.

_____. *Sonata nº 5*. Geneve: manuscrito com revisão em 1963. 2 partituras. Violino e piano.

SCHOENBERG, A. *Fundamentos da Composição Musical*. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. 272 p. Título original: *Fundamentals of Musical Composition*.

SILVA, André Cavazotti. *The Sonatas for violin and piano of M. Camargo Guarnieri: perspectives on the style of a Brazilian nationalist composer*. 1998.

Tese (Doutorado em Música) – Boston University school for the arts, Boston, 1998.

STRAUS, Joseph N. The “Anxiety of Influence” in Twenty-Century Music. *The Journal of Musicology*, Austin, Texas, outubro, 1991. nº 4, The Regents of the university of Califórnia, p. 430 - 439.

TOKESHI, Eliane. As sonatas e sonatinas para violino e piano de Ernest Mahle: uma abordagem dos aspectos estilísticos. *Per musi*. Belo Horizonte, v3, p. 43-56, Semestral. 2001.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. Acervo Curt Lange.

WEBSTER, James. *Sonata form* in: THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS. Ed. Stanley Sadie, London: Macmillian, 2001, vol. 23, p. 687.

WUORINEN, Charles. *Simple Composition*. New York: Schirmer Books, 1979. 168 p.

ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de Formas Musicales*. 9ª ed. Barcelona: Editora Labor, 1993. 275 p.

CURRÍCULO

Michelle Lauria Silva nasceu em 1975 em Belo Horizonte (Minas Gerais). Iniciou seus estudos como violinista no *Curso de Formação Musical* da UFMG em 1990 nas turmas coletivas do Professor Alberto Jafé. Graduiu-se na mesma instituição obtendo o título de Bacharel em violino em 2000, sob a orientação dos professores Marco Antônio Lavigne e Max Teppich. Como professora lecionou no *Centro de Musicalização Infantil* (UFMG), *Orquestra Jovem de Itapecerica*, e na *Escola de Música* da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Participou como violinista convidada das seguintes orquestras: *Orquestra da UFMG*, *Orquestra Filarmônica Nova* e *Orquestra Sinfônica de Minas Gerais*. Dando continuidade à sua formação, retornou à *Escola de Música* da UFMG em 2003, no curso de Mestrado, na qual trabalhou sob a orientação dos professores Dr. André Cavazotti e Silva e Dr. Édson Queiroz de Andrade.

RECITAIS

PRIMEIRO

Cláudio Santoro

(1919-1989)

SONATA SOLO (1940)

Prelúdio

Allegro Bem Ritmado

Lentamente

Allegro Gracioso

SONATA Nº 3 (1947-1948)

(violino e piano)

Bien Ritmé

Allegro Moderato

(Quasi Andante)

Allegro Enérgico

Epílogo – Adágio

SONATA Nº 4 (1951)

(violino e piano)

Allegro

Lento

Allegro

SEGUNDO

Felix Mendelssohn Bartholdy

(1809-1847)

CONCERTO EM *Mim*, OP. 64.

Allegro molto appassionato

Andante

Allegretto non Troppo - Allegro molto vivace

César Franck

(1822-1890)

SONATA EM LÁM

Allegretto Moderato

Allegro

Recitativo – Fantasia

Allegretto poco mosso