

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

POLYANE SCHNEIDER

***PAULISTANA N° 7 PARA PIANO DE CLAUDIO SANTORO: UMA INVESTIGAÇÃO
DOS ELEMENTOS CARACTERÍSTICOS DA ESCRITA PIANÍSTICA***

Porto Alegre

2005

POLYANE SCHNEIDER

***PAULISTANA N° 7 PARA PIANO DE CLAUDIO SANTORO: UMA INVESTIGAÇÃO
DOS ELEMENTOS CARACTERÍSTICOS DA ESCRITA PIANÍSTICA***

Artigo submetido como requisito parcial
Para a obtenção do título de Mestre em Música
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Programa Pós-Graduação em Música
Mestrado em Práticas Interpretativas

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Cristina Capparelli Gerling

Porto Alegre

2005

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha orientadora, Prof^a Dr^a Cristina Capparelli Gerling, por seu inestimável auxílio na realização deste trabalho.

Agradeço ao coordenador do curso de Pós-Graduação em Música da UFRGS, Prof^o Dr^o Ney Fialkow, e ao corpo docente desta instituição.

Agradeço aos meus colegas pelo apoio e estímulo.

RESUMO

Este trabalho investiga os elementos que caracterizam a escrita pianística da *Paulistana n° 7* de Claudio Santoro. Examina como a escrita pianística desenvolveu-se em decorrência dos eventos sócio-culturais desde os seus primórdios até meados do século XX. Contextualiza historicamente a obra, expõe a análise formal e harmônica da peça e exhibe as conexões entre os elementos que caracterizam a escrita pianística da *Paulistana n° 7* e os de outras obras do repertório pianístico brasileiro.

ABSTRACT

This text aims at determining the musical and pianistic elements found in Claudio Santoro's (1919-1989) *Paulistana n° 7* (1953) a work which embodies many stylistic trails of his second composition period. The first section describes how keyboard writing was established and developed between the XVIIth and the XXth centuries. The second section deals with Santoro's life and works around the time *Paulistana n° 7* was composed. The third section, while presenting a formal analysis, points many connections between the pianistic writings of Santoro's work and his contemporaries Villa-Lobos, Mignone, Guarnieri, Fructuoso Vianna and Lorenzo Fernandez.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 A ESCRITA PIANÍSTICA.....	13
1.1 Antecedentes.....	13
1.1.1 Conteúdo Rítmico.....	22
1.1.2 Conteúdo Melódico.....	27
2 DO COMPOSITOR E DA OBRA.....	30
3 ANÁLISE DA PAULISTANA Nº 7.....	36
3.1 Exposição.....	37
3.1.1 Análise Formal e Harmônica.....	37
3.1.2 Organização Fraseológica.....	39
3.2 Desenvolvimento.....	40
3.2.1 Análise Formal e Harmônica.....	40
3.2.2 Organização Fraseológica.....	42
3.3 Recapitulação.....	43
3.3.1 Análise Formal e Harmônica.....	43
3.3.2 Organização Fraseológica.....	44
3.4 Comparação entre as Seções.....	44
3.5 Conexões entre as peças do repertório pianístico brasileiro e a <i>Paulistana nº 7</i>	45
3.5.1 Conteúdo melódico e harmônico.....	45
3.5.2 Conteúdo rítmico.....	53
3.5.3 Textura.....	55
3.5.4 Exploração do instrumento.....	60
CONCLUSÃO.....	63
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	67
APÊNDICE.....	73
ANEXOS.....	74

LISTAS DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: <i>Tango Brasileiro</i> , Alexandre Levy [1-12] (1890).....	19
Figura 2: <i>Tango Brasileiro</i> , Alexandre Levy [53-60] (1890).....	19
Figura 3: <i>Prole do Bebê nº 2: O Ursozinho de Algodão</i> c. 27-30 (1921).....	21
Figura 4: <i>Prole do Bebê nº 2: O Cachorrinho de Borracha</i> c. 1-4 (1921).....	22
Figura 5: <i>Cateretê</i> , Francisco Mignone [1-17] (1931).....	23
Figura 6: <i>Congada</i> , Mignone [1-13] (1921).....	24
Figura 7: <i>Três Estudos em forma de Sonatina</i> [32-39] (1929).....	25
Figura 8: <i>A Prole do Bebê nº 1 Branquinha</i> , Villa-Lobos [42-43]; [49-52] (1918).....	26
Figura 9: <i>Toada</i> , Camargo Guarnieri [2-10] (1929).....	27
Figura 10: <i>A Prole do Bebê nº 1 Branquinha</i> , Villa-Lobos [94-98] (1918).....	28
Figura 11: <i>Impressões Seresteiras – Ciclo Brasileiro</i> [1] (1936), Villa-Lobos.....	28
Figura 12: <i>Congada</i> , Mignone [86-90].....	28
Figura 13: <i>II Suíte Brasileira, III - Cateretê (Danza)</i> (1931), Lorenzo Fernandes [48-50].....	29
Quadro 1: Períodos composicionais.....	31
Quadro 2: Exposição.....	37
Quadro 3: I Grupo Temático.....	39
Quadro 4: II Grupo Temático.....	39
Quadro 5: III Grupo Temático.....	39
Quadro 6: Desenvolvimento.....	40
Quadro 7: I Episódio.....	42
Quadro 8: II Episódio.....	42
Quadro 9: Retransição.....	42

Quadro 10: Recapitulação.....	43
Quadro 11: Recapitulação.....	44
Quadro 12: Coda.....	44
Figura 14: <i>Paulistana n° 7</i> [1-4].....	45
Figura 15: <i>Ciranda O pintor de Cannahy</i> [4-9] (1926), Villa-Lobos.....	46
Figura 16: <i>Paulistana n° 7</i> [9-12].....	46
Figura 17: <i>Paulistana n° 5</i> [1-9], Santoro.....	47
Figura 18: <i>Paulistana n° 7</i> [55-58].....	48
Figura 19: <i>7 Miniaturas – 5. Dança Caipira</i> [1-14] (1932), Fructuoso Vianna.....	48
Figura 20: <i>Boneca Yayá – II Yayá Sonhando</i> [24-31] (1944), Lorenzo Fernandez.....	48
Figura 21: II Episódio [98-104].....	49
Figura 22: <i>Peças Infantis n° 1</i> [1-8] (1951), Santoro.....	49
Figura 23: <i>Paulistana n° 7</i> [118-122].....	50
Figura 24: <i>Canto de Trabalho</i> [7-10] <i>Sete Miniaturas</i> (1932), Fructuoso Vianna.....	50
Figura 25: <i>Paulistana n° 7</i> [123-125].....	51
Figura 26: <i>Prelúdio n° 1</i> , Santoro [1-7] (1957).....	51
Figura 27: <i>Paulistana n° 7</i> [126-142].....	52
Figura 28: <i>Na Corda da Viola</i> [8-15] (1932), Villa-Lobos.....	52
Figura 29: <i>Paulistana n° 1</i> [1-5].....	53
Figura 30: <i>Tanguinho – 7 Miniaturas</i> [17-24] (1932), Fructuoso Vianna.....	54
Figura 31: <i>Paulistana n° 7</i> [35-37].....	54
Figura 32: <i>Lenda Sertaneja n° 4</i> [55-56] (1930), Mignone.....	55
Figura 33: <i>Paulistana n° 7</i> [42-46].....	55
Figura 34: <i>Mulatinha</i> [24-30] (1918) da coleção <i>Prole do Bebê n° 1</i> , Villa-Lobos.....	55
Figura 35: <i>Paulistana n° 7</i> [59-61] (saltos entre os registros).....	56

Figura 36: <i>Paulistana n° 7</i> [110-117] (acompanhamento de acordes).....	56
Figura 37: <i>Condessa</i> [29-32] (1926) da coleção <i>Cirandas</i> , Villa-Lobos.....	57
Figura 38: <i>Paulistana n° 7</i> [192-195].....	57
Figura 39: <i>Dansas Brasileiras n° 2</i> , Santoro [89-94] (1951).....	57
Figura 40: <i>Cateretê</i> [42-48] (1931), Mignone.....	58
Figura 41: <i>Paulistana n° 7</i> [87-97].....	59
Figura 42: <i>Frevo</i> [1-8] (1953), Santoro.....	59
Figura 43: <i>Paulistana n° 7</i> [52-53].....	60
Figura 44: <i>Moreninha</i> [53-54] (1918) da coleção <i>Prole do Bebê n° 1</i> , Villa-Lobos.....	60
Figura 45: <i>Paulistana n° 7</i> [125].....	61
Figura 46: <i>Corta Jaca</i> (1931), Frutuoso Vianna [37-38].....	61
Figura 47: <i>Paulistana n° 7</i> [105-109].....	61
Figura 48: <i>Canto de negros</i> [6-13] da coleção <i>Sete Miniaturas</i> (1932), Frutuoso Vianna.....	62

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo investigar os elementos que caracterizam a escrita pianística de Claudio Santoro (1919-1989) na *Paulistana n° 7* (1953). Os objetivos específicos são: verificar como elementos comuns à escrita pianística tradicional, herdada dos compositores europeus, inserem-se e mesclam-se com os elementos nacionalistas encontrados na *Paulistana n° 7*; e mapear, através da análise, os pressupostos da forma sonata como definido pelo próprio compositor no subtítulo da peça: *Sonata em um movimento*.

Examina-se a existência de relação entre os elementos que caracterizam a escrita pianística da *Paulistana n° 7* e a linguagem de caráter nacionalista compartilhada por Villa-Lobos e seus contemporâneos. A escolha dessa peça deve-se ao fato de ser ela representativa no conjunto das obras do período nacionalista de Santoro (1948-1960), uma vez que este compositor é mais conhecido por sua produção musical aleatória e ainda é pouco estudado. A *Paulistana n° 7* insere-se no repertório contemplado pelo projeto “Sonatas para piano na América Latina no século XX”, desenvolvido pela Prof^ª Dr^ª Cristina Capparelli Gerling no âmbito do PPGMUS/UFRGS.

Através da identificação de padrões de acompanhamento; topografia do teclado; disposição de registros; textura, realiza-se a investigação de como Santoro apropria-se de uma

série de elementos da escrita pianística brasileira praticada na primeira metade do século XX. Para proceder a análise da inserção de elementos da escrita tradicional, que se mesclam com a pianística nacionalista na obra, examina-se os conteúdos harmônicos, melódicos, rítmicos e timbrísticos. A análise abrange ainda a identificação de elementos da herança européia, sobretudo no que diz respeito aos aspectos formais.

Robin Stowell, no livro *Beethoven: Violin Concerto* (1998), especialmente no capítulo *The genesis of Op. 61* (p.11-29), traça uma relação entre a escrita idiomática para violino do *Concerto para violino op. 61* deste compositor e outros concertos e obras do repertório violinístico compostos na França e na Áustria nesta mesma época. São identificados os elementos característicos da escrita violinística francesa e austríaca e sua absorção e transformação no concerto de Beethoven para tal instrumento. A análise compara figurações musicais tais como motivos melódicos, disposição de registros e verifica como são enfatizadas as qualidades próprias de um idioma instrumental. Através desses tópicos, revelam-se os elementos em comum entre as obras selecionadas. Esse livro centra-se na análise estilística, portanto comparativa entre obras da mesma categoria e constitui-se em um modelo viável para o presente trabalho. Assim como Stowell estabelece um diálogo entre o *Concerto para violino* de Beethoven e demais obras do repertório violinístico, aqui demonstram-se, ao comparar figurações em comum, as conexões entre a *Paulistana n° 7* e diversas obras anteriores e contemporâneas da literatura pianística brasileira.

Outra referência significativa para este trabalho atêm-se à questões de proporcionalidade e equilíbrio de dimensões na música tonal tal como apresentada por Jonathan Kramer (1988), no livro intitulado *The Time of Music*. Estas formulações embasam o capítulo no qual são discutidas as questões formais.

O trabalho divide-se em três seções. A primeira tem por assunto a escrita pianística, seu desenvolvimento e suas elaborações desde os primórdios até meados do século XX. A segunda trata do contexto histórico em que a obra foi composta. A terceira seção subdivide-se em duas partes. Na primeira, a obra em questão é analisada sob os aspectos formais. Na segunda, são estabelecidas conexões entre os elementos que caracterizam a escrita pianística da *Paulistana n° 7* e os recursos empregados por compositores brasileiros em diversas obras para piano desde o início do século XX.

A fim de obter informações mais específicas sobre Santoro entrevistou-se o compositor riograndense Clodomiro Caspary, (1932). Eles se conheceram em Viena entre os anos de 1959-61, e desde então estabeleceram uma longa amizade. O roteiro da entrevista consta no apêndice e as informações pertinentes estão incluídas no corpo do trabalho.

1 A ESCRITA PIANÍSTICA

1.1 ANTECEDENTES

O exame das principais características da escrita pianística revela que a representação de eventos e situações sócio-culturais tem sido um dos aspectos mais permanentes dessa escrita. Desde os primórdios, a escrita musical codifica-se através de um conjunto de figuras características, que, por convenção, associam-se à representação de sentimentos e afetos. Desde a primeira metade do século XVII, se estabelece a popularidade dos instrumentos de teclado na Inglaterra. A habilidade na execução era uma graça social muito valorizada. Os compositores ingleses Byrd (1543-1623), Bull (1562/3-1628) e Farnaby (1563-1640) haviam, surpreendentemente, desenvolvido efeitos característicos da escrita musical para teclado tais como: profusas ornamentações, texturas variadas (contrapontísticas, plano harmônico em acordes quebrados e em blocos), figuração baseada em oitavas quebradas, notas repetidas e cruzamento de mãos (CALDWELL; MAXIM, 2001, p. 517). Estes compositores apresentavam figurações acentuadamente evocativas de lugares, ocasiões e situações distintas em suas obras para teclado.

Mantendo e ampliando esta tradição, Domenico Scarlatti (1685-1757), que viveu na Espanha durante vinte e três anos, presenciou as manifestações populares desse país. Em diversas passagens em suas obras para teclado, recorre às fontes populares espanholas, imitando os cantos dos condutores de carroças, o tocar e cantar das camadas menos favorecidas da população. Embora permaneça um autêntico italiano, Scarlatti recebe e absorve essas impressões e transcreve-as para o idioma instrumental (NINN, 1925).

No decorrer dos séculos XVII e XVIII, as figuras musicais utilizadas para caracterizar eventos sociais, como celebrações militares e caçadas, são diferenciadas daquelas empregadas para descrever fenômenos da natureza como tempestades, ventanias ou cenas bucólicas. Códigos utilizados no repertório operístico para representar cenas de batalhas e para evocar o sobrenatural são transpostos para o idioma instrumental e incorporados à escrita para piano (RATNER, 1980, p. 4-7).

A transcrição de ritmos e melodias de danças originárias de variadas manifestações populares e de diversas regiões do continente europeu também contribui de maneira decisiva para uma escrita idiomática. Os elementos exóticos contidos nas danças e também nas canções são um fator de atração para os compositores de música instrumental do século XVIII (ibid, p. 9)¹. O conteúdo melódico é influenciado pelo estilo vocal das árias de óperas da época. Os compositores valorizam e resgatam contornos melódicos e rítmicos associados às danças da corte e das canções regionais. O desenvolvimento do piano proporciona e estimula a composição de obras de maior envergadura e potência sonora.

A escrita para piano adquire nova feição no século XIX, a exemplo das obras de Frederick Chopin (1810-1849). “Chopin é admirado irrestritamente acima de tudo por sua grande originalidade na exploração artística do piano” (TEMPERLEY, 1989, p. 55)². Com base estrutural em um sólido apoio no contraponto, privilegia o parâmetro melódico como nas extensas passagens em cantabile que evocam as árias de Gaetano Donizetti (1797-1848) e Vincenzo Bellini (1801-1835). São vários os recursos aplicados ao acompanhamento como o espaçamento entre as notas dos acordes, o desenho rítmico de uma dança sutilmente variado,

¹ Segundo Ratner compositores do século XVIII apropriavam-se de polonaises, minuetos e outros gêneros de danças praticadas à época.

²TEMPERLEY, Nicholas. **Chopin**. Traduzido por Celso Loureiro Chaves. Porto Alegre: L&PM,1989. Série The New Grove.

as mudanças na articulação. Em acréscimo a contornos líricos e cantantes de suas melodias, Chopin acentua a tendência romântica ao incorporar elementos nacionalistas extraídos das danças polonesas (SAMSON, 1992, p. 5). Chopin estabelece um novo modelo para a estilização dos idiomas nacionais, unindo elementos de origem popular com as técnicas mais avançadas da arte musical de sua época (MICHALOWSKY; SAMSON, 2001, p. 714).

O impulso nacionalista evidenciado em Chopin e Franz Liszt (1811-1886) e, posteriormente, incrementado por Grieg (1843-1907), Dvorak (1841-1904) e seus contemporâneos espalha-se pela Europa como recurso de absorção dos elementos tidos como exóticos, porém característicos de cada país. Sobre o nacionalismo em música, Dahlhaus (1980, p.80-82) ressalta que este conceito é variável e altera-se em decorrência dos fatos históricos como a Revolução Francesa e a Primeira Guerra Mundial. Diferentes manifestações de nacionalismo musical concorrem, portanto, para a formação de idéias que atuam sobre o próprio conceito na música. Sob o ponto de vista que considera o nacionalismo como um fenômeno resultante de um momento social, o emprego de elementos que expandem a linguagem musical esclarece o conceito de nacionalismo no âmbito da música. A intenção dos compositores do século XIX foi a de mesclar idéias cosmopolitas com seu próprio senso de identidade nacional. Para eles, o caráter nacionalista de suas obras asseguraria um lugar na arte universal.

Tendo desenvolvido um formidável conjunto de recursos pianísticos durante as décadas de 1830 e 1840, Liszt também apropria-se do que acreditava ser elementos nacionalistas da sua herança húngara³. Ao agregar esses elementos, Liszt utiliza efeitos

³ “Uma segunda categoria dentro da música para piano de Liszt abarca as composições que utilizam livremente melodias de caráter nacional; entre elas destacam-se dezenove rapsódias húngaras – se bem que aquilo que Liszt e outros compositores oitocentistas entendiam por “húngaro” não fosse o folclore genuinamente húngaro, mas antes a música de ciganos transplantados para o ambiente urbano.” (GROUT, 1997, p. 600)

pianísticos como trêmulos, executados tão rapidamente que o som parece estar sustentado, e glissandos⁴. Os artifícios dramáticos em sua música necessitam de amplos espaços para seu efeito pleno. A produção de Liszt enseja um novo patamar de virtuosismo instrumental e novas possibilidades na execução tais como: décimas e escalas em terças duplas e oitavas tocadas com mãos alternadas, criando a ilusão auditiva de oitavas duplas regulares numa velocidade nunca antes atingida (WALKER et. al, 2001, p. 766).

Entre o final do século XIX e o início do século XX, Claude Debussy (1862-1918), com a intenção de criar e projetar novos efeitos e sonoridades, estabelece um padrão de escrita diferenciado nas suas composições para piano. A dinâmica flutua de *fff* a *pppp*, as diferenças entre articulações são cuidadosa e meticulosamente anotadas. É inventivo tanto no emprego de novas sonoridades, harmonias e expansões da tonalidade e da modalidade quanto no tratamento de fragmentos motivicos. É, sobretudo na utilização do pedal que Debussy inova a exploração sonora do piano. O uso dos três pedais, juntos ou em combinações, é essencial para a projeção dos níveis de textura e sonoridade. Todos esses elementos contribuem para extrair a máxima diversidade sonora do piano (SCHMITZ, 1966, p. 35-40). Maurice Ravel (1875-1937) também apresenta contribuições significativas para a expansão de recursos pianísticos. Ainda que sua linguagem harmônica tenda ao diatônico, o compositor utiliza também uma gama de sonoridades agregadas (nonas, décimas primeiras e décimas terceiras, quartas superpostas) essenciais na identificação de seu estilo composicional (KELLY, 2001, p. 871 e 872).

⁴ Beethoven usou glissandos em oitavas na Sonata *Waldstein* em DóM op. 53 para piano.

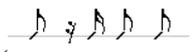
No Brasil, o piano ocupa um lugar de prestígio no cenário musical, a partir da segunda metade do século XIX e início do século XX. A obra de Chopin é muito tocada e apreciada pelo público e pelos compositores.

Já em meados do século passado Chopin era tocado aqui, principalmente em virtude da tendência dos salões imperiais em colocar o piano em primeiro plano de importância. Desde então a música pianística brasileira (principalmente pela sua marcada preferência por peças de pequenas proporções) teve em Chopin um modelo quase onipresente (CHAVES, 1989, p. 13).

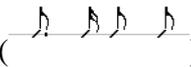
A supervalorização do instrumento em meados do século XIX atrai para a Europa alguns compositores e pianistas brasileiros. Artistas internacionais vêm ao Brasil para concertos promovidos por clubes e sociedades artísticas. Entre estes destacam-se Thalberg, Arthur Napoleão e Gottschalk. Segundo Luís Heitor Correa de Azevedo (1956, p. 93), “em 1869, Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) pianista e compositor americano, impressionou a audiência com sua famosa *Fantasia Triunfal sobre o Hino Brasileiro*”. A escrita pianística de Gottschalk, caracterizada pelo emprego de elementos afro-americanos, constitui um primeiro impulso para compositores brasileiros da segunda metade do século XIX, como Brasília Itiberê (1848-1913), Alexandre Levy (1864-1892) e Alberto Nepomuceno (1864-1920) (CAZARRÉ, 2001, p. 84). O compositor Brasília Itiberê, em *A Sertaneja* - (1869) para piano solo, é dos precursores na utilização da melodia folclórica como elemento temático da linguagem musical. Nessa primeira fase nacionalista brasileira, os temas folclóricos e populares são adaptados de acordo com a tradição da escrita musical européia (NEVES, 1981, p. 18). As melodias são transcritas obedecendo aos padrões vigentes de decoro musical, ainda que contenham gestos rapsódicos ou virtuosísticos. No final do século XIX, compositores brasileiros, sequiosos de reconhecimento junto aos seus contemporâneos europeus, absorvem alguns dos elementos típicos da música de seu povo, mas procuram moldá-los ao que

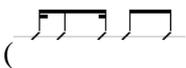
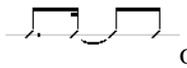
consideravam requisitos da arte universal. Restringem as melodias de acordo com a linguagem tonal e suprimem as dissonâncias e figurações rítmicas complexas.

Appleby (1983) descreve os fatores melódicos e rítmicos tidos como comuns à música popular urbana e rural que são empregados na música erudita. Quanto aos procedimentos rítmicos, o autor identifica padrões característicos das várias danças populares urbanas e folclóricas, entre as quais se destacam a polca, polca maxixe, habanera, tango brasileiro, samba, fandango e congada. O padrão rítmico das danças popular urbanas mais comum é composto por oito unidades de semicolcheias (ibid, p. 80), distribuídas em dois

tempos e variadas em unidades de três mais três mais duas semicolcheias (). O

Tango Brasileiro de Levy (figuras 1 e 2) contém elementos da música popular urbana do

século XIX como variantes do ritmo básico de habanera () que aparecem como

( ou  ou ) (ibid p. 85). O samba, que é a dança mais

conhecida dentre as brasileiras (ibid p. 112), difere ritmicamente das danças populares urbanas de origem européia por apresentar acentuação em tempo deslocado e um padrão

sincopado () reiterado.

Allegro moderato

PIANO

The musical score for 'Tango Brasileiro' (measures 1-12) is written for piano. It is in 2/4 time and has a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score consists of three systems of music. The first system starts with a piano (PIANO) instruction and a fortissimo (*ff*) dynamic. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues this pattern. The third system shows a change in dynamics to pianissimo (*pp*) and includes a final key signature change to three sharps (F#, C#, and G#) at the end of the piece.

Figura 1: *Tango Brasileiro*, Alexandre Levy [1-12] (1890).

a tempo

53

pp ed espress.

The musical score for 'Tango Brasileiro' (measures 53-60) is written for piano. It is in 2/4 time and has a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'a tempo'. The score consists of two systems of music. The first system starts with a piano (PIANO) instruction and a pianissimo (*pp ed espress.*) dynamic. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues this pattern and ends with a final key signature change to three sharps (F#, C#, and G#).

Figura 2: *Tango Brasileiro*, Alexandre Levy [53-60] (1890).

Esses padrões rítmicos e melódicos, resultantes da miscigenação entre a música africana e a ibérica, propiciam inesgotável material utilizado na música erudita brasileira na primeira metade do século XX (APPLEBY, 1983, p. 115).

Béla Bartók (1881-1945), em 1931, no artigo intitulado *The influence of Peasant Music on Modern Music* expõe resumidamente os fundamentos prevalentes na Europa sobre a apropriação de elementos da música camponesa. Ressalta que os compositores húngaros, seus contemporâneos, coletavam material em aldeias remotas, no interior do seu país. Acrescenta que, aqueles que talvez não o fizeram, como Igor Stravinsky (1882-1971) e Manoel de Falla (1876-1946), certamente teriam realizado pesquisa em museus, em livros e sobretudo vivenciado a música típica de seus países de origem. Esses mestres europeus incorporaram os elementos idiomáticos da sua herança nacional tão completamente a ponto de adaptá-los à sua própria linguagem.

Os conceitos de apropriação discutidos por Bartók refletem-se também na prática musical dos compositores brasileiros. Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Lorenzo Fernandez (1897-1948), Francisco Mignone (1897-1986) e Camargo Guarnieri (1907-1993), fazem extenso uso de estruturas melódicas e rítmicas que aludem às manifestações da música popular urbana e folclórica. Estes compositores compartilham a preocupação de manter a identidade dos materiais utilizados. Deste modo, torna-se necessário utilizar recursos modais, atonais, células repetitivas e acentuação do aspecto rítmico proveniente das danças folclóricas. Dentre os principais elementos de ‘brasilidade’ empregados nas obras desses compositores, destaca-se o uso do piano como instrumento de percussão. Isto se deve não só ao reconhecimento dos elementos afro-brasileiros, mas também à observação da produção recente de seus contemporâneos europeus. Rocha (2001, p. 25) destaca que o aspecto rítmico

nas obras para piano de Villa-Lobos é resultante da combinação de elementos do *populário* nacional com as variadas estruturas rítmicas da música do século XX, seguindo o exemplo de Stravinsky e Prokofiev (1891-1953). Sobre o aspecto harmônico, a autora ressalta que (ibid, p. 29):

Alguns elementos harmônicos freqüentes na *Prole do Bebê nº2* são: acordes alterados que não se resolvem, superposição de acordes maiores e menores, acordes de sétimas, nonas, décima primeiras e décimas terceiras, acordes por segundas e quartas, politonalismo, paralelismo, notas ou acordes pedais e profusão de apojeturas que não se resolvem. Vários desses elementos também estão presentes na linguagem composicional de outros compositores do início do século XX.

Dentre os vários aspectos harmônicos citados pela autora, nos exemplos contidos nas figuras 3 e 4 é demonstrado o emprego de sétimas em movimento paralelo acrescidas de quartas superpostas.

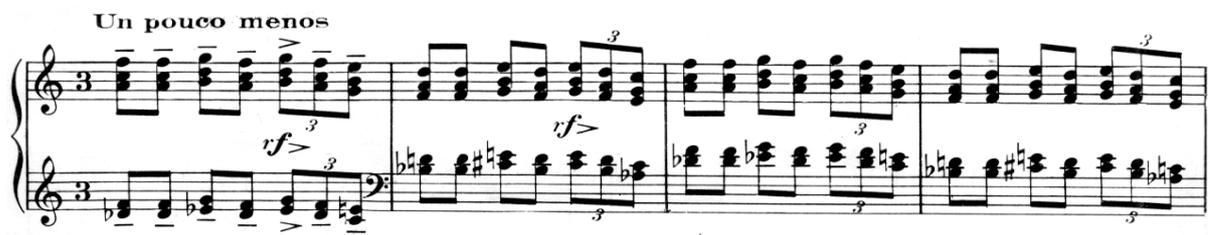


Figura 3: *Prole do Bebê nº 2: O Ursozinho de Algodão* c. 27-30 (1921) (acordes de 7ª em movimento paralelo).

Figura 4: *Prole do Bebê nº 2: O Cachorrinho de Borracha* c. 1-4 (1921) (sonoridades constituídas por quartas superpostas).

Os recursos harmônicos, apresentados nestes exemplos, também são ocorrentes na *Paulistana nº 7*. Tais abordagens são explicitadas na terceira seção deste trabalho.

Observa-se que o grupo de compositores brasileiros mencionados compartilha de estruturas rítmicas e melódicas semelhantes, as quais evocam manifestações do *populário* nacional. A seguir, apresenta-se uma demonstração desses elementos e de como se reiteram no repertório pianístico quanto ao conteúdo rítmico.

1.1.1 Conteúdo rítmico

A seguir, ressaltam-se manifestações do efeito percussivo do instrumento.

Uso da nota repetida em ritmo sincopado

The image displays a piano score for the piece "Cateretê" by Francisco Mignone, covering measures 1 through 17. The score is written for piano and is in 3/4 time. The tempo is marked "Poco mosso. (♩ = 104)". The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into four systems. The first system (measures 1-4) features a piano (p) dynamic and a "poco f" dynamic. The second system (measures 5-9) continues with a piano (p) dynamic. The third system (measures 10-13) features a piano (p) dynamic. The fourth system (measures 14-17) continues with a piano (p) dynamic. The score is characterized by a prominent, repeated note in the bass line, often with a syncopated rhythm, which is the focus of the caption.

Figura 5: *Cateretê*, Francisco Mignone [1-17] (1931) (nota repetida em ritmo sincopado).

Allegretto danzante $\text{♩} = 96$ FRANCISCO MIGNONE

Figura 6: *Congada*, Mignone [1-13] (1921) (nota repetida em ritmo sincopado).

Moura Rangel (1993), ao investigar os elementos associados à projeção do nacionalismo na obra pianística de Lorenzo Fernandez, salienta os aspectos utilizados na peça para piano intitulada *Três Estudos em forma de Sonatina* (1929), que sintetizam a fase nacionalista desse compositor. Entre eles destacam-se o emprego de síncopes e de melodia elaborada sobre recursos modais (ibid, p. 73), os quais são evidenciados na figura 7.



Figura 7: *Três Estudos em forma de Sonatina* [32-39] (1929).

No exemplo contido na figura 7, as articulações em legato e staccato, que percorrem as duas mãos alternadamente produzindo um toque gingado, constituem-se em um elemento que se contrapõe às notas sincopadas. No aspecto rítmico dos *Três Estudos em forma de Sonatina*, a síncope constitui-se no principal elemento que caracteriza o nacionalismo na peça. Tal figuração pode ser encontrada na *Paulistana n° 7*.

Grupos rítmicos em quiálteras de semínimas

The image displays two musical excerpts. The first excerpt, starting at measure 42, is a piano introduction. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of eighth-note triplets in both hands. The treble clef part starts with a triplet of G4, A4, B4, followed by another triplet of G4, A4, B4. The bass clef part starts with a triplet of G3, A3, B3, followed by another triplet of G3, A3, B3. The dynamics are marked 'ff' and 'cresc.'. The second excerpt, starting at measure 49, is a vocal melody. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of eighth-note triplets in both hands. The treble clef part starts with a triplet of G4, A4, B4, followed by another triplet of G4, A4, B4. The bass clef part starts with a triplet of G3, A3, B3, followed by another triplet of G3, A3, B3. The dynamics are marked 'a tempo' and 'mp'. The score includes a 'Red.' (Reduction) symbol at the end.

Figura 8: *A Prole do Bebê nº 1 Branquinha*, Villa-Lobos [42-43]; [49-52] (1918).

1.1.2 Conteúdo melódico

Quanto ao conteúdo melódico utilizam-se escalas hexatônicas e escalas modais, especialmente o modo lídio e mixolídio. As melodias populares, tanto as de origem urbana quanto as de origem rural, apresentam amplos saltos na linha melódica e raramente terminam no primeiro grau da escala (APPLEBY, 1983, p. 115). Entre outros padrões rítmico-melódicos observados em diversas partituras dos compositores brasileiros anteriormente mencionados, destacam-se os apresentados a seguir.

Seqüência melódica em terças paralelas e em movimento descendente:

The image shows a piano score for the piece 'Toada' by Camargo Guarnieri. The title 'Com muita saudade' and tempo '(M. ♩ = 84)' are at the top. The score is for piano, with dynamics ranging from *pp* to *mf*. The music features parallel thirds in both hands, with a descending melodic line in the right hand. The piece is in a major key with one sharp (F#) and a common time signature.

Figura 9: *Toada*, Camargo Guarnieri [2-10] (1929)

Textura multi-estratificada

The image shows a piano score for the piece 'A Prole do Bebê nº 1 Branquinha' by Villa-Lobos. The score is for piano, with dynamics ranging from *mf* to *mf*. The music features a multi-layered texture with multiple voices in both hands. The piece is in a major key with one sharp (F#) and a common time signature. The score includes markings for 'LH' (Left Hand) and 'RH' (Right Hand), and a tempo marking 'affret. (hurrying)'. The piece is in a major key with one sharp (F#) and a common time signature.

Figura 10: *A Prole do Bebê nº 1 Branquinha*, Villa-Lobos [94-98] (1918).

Da figura 10, evidencia-se o uso de todos os registros do teclado.

Gesto arpejado e pianístico



Figura 11: *Impressões Seresteiras – Ciclo Brasileiro* [1] (1936), Villa-Lobos.

Melodia na mão esquerda

Figura 12: *Congada*, Mignone [86-90].

Tríades e tétrades em movimentos paralelo e contrário

The image shows a piano score for 'Cateretê (Danza)' by Lorenzo Fernandes, measures 47-50. The music is in G major and 3/4 time. Measure 47 begins with a piano (p) dynamic and contains markings for 8/2 and 4/2. Measure 48 is marked 'cresc. molto'. Measure 49 features a fortissimo (fff) dynamic and a triplet. Measure 50 continues with a triplet and a first ending bracket.

Figura 13: *II Suíte Brasileira, III - Cateretê (Danza)* (1931), Lorenzo Fernandes [48-50].

Os compositores brasileiros familiarizados com as obras de piano dos europeus anteriormente mencionados e também com a produção recente de I. Stravinsky (1882-1971), B. Bartok (1881-1945) e outros, passam a empregar segmentos rítmicos distintamente articulados. A reiteração de padrões confere uma identidade própria à música de piano neste período. Como mostrado adiante, efeitos sonoros equivalentes encontram-se na *Paulistana n° 7* de Claudio Santoro.

2 DO COMPOSITOR E DA OBRA

Em 1953, época da composição da série *Paulistanas* para piano solo, o compositor amazonense Cláudio Santoro (1919-1989) já se destacava como uma figura representativa no cenário da música brasileira do século XX. Compositor de sólida formação musical, graduou-se em 1936 em violino no Conservatório de Música do Rio de Janeiro. Após algumas iniciativas na área da composição, recebeu orientação de Hans-Joachim Koellreuter (1915) durante o período de 1940-41. Em 1947 ganhou bolsa do governo francês para estudar composição com Nadia Boulanger (1887-1979) e regência com Eugène Bigot (1888-1965). Alcançou reconhecimento e prestígio nacional e internacional através de prêmios, como, o da fundação de música Lili Boulanger de Boston (1947) (BÉHAGUE, 2001; MARIZ, 2000; ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998).

Na sua produção musical podem ser identificadas pelo menos quatro fases estilísticas. Durante a primeira fase, que compreende aproximadamente os anos de 1939 a 1947, opta pela adoção de processos dodecafônicos. Posteriormente, dedica-se a estudar a música brasileira de várias procedências e, nesta segunda fase, o compositor imbuí-se de idéias socialistas cujos reflexos podem ser observados em *Canto de Amor e paz* (1950), *Concerto para piano e orquestra* (1953), a *4ª Sinfonia* (1953) e, *Paulistanas* (1953) para piano, dentre outras. Depois de 1960, ele retoma não só o serialismo, mas adota também recursos aleatórios. Na quarta e última fase, durante as décadas de sessenta e setenta, interessa-se pela música eletrônica (BÉHAGUE, 2001, p. 261).

Santoro é um compositor prolixo e eclético. O quadro 1 demonstra uma divisão aproximada dos seus períodos composicionais.

1º FASE	2º FASE	3º FASE	4º FASE
1939-1947	1948-1959	1960-1967	1967-1989
Não tonal	Nacionalismo	Serialismo e recursos aleatórios	Música eletrônica

Quadro 1: Períodos composicionais.

A seguir apresenta-se a primeira fase do compositor, a qual antecede a obra *Paulistana n° 7*, foco do presente estudo.

A primeira fase compreende, aproximadamente, os anos de 1939 a 1947. A princípio, suas obras caracterizam-se por uma linguagem áspera e desvinculada da tonalidade. Orientado por Koellreutter, de 1940 até meados de 1941, “já havia efetuado em diversas obras a passagem do atonalismo simples ao dodecafônico, demonstrando já nessa ocasião maturidade composicional” (KATER, 2001, p. 56). Santoro ingressa no Grupo Música Viva em 1940, quando este já se encontrava em plena atividade, liderado por Koellreutter⁵. A relação estético-ideológica entre Santoro, Koellreutter e demais integrantes do grupo estende-se até 1948. Mendes (1999, p. 4) salienta que “o contato com Koellreutter se reveste de profundas significações. Uma vez que viria a influenciar não somente as obras deste período, mas também o conjunto de sua produção musical.” Durante esse primeiro período, a produção artística de Santoro fundamenta-se em princípios dodecafônicos como alicerce de unificação estrutural e da construção polifônica.

Ainda nesta fase, desvia-se do emprego de material da música folclórica, pois acreditava que o uso desta temática merecia maior aprofundamento na sistematização dos

⁵ Grupo estabelecido em 1939.

seus elementos. Em relação à posição dos integrantes do Grupo Música Viva quanto ao emprego de elementos do folclore numa obra musical, Mendes declara que (ibid, p. 6):

Achavam eles que os elementos do folclore somente deveriam estar presentes em uma obra musical, na medida em que os compositores os assimilassem naturalmente, integrando-os de forma gradativa à sua própria linguagem; só assim, seu aproveitamento seria justificado.

Entre as principais obras compostas por Santoro durante esse primeiro período, destacam-se: *Impressões de uma Usina de Aço* (1942) para orquestra, *Música Concertante* (1943) para piano e orquestra, *4 Peças para piano* (1943) e *Sonata para piano nº 1* (1945). Devido à sua preferência por uma linguagem pós-tonal, a produção musical de Santoro, durante essa primeira fase, recebe oposição por alguns críticos musicais e pouca receptividade do público. Obtém, no entanto, incentivo e atenção de musicistas e musicólogos tais como Andrade Muricy, Renato Almeida e Francisco Curt Lange, os quais o admiravam e reconheciam a consistência de seu trabalho como compositor. Entre 1947 e 1948, estuda com Nádya Boulanger, em Paris. Nesta cidade realiza um concerto de suas obras. Esse evento é muito apreciado pelo público e, sobretudo, rende-lhe críticas favoráveis vindas de diversas personalidades da música francesa e estrangeira ali presentes (SANTORO, 2002, p. 89).

Apesar desta acolhida, em meados de 1946, Santoro almeja ser reconhecido por um público mais amplo. Gradualmente, afasta-se da elucubração intelectual, e aproxima-se de uma linguagem artística mais compreensível. Em 1948, participa do 2º Congresso de Compositores e Críticos Musicais em Praga (República Tcheca). Este evento causa-lhe impacto significativo a ponto de redirecionar sua produção musical. Segundo Kater (2001, p. 85), “é a sua participação no Congresso de Praga que o levará a assumir posição explícita em favor de um nacionalismo progressista”. Este acontecimento não somente o instigou a

escrever uma música mais compreensível pelas camadas populares, como também oportunizou seu reconhecimento na Rússia e o estabelecimento de contatos com os compositores deste país, especialmente Katchaturian (1903-1978) (CASPARY, 2004). Segundo Caspary, “ele regeu orquestras afinadíssimas e potentes compostas por professores”.

Ainda sob o impacto do congresso, regressa ao Rio de Janeiro em 1950. Sem emprego fixo, permanece por mais de um ano na fazenda do sogro em São Paulo. Durante este período, dá forma mais concreta às suas idéias de utilizar as manifestações populares e folclóricas de seu país. Segundo Carlota Santoro, sua primeira esposa, durante o período em que esteve na fazenda, Santoro estudou o folclore da região e compôs obras “influenciadas com sua mudança de linha, mais perto do nacionalismo” (ibid, p. 100). Em seu artigo “Problemas da Música Brasileira Contemporânea em face das resoluções e Apelo do Congresso de Compositores em Praga”, publicado pela revista *Fundamentos* em 1948, Santoro ressalta a necessidade da busca de uma linguagem artística próxima das massas populares (apud, NEVES, 1981, p. 120). Em uma correspondência a Vasco Mariz após o término do Congresso de Praga, o compositor declara o abandono da técnica dodecafônica e sua preocupação em tornar sua arte mais próxima dos anseios do povo (MENDES, 1999, p. 38). Mendes menciona um texto de Santoro, de 1948, “Problemas da Música Contemporânea Brasileira e o Fato Histórico Social”, pelo qual o compositor estaria engajado na “criação de um novo gênero musical, mais simples e compreensível, um gênero que, sem ser *popularesco*, tivesse suas raízes na música popular. Um gênero intermediário entre a música popular e erudita, cujo objetivo principal era possibilitar às massas a compreensão da arte em geral (ibid, p.44)”.

Santoro tinha apreço e admiração pelos compositores brasileiros nacionalistas anteriores a ele, principalmente por Villa-Lobos e Guarnieri. Reconhecia que se deveria dar prosseguimento ao movimento nacionalista por eles articulado, porém ressaltava que era necessário buscar uma música essencialmente brasileira e não procedente de movimentos nacionalistas europeus.⁶

Relacionava-se com vários intérpretes brasileiros entre os quais se destacam os renomados pianistas Arnaldo Estrela, Anna Stela Schick, Heitor Alimonda e Homero Magalhães, que costumavam incluir em seus programas de concerto peças para piano de Santoro. Carlota Santoro relata que Alimonda visitava freqüentemente a residência do casal à época das primeiras composições, as quais ele costumava executar na presença do compositor. O mesmo ocorreu com os pianistas Arnaldo Estrela e Anna Stela Schick em Paris, quando lá residiu em 1947-48. Santoro não era pianista, mas tocava e conhecia as possibilidades do instrumento. “Ele tateava, tocava para demonstrar, mas nem sempre no andamento em que a música fora escrita” (CASPARY, 2004).

Em São Paulo, no ano de 1953, Santoro compõe a série *Paulistanas* para piano solo, sete peças interpretadas com freqüência em concertos. A *Paulistana n° 7* foi estreada por Anna Stella Schic, em São Paulo, no mesmo ano da sua composição.

⁶ “No que concerne ao Brasil, Santoro considerou Villa-Lobos e Camargo Guarnieri os compositores que deveriam ser tomados como modelo por todos aqueles que desejassem ‘construir algo de novo’. No entanto, ressalva que não se deveria simplesmente dar prosseguimento à escola nacionalista, já que muitas vezes este movimento produziu apenas “arte exótica”, mera imitação dos movimentos nacionalistas europeus, arte desprovida de um verdadeiro caráter “positivo” (MENDES, 1999, p. 41).

O pianista Heitor Alimonda (1999, p. 36) demonstra seu apreço sobre esta coleção, ao comentar que:

Esta com altos e altíssimos bons momentos e ampla variedade de impressões, estados emocionais, tudo cercado, agora sim, de molduras regionalistas, mas que não se restringe ao *paulistismo*, pois a sexta delas é um choro bem cariquista e a última, uma forma Sonata, em um movimento, cheia de ótimos efeitos pianísticos. Ambas muito difíceis pianisticamente.

Eurico Nogueira França (1959, p. 252) também expressa sua opinião sobre as *Paulistanas*: “ao piano, dedicou uma série de *Paulistanas* (viveu longo tempo em São Paulo), onde, em cada uma, se nota a influência de determinada dança”.

Gandelman (1997, p. 274) apresenta um breve comentário sobre a *Paulistana n° 7*, caracterizando-a como uma forma sonata muito livre e composta harmonicamente de tríades, tétrades, poliacordes e estruturas quartais. Os temas dessa sonata são de natureza modal e constituídos de uma célula sincopada formada por nota repetida. O trecho de retransição no corpo da obra (*Meno Ancora*), contrastante em relação às demais seções é caracterizado pela autora como uma marcha rancho de inspiração villalobiana.

As tendências estéticas, pelas quais Santoro estava engajado durante sua segunda fase, tiveram repercussão na *Paulistana n° 7*. Dentro de um estilo sofisticado, emprega elementos que evocam as manifestações rurais e urbanas. Esses elementos associam-se à prática comum entre compositores brasileiros da geração de Villa-Lobos, pelos quais Santoro demonstrava apreço e admiração.⁷

⁷ Conforme Caspary (2004) “analisava partituras dos nacionalistas.

3 ANÁLISE DA *PAULISTANA N° 7*

A peça para piano intitulada *Paulistana n° 7* estrutura-se em um esquema de sonata, como o seu próprio subtítulo anuncia, *Sonata em um movimento*. A adoção de uma escrita nacionalista inserida em padrões formais convencionais evidencia a opção de Santoro pelo neoclassicismo musical tão prevalente entre seus contemporâneos brasileiros e estrangeiros.

Organizada em três seções, observa-se que entre a Exposição, o Desenvolvimento e a Recapitulação há uma razão de números de compassos representada pela soma de $72+70+62=204$ e que gera respectivamente a proporção de 35,29%, 34,31% e 30,29%. Observa-se, portanto, que as seções apresentam um alto grau de proximidade quanto à extensão. A linguagem harmônica da peça é caracterizada pelo emprego de acordes de 7°, 9°, 11°, 13°, superposições quartais e formações escalares modais. Da tradição conserva o centro tonal definido por uma cadência em DO, no primeiro tema da Exposição [4 e 12] e na conclusão da Coda [204]. As referências tonais de longo alcance são sólidas e perceptíveis, os eventos locais tendem a privilegiar um conteúdo dissonante.

Sobre a proporção em música, Kramer (1988), no capítulo **Durações proporcionais na música tonal** (p.42-43), afirma que:

Não somente a consistência de um contexto, mas também as proporções formais podem ser determinadas de acordo com os princípios não lineares. As respectivas extensões de segmentos musicais podem ser um fator significativo na criação de estruturas equilibradas. Ouvimos, retemos e comparamos durações de uma extensão de tempo para entender seu equilíbrio relativo. Para que duas seções sejam proporcionalmente equilibradas não importa realmente qual das duas é ouvida em primeiro lugar. Similarmente, para equilibrar a quantidade de tempo gasto na tônica com o tempo gasto em outras regiões tonais não depende da localização dos segmentos na tônica e em outros graus do movimento. Nem o tipo de equilíbrio – das durações das seções ou do tempo gasto em diferentes tonalidades – depende da progressão, e desta forma tais proporções podem ser entendidas não linearmente para fora da estrutura do tempo musical⁸.

⁸ Not only contextual consistency but also formal proportions can be determined according to nonlinear principles. The respective lengths of musical segments can be a significant factor in the creation of balanced structures. We hear, store, and compare durations of timespans in order to understand their relative balance. For two sections to be proportionally balanced, it does not really matter which is heard first. Similarly, for the

Kramer, ao discorrer sobre estudos de proporção aplicados na música de Mozart, demonstra que a soma de compassos de uma seção de uma determinada peça na tônica é na maioria das vezes igual a soma de compassos de uma seção modulante. Citando outros estudos comprobatórios das suas teses, menciona o da *Sonata para piano em MI b M, K 282* de Mozart, na qual, os três movimentos exibem proporcionalidade entre o número de compassos na tônica e em outras regiões modulantes.

A estrutura formal da *Paulistana n° 7* constitui-se, portanto, de razões proporcionalmente equilibradas uma vez que o tempo gasto na exposição, ou seja, numa região estável, é quase o mesmo despendido no desenvolvimento que é uma seção modulante. Por este fato, justifica-se o emprego dos estudos de Kramer sobre proporções na música tonal no presente trabalho.

3.1 EXPOSIÇÃO

3.1.1 Análise formal e harmônica

Números de compassos	EXPOSIÇÃO	
	Grupos temáticos	Centro tonal
[1] a [12]	Grupo I	DO (teclas brancas)
[13] a [28]	Grupo II	LA (teclas brancas)
[29] a [43]		Região instável
[43] a [52]	Ponte	MI b (teclas pretas)
[52] a [55]		Cadência em MI
[55] a [72]		FA (teclas brancas)

Quadro 2: Exposição

total time spent in the tonic to balance the total time spent in other areas does not depend on the location of the tonic and nontonic segments of the movement. Neither type of balance – of section durations or of time spent in different keys – depends on progression, and thus such proportions can be nonlinearly outside the music's time frame.

Conforme o quadro 2, esta seção divide-se em três grupos temáticos diferenciados. O primeiro apresenta inicialmente uma linha melódica em uníssono de natureza modal formada por células de notas repetidas sincopadas [1-4] (vide anexos – partitura da *Paulistana n° 7*)⁹. Nos compassos [5-8] há uma reiteração do tema já apresentado acrescido de sétimas e nonas. Em contraste com esse tema de caráter incisivo e rítmico, a melodia do trecho seguinte [9-12] é lírica e expressiva. Essa melodia recebe a indicação *Meno* e constitui-se de graus conjuntos e disjuntos de extensão maior que uma oitava, finalizando em uma cadência em DO. Nos compassos [13-28], os elementos temáticos são elaborados através da combinação entre os padrões melódicos e cordais apresentados anteriormente. No primeiro grupo temático, a alternância desses padrões em combinação com a ampliação de registro é o recurso composicional mais evidente.

O segundo grupo temático divide-se em dois planos sonoros: uma melodia em uníssono em oposição ou em combinação com estruturas cordais, ambos sustentados por notas e acordes pedais. Esse trecho soa instável devido à modulação de teclas brancas [29-34] para pretas [43-52].

O terceiro grupo temático é derivado do primeiro por apresentar uma matriz tonal estável centrada em MI e um desenho rítmico semelhante. Nesse trecho, a linha melódica exhibe um caráter conclusivo e é formada por terças duplas, acordes de nona, notas repetidas e movimento contrário entre as mãos [55-60].

⁹ Nos anexos, consta a partitura da *Paulistana n° 7* com os compassos numerados.

3.1.2 Organização fraseológica

Quanto à divisão métrica, as frases dos grupos temáticos da exposição subdividem-se conforme mostram os quadros 3 e 4. Esta divisão nem sempre é regular. Consta-se que, em sua maior parte, as frases e suas respectivas subdivisões são irregulares.

			IGT				
F	1			12	13		28
SF		1-4	5-8	9-12	13-18	18-24	25-28

Quadro 3: I Grupo Temático

O primeiro grupo temático é organizado em duas frases contrastantes quanto à uniformidade e semelhantes na figuração rítmica. A primeira apresenta distribuição regular em três semifrases de quatro compassos cada uma. A segunda constitui-se de semifrases irregulares de seis, sete e quatro compassos.

			IIGT					
F	29			43	43		55	
SF		29-31	31-35	36-38	38-43	43-45	45-52	52-55

Quadro 4: II Grupo Temático

De acordo com o quadro 5, o segundo grupo temático apresenta duas frases de quinze e treze compassos respectivamente, e, as semifrases mantêm o padrão de irregularidade.

			IIIGT			
F	55			68		69-72
SF		55-58	59-61	62-65	65-68	

Quadro 5: III Grupo Temático

O quadro 5 demonstra a organização fraseológica do terceiro grupo temático, que se subdivide em duas frases contrastantes em densidade e em duração, mas semelhantes quanto

ao desenho rítmico. Observa-se que há passagens de semifrases regulares e outras em que a subdivisão é irregular. As fórmulas de compassos variam de 2/4, 3/4 e 4/4, portanto, a unidade de tempo é o elemento em comum.

3.2 DESENVOLVIMENTO

3.2.1 Análise formal e harmônica

O desenvolvimento, conforme o quadro 6, subdivide-se em três seções, entre as quais se identificam dois episódios e a retransição.

Números de compassos	DESENVOLVIMENTO Micro seções	Centro tonal
[73] a [97]	I Episódio	DO#
[98] a [117]	II Episódio/ I tema	LA b
[118] a [122]	II tema	FA
[123] a [125]	III tema	MI
[126] a [142]	Retransição	SOL

Quadro 6: Desenvolvimento

No primeiro episódio, inicialmente é apresentado o tema em terças duplas do terceiro grupo temático da exposição transposto um semitom acima do original (teclas brancas), que, neste trecho, encontra-se centrado em DO# [73-80]. Nos compassos [81-87], há uma modulação para tons homônimos em bemol correspondentes aos da frase anterior em DO#. A seqüência melódica do trecho seguinte [88-97] também deriva do terceiro grupo temático da exposição e é constituída de melodia acompanhada, sustentada por terças, oitavas e acordes. O baixo desempenha função de suporte harmônico mais do que de acompanhamento.

O segundo episódio [98-125] é contrastante em relação ao anterior por apresentar três derivações temáticas, das quais duas recebem a indicação de um andamento mais lento e *cantabile*. A primeira derivação temática [98-117] apresenta uma passagem que compreende extensão maior que uma oitava e exibe um caráter lírico e sentimental. A melodia é centrada em LAb acompanhada por terças maiores em ostinato, abrangendo regiões agudas e graves do piano e incluindo o cruzamento das mãos. Outra característica deste trecho é a seqüência melódica formada por graus disjuntos, principalmente os intervalos de terça e de quarta.

A segunda derivação temática do II episódio recebe a indicação *Poco meno e cantabile* [118-122] e o conteúdo melódico estrutura-se em notas repetidas de figuração sincopada. A terceira, como a própria indicação anuncia *Andante e Appassionato* [123-125], é contrastante aos materiais temáticos anteriormente apresentados, visto que não apresenta células rítmicas sincopadas e a seqüência melódica revela um caráter dramático.

A retransição intitulada *Meno Ancora* [126-142] oferece um grau significativo de contraste, pois se trata de um trecho mais lírico identificado como uma marcha rancho (Gandelman, 1997)¹⁰. São empregadas formações quartais que dão sustentação ao canto em oitavas no baixo. A seção finaliza com baixo em SOL [137-141] e, este longo pedal cria a expectativa sobre a dominante da recapitulação em DO.

¹⁰ *Marcha-rancho*: “No início conhecida como marcha de rancho, começou como música produzida por grupos de instrumentistas, predominantemente de sopro, das chamadas *orquestras* dos ranchos carnavalescos cariocas de fins da primeira década do século XX, com ritmo mais dolente que as marchas comuns e maior desenvolvimento da parte melódica” (Enciclopédia de música brasileira, 1998, p. 477-478).

3.2.2 Organização fraseológica

As fórmulas de compasso desta seção variam de 2/4 a 3/4 e 5/4, a unidade de tempo permanece a mesma. A organização fraseológica em geral é irregular e imprevisível, tal como demonstram os quadros 7, 8, 9.

		I EPISÓDIO								
F	73		79	80		87	88		97	
SF		73-76		77-79	80-82	83-84	85-87	88-91	91-94	94-97

Quadro 7: I Episódio

		II EPISÓDIO						
F	98					117	118-122	123-125
SF		98-100	101-104	105-108	108-110	110-113	113-117	

Quadro 8: II Episódio

		RETRANSIÇÃO					
F	126			133	134		142
SF		126-128	129-131	132-133	134-137	137-142	

Quadro 9: Retransição

3.3 RECAPITULAÇÃO

3.3.1 Análise formal e harmônica

Números de compassos	RECAPITULAÇÃO	
	Grupos temáticos	Centro tonal
[143] a [170]	Grupo I	DO (teclas brancas)
[171] a [179]	Transição para coda	DO (teclas brancas e pretas)
[180] a [190]	Coda	DO (teclas brancas e pretas)
[191] a [204]		DO (teclas brancas e pretas)

Quadro 10: Recapitulação

Esta seção retorna para o início da exposição [1 - 28] que, caso o compositor houvesse reescrito na sua extensão completa, seriam respectivamente os compassos [143-170].

No trecho inicial da coda [180-190], é empregado o motivo rítmico-melódico do primeiro grupo temático da exposição [1-4] em uníssono e transposto uma terça acima do original. Este mesmo material temático é também elaborado em forma de pergunta e resposta entre as mãos e se fundamenta em estruturas cordais. [182-190]. No final da coda [192-204], a textura é multi-estratificada com ampliação de registro e constitui-se de acordes de sétima em movimento paralelo e contrário. O emprego dos recursos mencionados intensifica a densidade sonora nesta seção e cria a expectativa para o final da peça.

A Coda é tonalmente centrada em DO, fechando-se assim o círculo e mantendo o compromisso com a referência tonal tradicional.

3.3.2 Organização fraseológica

As mudanças de fórmula de compasso variam de 2/4, 3/4 e 4/4 [178-184]. Os quadros 11 e 12 demonstram como são organizadas as frases e semifrases.

RECAPITULAÇÃO							
F	143						179
SF	143-146	147-150	151-154	155-160	160-166	167-170	171-173 173-179

Quadro 11: Recapitulação

CODA						
S	180		191	191		204
SF	180-182	182-191	191-195	195-198	198-201	201-204

Quadro 12: Coda

3.4 COMPARAÇÃO ENTRE AS SEÇÕES

Um fator em comum na obra é a reiteração da célula rítmica  que confere unidade entre os temas de caráter lírico e percussivo. Da análise proposta anteriormente, conclui-se que muitos dos elementos musicais apresentados da exposição são elaborados no desenvolvimento, de forma que a configuração rítmica permanece a mesma mas o conteúdo melódico sofre alterações tais como mudança de caráter, ou seja, de um tema decidido [73-107] para uma melodia cantabile e evocativa [107-151]. Na exposição há maior exploração dos âmbitos graves, médios e agudos, no desenvolvimento a textura concentra-se na região média do piano. Na recapitulação são omitidos o segundo e terceiro grupos temáticos, visto que essas seções modulantes produzem uma instabilidade harmônica incompatível com o caráter de estabilidade necessário para a finalização. Nesta seção, a primazia de DO é reafirmada por cadências tal como se apresenta no quadro 10 da recapitulação. A soma de

compassos dos trechos que terminam ou enfatizam a centralidade de DO da recapitulação e exposição resulta em 73, o que corresponde a, aproximadamente, 35% da peça.

3.5 CONEXÕES ENTRE PEÇAS DO REPERTÓRIO PIANÍSTICO BRASILEIRO E A PAULISTANA N° 7

3.5.1 Conteúdo melódico e harmônico

O tema propulsor da *Paulistana n° 7* (figura 14) apresenta um padrão de escrita caracterizado por notas repetidas de ritmo sincopado em uníssono. Este recurso é freqüentemente empregado por Santoro em diversas passagens de suas obras para piano. Ele também pode ser observado em outras peças da literatura pianística brasileira, como na *Ciranda O pintor de Cannahy* [4-9] de Villa-Lobos (figura 15).¹¹ O emprego desse recurso confere ao piano um caráter decididamente percussivo.



Figura 14: *Paulistana n° 7* [1-4]

¹¹ Emprego de uníssono nas obras para piano de Santoro: *Concerto para piano n° 1 - II Allegro* [24-41]; *Sonata n° 3* (1955) [1-5] e *Sonata n° 4* (1957) [52-54].



Figura 15: *Ciranda O pintor de Cannahy* [4-9] (1926), Villa-Lobos

Não só melodias percussivas são ocorrentes na *Paulistana n° 7*, mas também de caráter expressivo e melodioso que enfatizam as qualidades líricas do instrumento [9-12], como é demonstrado no exemplo da figura 16.



Figura 16: *Paulistana n° 7* [9-12]

A peça *Paulistana n° 5* [1-9] da mesma coleção, também apresenta uma seqüência melódica que, apesar de estruturada numa configuração rítmica distinta do exemplo da figura 16, sugere igualmente um caráter evocativo e expressivo (figura 17).

Poco lento (*Entoando*)

PIANO

Figura 17: *Paulistana n° 5* [1-9], Santoro.

Um outro aspecto próprio de uma das seqüências melódicas da *Paulistana n° 7* é a melodia em terças [55-58] (figura 18), também encontrada na literatura pianística brasileira, por exemplo, nas peças 7 *Miniaturas – 5. Dança Caipira* [1-14] de Fructuoso Vianna (figura 19) e *Boneca Yayá – II Yayá Sonhando* [24-31] de Lorenzo Fernandez (figura 20). A seqüência melódica em terças da *Paulistana n° 7* (figura 18) é estruturada em padrão diatônico nas teclas brancas. Nota-se que a síncope é realçada pelo emprego de articulações variadas. Tal efeito confere um caráter percussivo a esta melodia. A peça *Dança Caipira* (figura 19) apresenta uma seqüência melódica em terças com elementos contrastantes em relação à *Paulistana n° 7*, principalmente quanto ao caráter e quanto ao conteúdo rítmico. A peça *Yayá Sonhando* também (figura 20) exhibe uma melodia em terças, porém ambientada num estilo mais lírico que percussivo, como o próprio compositor indica, *Moderado e com ternura*. Ao observar as peças do repertório pianístico brasileiro, nota-se que as seqüências melódicas em terças, em sua maior parte, tendem ao caráter expressivo. Este fato aponta para a individualidade demonstrada por Santoro quanto ao tratamento melódico.



Figura 18: *Paulistana n° 7* [55-58]

A musical score for a piece titled "7 Miniaturas – 5. Dança Caipira" in 2/4 time. The tempo is marked "Rasgado" with a metronome marking of 126. The score is written for both hands. The right hand has a melodic line with various ornaments and fingerings (1, 2, 3, 4). The left hand has a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *f* (forte) is present. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Figura 19: *7 Miniaturas – 5. Dança Caipira* [1-14] (1932), Fructuoso Vianna.

A musical score for a piece titled "Boneca Yayá – II Yayá Sonhando" in 2/4 time. The tempo is marked "1º Tempo". The score is written for both hands. The right hand has a melodic line with various ornaments and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The left hand has a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *p* (piano) is present. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Figura 20: *Boneca Yayá – II Yayá Sonhando* [24-31] (1944), Lorenzo Fernandez.

O material temático do II Episódio [98-104] (figura 21) da *Paulistana n° 7* apresenta uma seqüência melódica que segue o caráter espontâneo apresentado nas *Peças Infantis n° 1* [1-8] (1951) do mesmo compositor (vide figura 22).



Figura 21: II Episódio [98-104]



Figura 22: *Peças Infantis n° 1* [1-8] (1951), Santoro.

O âmbito prescrito em *Peças Infantis n° 1* (vide figura 22) é mais restrito em relação ao exemplo da figura 21, de nível mais avançado de execução, pois trata-se de uma peça destinada a iniciantes e de expectativa restrita quanto à destreza no teclado.

Na *Paulistana n° 7*, o trecho intitulado *Poco meno e cantabile* apresenta uma frase de extensão de uma oitava acompanhada por terças [118-122] (figura 23). Essa melodia tem algumas características em comum com a peça *Canto de Trabalho* [7-10] (figura 24) da

coleção *Sete Miniaturas* de Frutuoso Vianna, quais sejam notas repetidas e intervalos sucedidos por graus disjuntos.



Figura 23: *Paulistana n° 7* [118-122].

Figura 24: *Canto de Trabalho* [7-10] *Sete Miniaturas* (1932), Frutuoso Vianna.

O trecho intitulado *Andante e Appassionato* [123-125] (figura 25) da *Paulistana n° 7* caracteriza-se por uma seqüência melódica sustentada por harmonia constituída de tríades maiores e menores, bem como formações quartais no estilo lírico do *Prelúdio n° 1* [1-7] do próprio compositor (figura 26).

Andante e Appassionato

Figura 25: *Paulistana n° 7* [123-125].

rosa Lia
Prelúdio
Lento Expressivo n° 1 *Claudio Santoro*

Figura 26: *Prelúdio n° 1*, Santoro [1-7] (1957).

Ainda que o 1º caderno de *Prelúdios* de Santoro tenha sido composto após a *Paulistana n° 7*, é válido citar como exemplo o *Prelúdio n° 1* pela expressividade melódica. Um ano depois o compositor transcreve essa peça para canto e piano e a intitula *Ouve o Silêncio* da coleção *Canções de Amor* (1958).

No trecho *Meno Ancora* [126-142] da *Paulistana n° 7*, a melodia do baixo em oitavas é contrastante em relação ao acompanhamento em ostinato de ritmo sincopado na mão direita (figura 27). Como exemplo de seqüência melódica na mão esquerda em oitavas, destaca-se o trecho [8-15] da peça *Na Corda da Viola* (figura 28).



Figura 27: *Paulistana n° 7* [126-142]

The image displays a musical score for the piece "Na Corda da Viola" by Villa-Lobos. It is written for piano in 2/4 time. The score is divided into two systems. The first system shows the right hand playing a complex, rhythmic pattern with many slurs and accents, while the left hand plays a simple accompaniment. The second system shows the right hand playing a melodic line with many slurs and accents, while the left hand plays a simple accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Figura 28: *Na Corda da Viola* [8-15] (1932), Villa-Lobos.

A melodia em oitavas do exemplo da figura 28 apresenta alguns elementos contrastantes em relação à *Paulistana n° 7*. A seqüência melódica em oitavas na mão esquerda da peça *Na Corda da Viola* apresenta movimento descendente cromático que desempenha também a função de suporte harmônico para a melodia de caráter percussivo implícita nos acordes da mão direita.

3.5.2 Conteúdo rítmico

Na *Paulistana n° 7*, a célula , tão reiterada na rítmica brasileira (Appleby, 1983), ocorre nos três grupos temáticos e, combinada com diversas figuras sincopadas, determina o caráter propulsor da peça. Esta célula rítmica caracteriza um número considerável de obras brasileiras para piano. Em andamento lento, o próprio Santoro faz uso desta célula na *Paulistana n° 1* [1-5] (figura 29). Em um ritmo mais movido, é também empregada por Villa-Lobos (vide figura 15) na *Ciranda O pintor de Cannahy*, por Mignone na peça *Cateretê* (vide figura 40) e por Fructuoso Vianna no *Tanguinho* [17-24] da coleção *7 Miniaturas* (figura 30).



Figura 29: *Paulistana n° 1* [1-5]

Figura 30: *Tanguinho – 7 Miniaturas* [17-24] (1932), Fructuoso Vianna.

O emprego de três semicolcheias agrupadas e marcadas por acento é um padrão de escrita que ocorre não só na *Paulistana n° 7* [35-37] (figura 31) como em outras obras anteriores e posteriores para piano do mesmo compositor.¹² Esse recurso altera a divisão interna do compasso e cria novos padrões de subdivisão. Assim ela também se apresenta na *Lenda Sertaneja n° 4* [55-56] de Mignone (figura 32).

Figura 31: *Paulistana n° 7* [35-37]

¹² *Concerto n° 1* (1951) [281-285] para piano e orquestra e *Sonata n° 3* (1955) [11-13].

Moderato (♩=60)

(una corda)
pp

poco rit.

ppp

Figura 32: *Lenda Sertaneja n° 4* [55-56] (1930), Mignone.

3.5.3 Textura

Na *Paulistana n° 7* o segundo grupo temático da exposição [42-46] (figura 33) é elaborado em textura multi-estratificada. Os recursos utilizados que compõe essa textura são acordes pedais e melodia em uníssono. Esses recursos também são observados em outras peças tais como na *Mulatinha* [24-30] (figura 34) da coleção *Prole do Bebê n° 1* de Villa-Lobos.

Figura 33: *Paulistana n° 7* [42-46]

24 (8)

più mosso
p

Figura 34: *Mulatinha* [24-30] (1918) da coleção *Prole do Bebê n° 1*, Villa-Lobos.

Nota-se que, na figura do exemplo 34, Santoro é mais amplo no emprego da extensão dos registros em relação a Villa-Lobos.

Na *Paulistana n° 7* as várias regiões do teclado são exploradas e freqüentemente são alcançadas por amplos saltos entre os diversos registros [59-61] (figura 35). Nos compassos [110-117] a melodia é acompanhada por acordes (figura 36). Este padrão de acompanhamento, tão privilegiado no século XIX, é freqüente na literatura pianística brasileira como em *A Condessa* [29-32] (figura 37) da coleção *Cirandas* de Villa-Lobos.



Figura 35: *Paulistana n° 7* [59-61] (saltos entre os registros)



Figura 36: *Paulistana n° 7* [110-117] (acompanhamento de acordes).



Figura 37: *Condessa* [29-32] (1926) da coleção *Cirandas*, Villa-Lobos (acompanhamento de acordes).

Entre os compassos [192-195] da *Paulistana n° 7*, a textura intensifica-se por meio de estruturas cordais em figuração sincopada (figura 38). Tal efeito pode ser comparado ao empregado tanto em peças do próprio Santoro (figura 39) como em peças de outros compositores brasileiros, por exemplo, no *Cateretê* [42-48] (figura 40) de Mignone.



Figura 38: *Paulistana n° 7* [192-195]

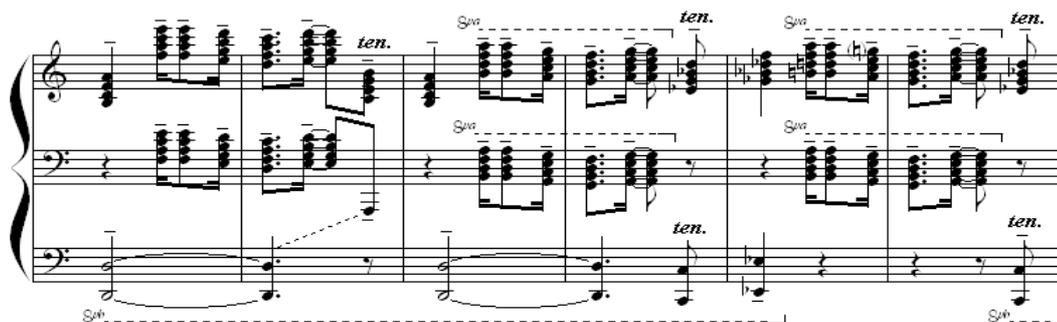


Figura 39: *Dansas Brasileiras n° 2*, Santoro [89-94] (1951)



Figura 40: *Cateretê* [42-48] (1931), Mignone.

Observa-se, na figura 39, que Santoro emprega uma maior intensificação de textura em relação ao exemplo da figura 38. Tal efeito pianístico também é usado por Mignone no *Cateretê*, porém destituído de notas pedais.

Um recurso empregado na *Paulistana n° 7* é o movimento contrário entre melodia e baixo [87-97] (figura 41). Ele também é freqüente em outras peças para piano de Santoro, entre as quais destaca-se *Frevo* [1-8] (figura 42).

Figure 41 shows a musical score for 'Paulistana n° 7' [87-97]. The score is written for piano and consists of three systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The tempo is marked 'mf' and 'cresc.'. The second system continues the bass line with various chords and melodic fragments. The third system shows the continuation of the melodic line in the treble clef.

Figura 41: *Paulistana n° 7* [87-97]

Figure 42 shows a musical score for 'Frevo' [1-8] (1953), Santoro. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The tempo is marked 'Vivo'. The second system continues the melodic line in the treble clef and the bass line in the bass clef.

Figura 42: *Frevo* [1-8] (1953), Santoro.

3.5.4 Exploração do instrumento

Na *Paulistana n° 7*, coloridos timbrísticos são obtidos pela combinação de diferentes articulações, pela sobreposição de sonoridades e pelo prolongamento das notas pedais. Os recursos sonoros do piano são explorados não só na região média do teclado, mas também no emprego consistente de registros extremos. Há passagens virtuosísticas nos compassos [52-53] (figura 43) e [125] (figura 45) que são acionadas por meio de mãos alternadas e gestos arpejados. Exemplo de padrão de escrita virtuosística semelhante nota-se na *Moreninha* [53-54] da coleção *Prole do Bebê n° 1* de Villa-Lobos (figura 44) e na peça *Corta Jaca* [37-38] de Frutuoso Vianna (figura 46).

Figura 43: *Paulistana n° 7* [52-53]

Figura 44: *Moreninha* [53-54] (1918) da coleção *Prole do Bebê n° 1*, Villa-Lobos.

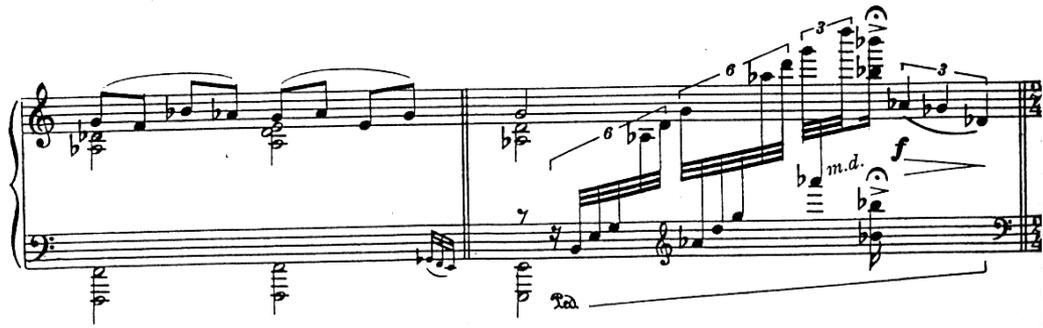


Figura 45: *Paulistana n° 7* [125]



Figura 46: *Corta Jaca* (1931), Fructuoso Vianna. [37-38].

Na seção do desenvolvimento da *Paulistana n° 7* o teclado é abordado através de recursos diferenciados, dentre esses o cruzamento de mãos [105-109] (figura 47). Embora os dois exemplos das figuras 47 e 48 apresentem uma discrepância quanto ao acompanhamento e a configuração melódica, evidencia-se o emprego do cruzamento de mãos da peça *Canto de negros* [6-13] da coleção *Sete Miniaturas* de Fructuoso Vianna.



Figura 47: *Paulistana n° 7* [105-109]

The image displays a musical score for the piece 'Canto de negros' [6-13] from the collection 'Sete Miniaturas' (1932) by Frutuoso Vianna. The score is presented in two systems. The first system features a vocal line in the upper staff with the lyrics 'cantando amplamente, mas sem dureza' and a piano accompaniment in the lower staff. The second system continues the piano accompaniment, with fingerings 2, 3, and 1 indicated for the left hand.

Figura 48: *Canto de negros* [6-13] da coleção *Sete Miniaturas* (1932) de Frutuoso Vianna

A *Paulistana n° 7* é uma obra que privilegia a exploração de efeitos sonoros diversificados do piano pela combinação de texturas, pelo uso de notas e acordes pedais, por gestos virtuosísticos, pela amplitude de dinâmica (*pp* – *fff*) e pela combinação de registros. Esses recursos fazem parte de uma prática comum entre compositores brasileiros, Santoro, no entanto, absorve e transforma esses elementos, moldando-os em uma linguagem própria. Considerações finais sobre as conexões entre a escrita pianística da *Paulistana n° 7* e outras peças do repertório pianístico brasileiro são explicitadas na conclusão.

CONCLUSÃO

Para proceder a uma investigação sobre os elementos que caracterizam a escrita pianística da peça para piano *Paulistana n° 7*, verificou-se como elementos comuns à escrita pianística tradicional, herdada dos compositores europeus, inserem-se e mesclam-se com os elementos nacionalistas encontrados na *Paulistana n° 7*, bem como mapeou-se, através da análise, os pressupostos da forma sonata.

A fim de estabelecer conexões entre o repertório pianístico brasileiro e a *Paulistana n° 7*, na terceira seção do trabalho utilizaram-se exemplos musicais referentes aos conteúdos melódico, harmônico e rítmico, à textura e à exploração do instrumento.

No que se refere aos aspectos formais da *Paulistana n° 7*, da tradição preserva-se a forma sonata de razões proporcionalmente equilibradas. Embora a recapitulação apresente dez compassos a menos que a exposição, essa diferença é compensada pela densidade e potência sonora do final da obra. Na coda, o caráter incisivo do tema recebe o acréscimo de dobramentos, notas pedais, exploração de todos os registros de forma a assegurar uma monumentalidade, outra evidência de um nacionalismo declarado. A omissão das passagens da exposição [29-72] na reexposição é um fator característico na *Paulistana n° 7*.

Apesar de a *Paulistana n° 7* apresentar uma forma sonata condensada em um movimento, algumas passagens exibem pronunciadas mudanças de andamento e contrastes no caráter, as quais recebem as seguintes indicações: *Allegro e Enérgico* [1-117], *Poco meno e cantabile* [118-122], *Andante e Appassionato* [123-125], *Meno Ancora* [126-142] e *Allegro* [143-204]. Os trechos em andamento mais lento, apesar de curtos em relação ao *Allegro*, conferem maior variedade de estados emocionais à peça, o que substituiria uma sonata constituída de dois ou mais movimentos.

A partir das conexões estabelecidas entre a *Paulistana n° 7* e as peças do repertório pianístico brasileiro, constata-se que Santoro emprega vários, ou mesmo a maioria dos recursos de escrita da prática corrente entre compositores brasileiros da primeira metade do século XX. E, ele integra-se ao grupo de compositores que estabelecem um estilo brasileiro de compor, reafirmando sua própria individualidade. Impulsionado pelo fervor nacionalista, Santoro desenvolve uma linguagem própria ao utilizar estruturas melódicas e rítmicas que aludem às manifestações do *populário* nacional. Este compositor molda os elementos apropriados à sua maneira de compor, porém não se trata de imitação e sim de uso personalizado dos recursos pianísticos anteriormente empregados. Dentre os recursos característicos da linguagem pianística de Santoro identificados na peça em questão destacam-se: emprego do uníssono; melodias de efeito percussivo; amplitude de registros; organização formal. Pode-se dizer que na *Paulistana n° 7* Santoro evoca, através de uma linguagem sofisticada e elaborada, as manifestações rurais e urbanas, mas não apela para citações diretas deste material. Neste trabalho, procurou-se demonstrar as ocorrências deste material, mas dada a sua variedade, exemplificaram-se apenas as mais evidentes.

Observou-se que alguns padrões do repertório pianístico brasileiro têm muito em comum com a *Paulistana n° 7*, porém há aqueles que embora possuam alguma semelhança, apresentam graus de contraste. Esses contrastes são menos pronunciados ao se comparar elementos da própria obra de Santoro, tal como demonstrados no capítulo III. A identificação de figurações rítmico-melódicas da *Paulistana n° 7* com as demais peças para piano de Santoro, compostas entre 1948 e 1960, revela o emprego de determinados elementos:

- a) - três semicolcheias agrupadas (*Concerto n° 1 – II Allegro* (1951) [281-285] para piano e orquestra, *Sonata n° 3* (1955) [11-13]; *Sonata n° 4* (1957) [66-68]; *Toccata* (1954) [36-47]; *Estudo n° 1*(1959) [82-98]);
- b) - estruturas cordais em ritmo sincopado (*Dansas Brasileiras n° 2* (1951) [89-94]);
- c) - movimento contrário entre as mãos (*Frevo* (1953) [1-8]);
- d) - melodia na mão esquerda em oitavas acompanhada por ostinato na mão direita (*Toccata*, (1954) [3-16]);
- e) - uníssono (*Concerto para piano n° 1 - II Allegro* [24-41]; *Sonata n° 3* (1955) [1-5], *Sonata n° 4* (1957) [52-54]).

Por ser este artigo um estudo preliminar, sugere-se a ampliação da análise, pela abrangência das obras de Claudio Santoro compostas durante o período de 1948-1960, a fim de detectar não só figurações da herança nacionalista, mas também elementos da sua própria criação.

Este artigo contribuiu para a formação musical da autora, visto que foram examinadas as figurações musicais determinantes de uma escrita específica para o piano, até então estudado em menor intensidade. Como os compositores desenvolvem uma linguagem própria, a partir de um repertório compartilhado de figuras musicais, o executante ganha ao

entender este processo de transformação. Este trabalho possibilitou maior familiaridade com a peça *Paulistana n° 7*, e proporcionou maior grau de compreensão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIMONDA, Heitor. **Lembranças importantes de uma amizade muito importante.** Brasileira. Rio de Janeiro: n. 2, p. 34-37, maio de 1999.

APPLEBY, David. **The music of Brazil.** 1º edição. Austin: University of Texas Press, 1983.

BARRENECHEA, Lúcia S.; GERLING, Cristina C. Villa-Lobos e Chopin, o diálogo musical das nacionalidades. In: **Série Estudos.** Vol 5. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PPG/Música, 2000. p. 11-73.

BARTÓK, Béla. The influence of Peasant Music in Modern Music. In: **Classics Essays on Twentieth Century Music.** Schirmer Books, 1996. p. 125-129. Richard Kostelanetz e Joseph Darby org.

BÉHAGUE, Gerard. Santoro. In: **The New Grove.** Vol. 22. 2º edição. New York: Editado por Stanley Sadie, 2001. p. 260-262.

CALDWELL, John; MAXIM, Christopher. I Keyboard Music to c. 1750. In: **The New Grove.** Vol. 13. 2º edição. New York: Editado por Stanley Sadie, 2001. p. 514-526.

CAZARRÉ, Marcelo M. **A trajetória das Danças de Negros na Literatura Pianística Brasileira: um estudo histórico-analítico.** Pelotas: Editora e gráfica UFPel, 2001.

CHAVES, Celso Loureiro. Apresentação. In: Nicholas Temperley. **Chopin.** Porto Alegre: L&PM, 1989. p. 13-15.

CORRÊA DE AZEVEDO, Luiz Heitor. **150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)**. 1º ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora. 1956.

DAHLHAUS, C. *Zwischen Romantik und Moderne: vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*. Munich: 1974. English trans., 1980.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA. **Claudio Santoro**. 2ª edição. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998. p. 710-712

_____. **Marcha-rancho**. 2ª edição. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998. p. 477-478.

FRANÇA, Eurico Nogueira. Santoro. In: David Ewen. **Maravilhas da Música Universal**. Vol. II. Porto Alegre: Editora Globo, 1959. p. 248-253. Tradução de João Henrique Chaves Lopes.

GANDELMAN, Salomea. **36 Compositores Brasileiros: Obras para piano (1950-1988)**. Rio de Janeiro: Funarte, Relume Dumará Editores. 1997

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

KELLY, Bárbara L. Ravel. In: **The New Grove**. Vol. 20. 2º edição. New York: Editado por Stanley Sadie, 2001. p. 864-876.

KRAMER, Jonathan D. **The Time of Music**. New York: Schirmer Books, 1988. p. 42-43.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. 5º edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MENDES, Sérgio Nogueira. **Claudio Santoro e a expressão musical ideológica**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1999, Dissertação.

MICHALOWSKI, K.; SAMSOM, J. Chopin. In: **The New Grove**. v. 5. 2º edição. New York: Editado por Stanley Sadie, 2001. p. 706-736.

NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. 1º edição. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

NINN, Joachin. Prélude. In: **A Seize Sonates Anciennes d'auteurs espagnols**. Paris: Max Eschig, 1925. p. v.

RANGEL, Nereida de Assis Nogueira de Moura. **O Nacionalismo na obra pianística de Lorenzo Fernandez**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993, Dissertação, Centro de Letras e Artes, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1993.

RATNER, Leonard R. **Classic Music: Expression, Form and Style**. New York: Schirmer Books, 1980.

ROCHA, Miriam Bastos. **Aspectos técnicos e Pianísticos da prole do Bebê nº 2 de Heitor Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2001, Dissertação, Universidade do Rio de Janeiro, 2001.

SAMSON, Jim. **Chopin: The Four Ballades**. 1º edição. New York: Cambridge University Press, 1992.

SANTORO, Maria Carlota Braga. **Resgatando Memórias de Claudio Santoro**. 1º edição. Rio de Janeiro: Barroso Edições, 2002.

SCHMITZ, E. Robert. **The Piano Works of Claude Debussy**. New York: Dover Publication, 1996.

STOWELL, Robin. **Beethoven: Violin Concerto**. 1º edição. New York: Cambridge University Press, 1998.

TEMPERLEY, Nicholas. **Chopin**. Traduzido por Celso Loureiro Chaves. Porto Alegre: L&PM, 1989. Série The New Grove.

WALKER, Alan; ECKHARDT, Maria; MUELLER C. Rena. Liszt. In: **The New Grove**. Vol 14. 2º edição. New York: Editado por Stanley Sadie, 2001. p.755-877.

ENTREVISTA

CASPARY, Clodomiro. **Claudio Santoro**. Porto Alegre, 22 set. 2004. Entrevista concedida a Polyane Schneider.

PARTITURAS

FERNANDEZ, Lorenzo. **III Cateretê – 2º Suíte Brasileira**. Partitura para piano. São Paulo: Irmãos Vitale, 1942.

_____. **Suíte Boneca Yayá**. Partitura para piano. São Paulo: Irmãos Vitale, 1946.

_____. **Três Estudos**. Partitura para piano. São Paulo: Ricordi, 1960.

_____. **Valsa Suburbana op. 70**. Partitura para piano. São Paulo: Ricordi, 1933.

GUARNIERI, Camargo. **Lundu**. Partitura para piano. São Paulo: Ricordi, 1947.

_____. **Toada**. Partitura para piano. São Paulo: L. G. Miranda, 1930.

LEVY, Alexandre. **Samba**. Partitura para piano. São Paulo: Irmãos Vitale, 1961.

_____. **Tango Brasileiro**. Partitura para piano. São Paulo: Irmãos Vitale, 1959.

MIGNONE, Francisco. **Cateretê**. Partitura para piano. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, 1931.

_____. **Congada**. Partitura para piano. São Paulo: Ricordi, 1929.

_____. **Lenda Sertaneja n° 4**. Partitura para piano. São Paulo: Edição Cembra.

_____. **1º Valsa de Esquina**. Partitura para piano. Editorial Mangione, 1952.

SANTORO, Claudio. **Concerto nº 1 para piano e orquestra**. Redução para dois pianos. São Paulo: Ricordi, 1956.

_____. **Dansas Brasileiras nº 1 e 2**. Partitura para piano. Southern Publishing Company: U.S.A, 1953.

_____. **Estudo nº 1**. Partitura para piano. São Paulo: Ricordi, 1962.

_____. **Frevo**. Partitura para piano. São Paulo: Ricordi, 1954.

_____. **Paulistanas**. Partitura para piano. São Paulo: Edições Cembra, 1955.

_____. **Peças Infantis**. Partitura para piano. São Paulo: Ricordi, 1954.

_____. **Prelúdios**. Partitura para piano.

_____. **Sonata nº 3**. Partitura para piano. São Paulo: Ricordi, 1959.

_____. **Sonata nº 4**. Partitura para piano. Edition Savart, 1971.

_____. **Toccata**. Partitura para piano. São Paulo: Ricordi, 1955.

VIANNA, Frutuoso. **Corta Jaca**. Partitura para piano. São Paulo: L. G. Miranda, 1932.

_____. **7 Miniaturas**. Partitura para piano. São Paulo: Irmãos Vitale, 1979.

VILLA-LOBOS, Heitor. **A Prole do Bebê nº 1** Partitura para piano. Alfred Publishing: U.S.A, 1995.

_____. **A prole do Bebê nº 2**. Partitura para piano. Paris: Editora Max Eschig, 1927.

_____. **Bachianas nº 4**. Partitura para piano. São Paulo: Irmãos Vitale, 1941.

_____. **Ciclo Brasileiro**. Partitura para piano. Consolidated Music Publishers, 1948.

_____. **Cirandas.** Partitura para piano. Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão, 1968.

_____. **Na Corda da Viola.** Partitura para piano. São Paulo: Irmãos Vitale, 1945.

APÊNDICE: Roteiro de Entrevista

ROTEIRO DE ENTREVISTA

Entrevista semi-estruturada com questões abertas. O roteiro da entrevista deverá constar em anexo e as respostas, que tiverem relevância, no corpo do trabalho.

- I. Claudio Santoro tocava piano?
- II. Ele costumava tocar a música para piano de outros compositores brasileiros?
- III. Ele conheceu outros compositores brasileiros contemporâneos à sua época?
- IV. Ele tinha partituras de música para piano de outros compositores brasileiros nacionalistas?
- V. Como Santoro, Guerra Peixe e Edino Krieger professavam sua admiração pelos compositores europeus do início do século XX?
- VI. O que ele sabia ou pensava em relação à música nacionalista brasileira?
- VII. Alguns autores atestam que Santoro redirecionou sua produção musical a partir de 1948 em virtude da sua participação no 2º Congresso de Compositores e Críticos Musicais em Praga. Qual é o seu posicionamento perante esse fato?
- VIII. Na sua opinião, o que difere o nacionalismo de Santoro dos demais compositores brasileiros da primeira metade do século XX?

ANEXO – Partitura da *Paulistana* n° 7

Paulistana nº7

(Sonata em 1 movimento)

CLAUDIO SANTORC

1 **Allegro e Energico**

143 **PIANO** *ff*

5 **Meno** *rall.* *mp*

10 **Piu** *poco* *rit.* *pp* *mf*

15 **Vivo** **Tempo 1** *cresc.* *poco* *ff*

147

152

157

8ª

20/162

8

Musical score for measures 20-24. The score is written for two staves (treble and bass clef). It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are several dynamic markings, including accents and slurs. The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4.

24/166

Musical score for measures 24-28. The score is written for two staves. It includes a *ten.* (tension) marking above measure 26. There are various articulation marks like accents and slurs. The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4.

28/170

Musical score for measures 28-32. The score is written for four staves (two treble and two bass clefs). It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are several dynamic markings, including accents and slurs. The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4. A *32* marking is present at the beginning of the section, and an *8^a* marking is present above measure 30.

35

4

8^a

8^a

38

42

47

5

Musical score for measures 47-50. The score is written for four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The music features a complex texture with many beamed sixteenth notes in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. There are several slurs and dynamic markings throughout the passage.

51

Musical score for measures 51-53. The score is written for four staves. Measures 51 and 52 show a continuation of the texture from the previous system. Measure 53 features a key signature change to one sharp (F#) and a change in the right-hand melody. Dynamic markings include *m. c.* (mezzo-crescendo), *m. d.* (mezzo-decrescendo), and *md* (more decrescendo).

54

Musical score for measures 54-57. The score is written for two staves (treble and bass clef). Measure 54 includes the markings *rall* and *poco*. Measure 55 features a *ff* (fortissimo) dynamic marking. The music consists of a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.

59

6

Musical score for measures 59-64. The system consists of two staves, treble and bass. Measure 59 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a series of chords and melodic lines. There are several slurs and ties across measures. The bass line has some double bar lines and rests.

65

Musical score for measures 65-69. The system consists of two staves, treble and bass. Measure 65 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). There are dynamic markings like *Allegro* and *V*. There are also markings for *8^a* in both staves. The music continues with complex chordal textures and melodic fragments.

70

Musical score for measures 70-72. The system consists of two staves, treble and bass. Measure 70 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). There are markings for *7* and *8^a*. The music features a prominent melodic line in the treble staff and a more rhythmic bass line.

73

Musical score for measures 73-77. The system consists of two staves, treble and bass. Measure 73 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). There are markings for *Allegro* and *V*. There are also markings for *8^a* in both staves. The music continues with complex chordal textures and melodic fragments.

78

Musical score for measures 78-81. The system consists of two staves, treble and bass. Measure 78 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). There are markings for *Allegro* and *V*. There are also markings for *8^a* in both staves. The music continues with complex chordal textures and melodic fragments.

82

7

Musical score for measures 82-86. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4. Measure 82 starts with a whole note chord in the bass staff. Measure 83 has a half note in the treble and a whole note in the bass. Measure 84 has a half note in the treble and a whole note in the bass. Measure 85 has a half note in the treble and a whole note in the bass. Measure 86 has a half note in the treble and a whole note in the bass. Performance markings include *poco rit.* and *p*. The tempo marking *a tempo* is placed above the treble staff in measure 86.

86

Musical score for measures 87-90. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. The time signature is 2/4. Measure 87 has a whole note chord in the bass staff. Measure 88 has a half note in the treble and a whole note in the bass. Measure 89 has a half note in the treble and a whole note in the bass. Measure 90 has a half note in the treble and a whole note in the bass. Performance markings include *mf* and *cresc.*

90

Musical score for measures 91-95. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. The time signature is 2/4. Measure 91 has a half note in the treble and a whole note in the bass. Measure 92 has a half note in the treble and a whole note in the bass. Measure 93 has a half note in the treble and a whole note in the bass. Measure 94 has a half note in the treble and a whole note in the bass. Measure 95 has a half note in the treble and a whole note in the bass.

95

Musical score for measures 96-100. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. The time signature is 2/4. Measure 96 has a half note in the treble and a whole note in the bass. Measure 97 has a half note in the treble and a whole note in the bass. Measure 98 has a half note in the treble and a whole note in the bass. Measure 99 has a half note in the treble and a whole note in the bass. Measure 100 has a half note in the treble and a whole note in the bass. Performance marking includes *mp*.

100

Musical score for measures 101-105. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats. The time signature is 2/4. Measure 101 has a half note in the treble and a whole note in the bass. Measure 102 has a half note in the treble and a whole note in the bass. Measure 103 has a half note in the treble and a whole note in the bass. Measure 104 has a half note in the treble and a whole note in the bass. Measure 105 has a half note in the treble and a whole note in the bass.

105 ⁸

Musical score for measures 105-110, 110-115, and 115-120. The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. Measures 105-110 show a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measures 110-115 continue the melodic development. Measures 115-120 are marked *Poco meno e cantabile* and *mp*.

110

Musical score for measures 110-115. The score continues the melodic line in the right hand and the bass line in the left hand.

115

Musical score for measures 115-120, 120-124, and 124-129. Measures 115-120 are marked *Poco meno e cantabile* and *mp*. Measures 120-124 are marked *Andante e Appassionato*, *p*, *rall*, and *rit.*. Measures 124-129 are marked *f*. The score includes dynamic markings and performance instructions.

120

Musical score for measures 120-124. The score is marked *Andante e Appassionato*, *p*, *rall*, and *rit.*.

124

Musical score for measures 124-129. The score is marked *f*. The score includes dynamic markings and performance instructions.

126

9

Meno ancora

p *mf* *cresc.*

This musical system covers measures 126 to 131. It features a piano accompaniment with a treble and bass staff. The tempo is marked 'Meno ancora'. The piece begins with a piano (*p*) dynamic and gradually increases to mezzo-forte (*mf*) with a crescendo (*cresc.*) marking.

131

p *rit.*

This system covers measures 131 to 134. The piano part continues with a piano (*p*) dynamic and concludes with a ritardando (*rit.*) marking.

134

Poco piu meno

f

This system covers measures 134 to 139. The tempo is marked 'Poco piu meno'. The piano part begins with a forte (*f*) dynamic.

139

f subito *dim.* *rall.* D.C. al C e poi C

This system covers measures 139 to 171. The piano part starts with a forte (*f subito*) dynamic, followed by a decrescendo (*dim.*) and a rallentando (*rall.*). The system concludes with the instruction 'D.C. al C e poi C '.

171

This system covers measures 171 to 176. It features a piano accompaniment with a treble and bass staff, continuing the piece.

10

176

Musical score for measures 176-180. The score is written for piano in 3/4 time. It features a complex texture with multiple voices in both the treble and bass staves. Measure 176 begins with a series of chords and moving lines. A fermata is placed over a chord in measure 178. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in measure 179. The piece concludes in measure 180 with a final chord.

180

Musical score for measures 180-184. The score continues from measure 180. It shows a continuation of the complex piano texture with various rhythmic patterns and chordal structures. The piece ends in measure 184 with a final chord.

184

Musical score for measures 184-188. The score continues from measure 184. It features a continuation of the piano texture with various rhythmic patterns and chordal structures. The piece ends in measure 188 with a final chord.

188

Musical score for measures 188-192. The score continues from measure 188. It features a continuation of the piano texture with various rhythmic patterns and chordal structures. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is present in measure 190, and a dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in measure 192. The piece ends in measure 192 with a final chord.

192

11

Musical score for measures 192-195. The score is in treble and bass clefs. It features a complex texture with many beamed notes and slurs. The bass line has a "rit." marking under a slur.

196

Musical score for measures 196-200. The score is in treble and bass clefs. It features a complex texture with many beamed notes and slurs. The bass line has a "sempre ff" marking.

200

Musical score for measures 200-204. The score is in treble and bass clefs. It features a complex texture with many beamed notes and slurs. The bass line has a "sempre fff" marking. The page number "Rio 953" is at the bottom right.

Cembra-140

senza rit.