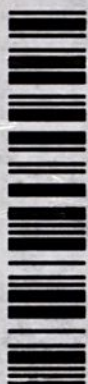


FÁBIO FIGUEIREDO BARTOLONI

GUIDO SANTÓRSOLA: UMA INTRODUÇÃO À OBRA
VIOLONÍSTICA E SEU TRABALHO COMO PROFESSOR PARA O
VIOLÃO BRASILEIRO



2010000568

SÃO PAULO

2004

Original - 280708
Bia - 64644

AUTORIZAÇÃO

Serviço Técnico de Biblioteca e Documentação
Instituto de Artes – UNESP

Nome: Fábio Figueiredo Bartoloni

R.G.: 30.289.196-1

C.P.F.: 286.482.788-30

Curso: Mestrado

Área de
Concentração: Música

(X) Dissertação () Tese () Livre-Docência

Título / Title: Guido Santórsola: uma introdução à obra violonística e seu trabalho como professor para o violão brasileiro.

Autorizo a Biblioteca da UNESP a emprestar para reprodução sem ressarcimento dos direitos autorais o texto parcial da publicação supra citada de minha autoria para fins, de leitura ou pesquisa científica.

São Paulo, 25 / 05 / 2005
Fábio Figueiredo Bartoloni
Assinatura do Autor

BIA

FÁBIO FIGUEIREDO BARTOLONI

INSTITUTO DE ARTES DA UNESP

PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO EM MÚSICA

GUIDO SANTÓRSOLA: UMA INTRODUÇÃO À OBRA

**GUIDO SANTÓRSOLA: UMA INTRODUÇÃO À OBRA
VIOLONÍSTICA E SEU TRABALHO COMO PROFESSOR PARA O
VIOLÃO BRASILEIRO**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista, como requisito
parcial para a obtenção do grau de Mestre em
Música.

Orientadora: Prof^a Dr^a Glória Maria F. Machado.



**SÃO PAULO
2004**



FÁBIO FIGUEIREDO BARTOLONI

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

INSTITUTO DE ARTES DA UNESP

PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO EM MÚSICA

**GUIDO SANTÓRSOLA: UMA INTRODUÇÃO À OBRA
VIOLONÍSTICA E SEU TRABALHO COMO PROFESSOR
PARA O VIOLÃO BRASILEIRO**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista, como requisito
parcial para a obtenção do grau de Mestre em
Música.

Orientadora: Prof^a Dr^a Glória Maria F. Machado.



**SÃO PAULO
2004**

INSTITUTO DE ARTES

Classificação: d/ autor

Valor: R\$ 10,00

Data: 29-10-04

Processo n.º 02/2004-1A

Registro No. T. 568

São Paulo, 23-11-04

T/UNESP
787.61
B292g

CAR, 8030300

Bartoloni, Fábio Figueiredo.

Guido Santórsola: uma introdução à obra violonística e seu trabalho como professor para o violão brasileiro / Fábio Figueiredo Bartoloni. – São Paulo: [s. n.]. 2004. 180 f.: il.

Bibliografia –

Orientadora: Glória Maria Ferreira Machado

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes.

1. Violão-História. 2. Música-História. 3. Análise Musical

CDD 787.61

780.9

780.15

FÁBIO FIGUEIREDO BARTOLONI

**GUIDO SANTÓRSOLA: UMA INTRODUÇÃO À OBRA
VIOLONÍSTICA E SEU TRABALHO COMO PROFESSOR PARA O
VIOLÃO BRASILEIRO**

BANCA EXAMINADORA**Presidente****Profª Drª Glória Maria Ferreira Machado****Prof. Dr. Edelton Gloeden****Prof. Dr. Edson Sekeff Zampronha**

AGRADECIMENTOS

Este trabalho foi fruto da colaboração de muitas pessoas, que ajudaram imensamente este pesquisador. Assim, quero agradecer:

À Profa. Dra. Glória Machado, minha orientadora, que exerceu brilhantemente sua função, fazendo correções e observações com grande senso crítico.

A todos os entrevistados, Edelton Gloeden, Everton Gloeden, Paulo Porto Alegre, Jodacil Damasceno, Giacomo Bartoloni, pela generosidade e receptividade, e em especial a Sérgio Abreu e Henrique Pinto, por colocar à minha disposição seus acervos de partituras.

A Nicolas de Souza Barros, pela acolhida em minha estada no Rio de Janeiro.

Ao Prof. Achille Picchi, pela orientação nos aspectos analíticos.

Aos professores do curso de Pós-Graduação do Instituto de Artes Dorotéia Kerr, Paulo Castagna, Alberto Ikeda, João Cardoso Palma Filho, Maria de Lourdes Sekeff Zampronha, Edson Zampronha, Carlos Kaminski, Flo Menezes e Emerson Di Biaggi, que através das disciplinas ou de contatos informais me auxiliaram em aspectos técnicos e metodológicos.

A Daniel Portella, pela ajuda no aspecto gráfico.

E, finalmente, aos meus familiares, Laura, Bruno, Felipe, em especial a meu pai e professor Giacomo Bartoloni, orientador em toda a vida, que sempre esteve por perto, me encorajando diante das dificuldades.



RESUMO

Este trabalho teve por objeto de estudo as obras para violão de Guido Santórsola, compositor nascido na Itália, mas que viveu na América do Sul (Brasil e Uruguai) durante praticamente toda a vida. Além de ser compositor, Santórsola também era regente, violinista e violista. Mesmo não sendo violonista dedicou grande parte de sua produção ao instrumento, abrangendo repertório solístico e camerístico com formações bastante diversas.

A produção de Santórsola aumentou muito depois do contato que teve com vários violonistas brasileiros, tais como Sérgio Abreu, Jodacil Damasceno, Henrique Pinto, Edelton Gloeden, Giacomo Bartoloni, Paulo Porto Alegre e Everton Gloeden, sendo que estes ressaltam a importância que Santórsola teve em suas vidas profissionais. Este contato foi muito importante para a escola violonística brasileira, visto a posição de destaque que estes profissionais alcançaram, inclusive dentro de muitas Universidades brasileiras.

Nossa pesquisa visa estudar a obra violonística de Santórsola, bem como as implicações de seu trabalho como professor para o violão brasileiro.

Palavras-chave: violão; repertório violonístico; compositores uruguaios; interpretação musical; Harmonia.

Área de concentração: 8030300-5



SUMÁRIO

ABSTRACT

This work focus on Guido Santórsola's guitar development. Santórsola was an italian composer that lived in South American (Brazil and Uruguay), during practically his whole life. Santórsola was also conductor, violinist and violist. He was not a guitar player, but dedicated great part of his production for the instrument, as both solo and chamber instrument. His guitar chamber music combines the guitar with several kinds of instruments.

His production increased a lot after having contact with some Brazilian guitar players such as: Sérgio Abreu, Jodacil Damasceno, Henrique Pinto, Edelson Gloeden, Giacomo Bartoloni, Paulo Porto Alegre and Everton Gloeden. On the other hand it's so important to show the importance that Santórsola had in these musicians professional life. This approach was really important for the Brazilian guitar school, focussing the proeminent position these professionals had achieved, even in many of Brazilian Universities.

Our research's the main purpose is to study the Santórsola's guitar work, and to involve his work like teacher for the Brazilian guitar players.

Key-words: guitar; guitar works; uruguayan composers; music interpretation; Harmony.



SUMÁRIO

SUMÁRIO	
INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO I	
1. GUIDO SANTÓRSOLA: sua trajetória	08
1.1 Itália – Brasil	09
1.2. Santórsola muda para o Uruguai	17
1.3. Mestre dos Violonistas	27
CAPÍTULO II	
2. A Obra Violonística (Musical e Didática) de Guido Santórsola	35
2.1. Santórsola Tonal	36
2.2. O Dodecafonismo de Santórsola	43
2.3. O ensino de Harmonia voltado para os violonistas	46
CAPÍTULO III	
3. Análises das Obras de Guido Santórsola: Suíte Antiga e Dístico	56
3.1. Suíte Antiga	57
3.2. Dístico	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	99
FONTES PRIMÁRIAS	103
Documentos Eletrônicos	104
Partituras	104
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	106
Discografia	108
APÊNDICES	109
APÊNDICE A – Relação de obras de Santórsola para violão.....	111
APÊNDICE B – Relação de obras de Santórsola para outros instrumentos e formações	117
ANEXOS	119
ANEXO A - Entrevista com o Prof. Henrique Pinto (São Paulo/SP- 13/01/03)	121
ANEXO B - Entrevista com o Prof. Giacomo Bartoloni (S.Caetano do Sul SP- 20/01/03)	125
ANEXO C - Entrevista com o concertista Sérgio Abreu (Rio de Janeiro/RJ – 10/02/03)	127
ANEXO D - Entrevista com o Prof. Jodacil Damasceno	

	(Rio de Janeiro/RJ – 11/02/03)	130
ANEXO E -	Entrevista com o Prof. Edelson Gloeden – (São Paulo/SP – 14/02/03) ..	133
ANEXO F -	Entrevista com o Prof. Paulo Porto Alegre (São Paulo/SP – 27/02/03) ..	140
ANEXO G -	Entrevista com o Prof. Everton Gloeden (São Paulo/SP – 27/03/03)	143
ANEXO H -	Partitura completa da Suíte Antiga.....	145
ANEXO I -	Partitura completa do Díptico para violão solo.....	166

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

O violão está na galeria dos instrumentos consagrados em nosso país. Contudo não possui uma literatura que corresponda à essa notabilidade. Este fato norteou nossas pesquisas no sentido de resgatar a memória violonística nacional. É necessário estudar os compositores e intérpretes que contribuíram para o desenvolvimento deste instrumento que é um legítimo representante de nossa cultura (BARTOLOMI, 2000, p.273).

No cenário de incursão deste instrumento no Brasil aparece o nome do compositor e professor Guido Santórsola (1904-1994):

Santórsola se insere neste cenário como um importante colaborador no processo de evolução do violão brasileiro. O termo *violão brasileiro* será usado para representar a escola violonística nacional, ou seja, o desenvolvimento técnico-musical dos violonistas brasileiros, bem como suas consequências para o ensino do violão no Brasil.

O ano de 2004 marca o aniversário de nascimento de Guido Santórsola, razão pela qual foi escolhido para ser a data de conclusão deste trabalho, com o intuito de evidenciar e resgatar a importância de sua obra.

No Brasil, Santórsola conviveu com Djalma Silva (1900-1977), os irmãos Sérgio Abreu (1948) e Eduardo Abreu (1949), Joadel Damasceno (1929), Henrique Pinto (1941), Edelson Goedan (1955), Paulo Porto Alegre (1953), Giacomo Bernaboni (1957) e Everton Goedan (1957). A partir deste trabalho como professor de Harpa Violonística.

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

O violão está na galeria dos instrumentos consagrados em nosso país. Contudo não possui uma literatura que corresponda a essa notabilidade. Este fato norteou nossas pesquisas no sentido de resgatar a memória violonística nacional. É necessário estudar os compositores e intérpretes que contribuíram para o desenvolvimento deste instrumento que é um legítimo representante de nossa cultura (BARTOLONI, 2000, p.273).

No cenário de incursão deste instrumento no Brasil aparece o nome do compositor e professor Guido Santórsola (1904-1994).

Santórsola se insere neste cenário como um importante colaborador no processo de evolução do *violão brasileiro*. O termo *violão brasileiro* será usado para representar a escola violonística nacional, ou seja, o desenvolvimento técnico-musical dos violonistas brasileiros, bem como suas conseqüências para o ensino do violão no Brasil.

O ano de 2004 marca o centenário de nascimento de Guido Santórsola, razão pela qual foi escolhido para ser a data de conclusão deste trabalho, com o intuito de evidenciar e resgatar a importância de sua obra.

No Brasil, Santórsola conviveu com Isaias Sávio (1900-1977), os irmãos Sérgio Abreu (1948) e Eduardo Abreu (1949), Jodacil Damasceno (1929), Henrique Pinto (1941), Edelson Gloeden (1955), Paulo Porto Alegre (1953), Giacomo Bartoloni (1957) e Everton Gloeden (1957). A intensa relação com estes violonistas por intermédio de seu trabalho como professor de Harmonia e Interpretação o estimularam na sua produção violonística.

À exceção de Isaias Sávio, todos os violonistas brasileiros citados anteriormente, ressaltam a importância de Santórsola em suas formações, sendo que não podemos deixar de mencionar a importância desses profissionais no desenvolvimento do *violão brasileiro*, visto a posição de destaque que ocupam no cenário musical.

Santórsola compôs uma vasta obra para o violão, dedicando sua produção ao violão solo, duo de violões, violão e outros instrumentos, além de concertos para violão e orquestra, dois violões e orquestra, três violões e orquestra, quatro violões e orquestra, violão, cravo e orquestra, entre outras formações.

A obra dedicada ao violão deixada por Guido Santórsola tem uma riqueza de elementos estruturais que gerou nos violonistas uma pesquisa de técnica, interpretação e execução. Apesar de sua importância não há qualquer estudo em língua portuguesa sobre esta obra, o que a torna pouco conhecida no cenário musical brasileiro como um todo.

O objetivo principal que norteou este trabalho foi o de estudar a obra violonística de Santórsola e demonstrar a sua importância para o *violão brasileiro*, através de seu trabalho como professor de Harmonia e Interpretação Musical para vários violonistas brasileiros. Muitos destes ocupam posição de destaque no cenário musical, inclusive em Universidades. Com isso em vista, procurou-se formular algumas hipóteses para tentar responder a questões importantes para a verificação do trabalho de Santórsola como professor e as suas implicações no desenvolvimento da escola violonística brasileira. As questões foram as seguintes:

- Santórsola contribuiu de fato para o desenvolvimento técnico-musical dos violonistas brasileiros?
- De que maneira se deu esta contribuição?
- Como podemos delinear o seu estilo de composição?

Na trajetória de nossa pesquisa a referência mais completa em língua portuguesa que encontramos sobre Guido Santórsola foi um verbete da *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*, edição de 1998. Este fato nos apontou a importância de se fazer um trabalho mais completo, enriquecer a bibliografia sobre o assunto, procurando registrar os acontecimentos relevantes da vida musical de Santórsola.

A metodologia utilizada foi, a pesquisa de livros, partituras e discos, além da coleta de depoimentos por meio de entrevistas dos violonistas brasileiros que tiveram contato direto com Santórsola. A produção bibliográfica sobre ele é muito escassa, por isso tratamos de pesquisar trabalhos que pudessem contextualizar sua vida e, principalmente, sua obra violonística.

Os principais referenciais teóricos utilizados foram os trabalhos de VILLA (2000), BÉHAGUE (1979), SALGADO (1971), BRINDLE (1987), GRIFFITHS (1987), MENEZES (2002) e SALZMAN (1970), para podermos contextualizar a vida de Guido Santórsola em suas diversas passagens, desde a emigração para o Brasil até a sua fase sob influência dodecafônica. No que tange diretamente à sua trajetória usamos o trabalho de OTERO (1999). Lançamos mão da entrevista com alguns dos principais violonistas brasileiros que tiveram contato direto com Santórsola. Para o embasamento dessas entrevistas usamos a metodologia proposta por GIL (2002), as análises do terceiro capítulo terão como referencial STRAUS (1990), KOSTKA (1999) e HINDEMITH (1949).

VILLA (2000) foi o referencial adotado para mostrar o porquê da emigração italiana, as razões sociais e econômicas que fizeram com que milhares de trabalhadores italianos buscassem melhores condições de vida no Brasil. Os italianos foram muito importantes para a economia brasileira, e também tiveram uma inserção significativa na música brasileira.

BÉHAGUE (1979) faz um histórico da música latino-americana, desde os tempos coloniais até o século XX, dividindo a América em regiões. Para que pudessemos

contextualizar o trabalho de Santórsola nos interessamos pelas regiões do Rio da Plata (Argentina e Uruguai) e do Brasil. Também foram usados os escritos de SALGADO (1971), específicos sobre a História da Música Uruguia, país onde Santórsola morou a maior parte de sua vida.

No que se refere à História da Música Contemporânea, usou-se como referencial os trabalhos de BRINDLE (1987), GRIFFITHS (1987), MENEZES (2002) e SALZMAN (1970), que oferecem uma visão geral das diversas correntes musicais do século passado. Buscamos identificar e contextualizar Santórsola dentro dessas correntes, para que a sua obra e trajetória não ficassem isoladas do ponto de vista histórico-social.

O primeiro capítulo registra a trajetória de Guido Santórsola, desde seu nascimento na Itália, em 1904, a sua vinda para o Brasil, procurando contextualizá-la aos acontecimentos históricos, sociais e musicais pelos quais passava os dois países – Itália e Brasil.

Os dados de OTERO (1999) apesar de serem basicamente biográficos, foram muito importantes, pois nos ajudaram a focar o trabalho na relação de Santórsola com os violonistas brasileiros.

Para os depoimentos destes violonistas foi usado o referencial teórico de GIL (2002), procurando adotar o modelo *totalmente estruturado*, em que todas as entrevistas são feitas com uma relação fixa de perguntas, para que se pudesse extrair do entrevistado os dados corretos para a pesquisa (GIL, 2002, p. 117). É o primeiro trabalho que aborda essa relação de Santórsola especificamente com os violonistas brasileiros.

A obra de Santórsola, focando no seu repertório violonístico é analisada no segundo capítulo. Antes de conhecer os violonistas brasileiros, Santórsola já havia escrito para o instrumento, mas em um número pequeno se compararmos ao de suas obras para outros instrumentos. Procurou-se demonstrar que essa situação sofre um processo de inversão a partir do contato de Santórsola com estes violonistas.

Ao longo da pesquisa de suas obras identificou-se dois estilos de composição bem característicos, por isso optou-se em agrupá-las em duas linguagens distintas: obras tonais e obras sob a influência do dodecafonismo¹. Com isso foi demonstrada a posição de sua obra na História da Música no Século XX, buscando relacionar esses estilos de composição com os movimentos estético-musicais.

Além disso, Santórsola escreveu alguns livros, que serviam como apoio didático ao seu trabalho como professor de Harmonia. A análise foi focada principalmente em seu livro *Principios armonicos de los sonidos atractivos y atraídos aplicados a la guitarra*, que traz exemplos e exercícios especialmente escritos para serem praticados ao violão, facilitando a compreensão do conteúdo. Normalmente os livros de Harmonia obrigam o estudante a desenvolver uma técnica pianística para poder exercitar o aprendizado.

Num terceiro momento vem a análise de uma obra de cada estilo de composição de Santórsola para violão solo. Como obra tonal a escolha foi a *Suíte Antiga* (1945), dedicada a Isaias Savio, que exemplifica bem sua escrita em estilo barroco e é uma de suas obras mais executada pelos violonistas do mundo inteiro até hoje.

Como obra sob influência dodecafônica a escolha foi o primeiro movimento do *Díptico para violão* (1980), obra ainda inédita que ilustra a maneira pessoal com que ele trabalha o dodecafonismo, e que foi dedicada ao violonista Eduardo Fernandez (1952).

O objetivo dessas análises é ilustrar o modo de compor de Guido Santórsola, que era baseado em formas tradicionais (mesmo nas obras dodecafônicas), mas com fortes características pessoais no uso dessas formas. Os referenciais adotados para a análise foram KOSTKA (1999), STRAUS (1990) e HINDEMITH (1949).

Optou-se por colocar a relação completa da obra violonística de Santórsola como apêndice. Para a confecção desta relação foram levados em conta os trabalhos de

¹ Veremos no decorrer deste trabalho porque não podemos classificar estas últimas como dodecafônicas.



Corazón OTERO (1999), Julio César HUERTAS (2003) e da revista inglesa *Guitar International* (1989), além de uma pesquisa própria.

Nos anexos encontram-se as transcrições integrais de todas as entrevistas feitas, bem como as partituras das obras que serviram de objeto de análise.

CAPÍTULO I



1 - Guido Santórsola: sua trajetória

1.1. Itália-Brasil

A trajetória de Guido Santórsola começa a ser explicada antes mesmo de seu nascimento. Santórsola era italiano, e assim como milhares de pessoas deste país emigrou para o Brasil. A emigração italiana para cá foi um fato histórico com consequências econômicas e sociais para os dois países.

No final do século XIX a vida dos italianos estava muito difícil, principalmente a dos camponeses, pois muitos viviam em habitações com teto de palha e chão de terra batida. Então começou a surgir nas pessoas o desejo de deixar seu lugar e tentar a sorte em um outro país, já que a pequena propriedade rural não era mais capaz de garantir a subsistência, situação agravada pelas pesadas imposições fiscais (VILLÁ, 2000, p. 78).

Podemos considerar o ano de 1860 como o início da emigração italiana, o que coincide com o nascimento da própria Itália (através de sua unificação), sendo que os camponeses foram os primeiros a partir (Ibidem, p. 52). Um grande número de emigrantes italianos chegou ao Brasil no final do século XIX. Podemos estimar que mais de doiscentos e sessenta mil emigrantes chegaram ao porto de Santos, e setenta por cento deles eram italianos (TORRES, 1979, p. 119). Qualquer historiografia italiana que ignore a emigração está errada, pois para se entender o capitalismo italiano é preciso levar em conta que muitos trabalhadores foram praticamente expulsos de suas terras e escolheram outra pátria no ano de protesto (VILLÁ, 2000).

CAPÍTULO I

I - Guido Santórsola: sua trajetória

1.1. Itália-Brasil

A trajetória de Guido Santórsola começa a ser explicada antes mesmo de seu nascimento. Santórsola era italiano, e assim como milhares de pessoas deste país emigrou para o Brasil. A emigração italiana para cá foi um fato histórico com consequências econômicas e sociais para os dois países.

No final do século XIX a vida dos Italianos estava muito difícil, principalmente a dos camponeses, pois muitos viviam em habitações com teto de palha e chão de terra batida. Então começou a surgir nas pessoas o sentimento de que deviam partir e tentar a sorte em um outro país, já que a pequena propriedade rural não era mais capaz de garantir a subsistência, situação agravada pelas pesadas imposições fiscais (VILLA, 2000, p. 78).

Podemos considerar o ano de 1860 como o início da emigração italiana, o que coincide com o nascimento da própria Itália (através de sua unificação), sendo que os camponeses foram os primeiros a partir (Ibidem, p. 52). Um grande número de emigrantes italianos chegou ao Brasil no final do século XIX. Podemos estimar que mais de duzentos e sessenta mil emigrantes chegaram ao porto de Santos, e setenta por cento deles eram italianos (TORRES, 1979, p. 119). Qualquer historiografia italiana que ignore a emigração está errada, pois para se entender o capitalismo italiano é preciso levar em conta que muitos trabalhadores foram praticamente expulsos de suas terras e escolheram outra pátria em sinal de protesto (VILLA, 2000, p. 71).

O fato é que a emigração ajudou muito a nação italiana, pois um grande contingente de trabalhadores insatisfeitos e sem espaço em seu próprio país tentou sua

subsistência em outros países. Esses mesmo trabalhadores, após algum tempo, começaram a enviar grandes remessas de dinheiro à terra natal, impulsionando a economia italiana.

Apesar de os jornais italianos de cunho liberal, que representavam o pensamento da elite, tratarem a emigração como algo perigoso, pois poderia privar a Itália de sua melhor força produtiva (SANTOS, 1990, p. 54) não houve como reverter esse processo. O governo italiano usava esses jornais para difundir histórias melancólicas sobre a emigração, afixando-as nas portas de igrejas e nas salas de aula (VILLA, 2000, p. 52). Mas apesar disso o êxodo se dá em clima pacífico, graças à grande influência da Igreja Católica, que ajudava a evitar as tensões entre as classes (Ibidem, p. 80).

Neste contexto, aos 28 dias do mês de novembro de 1904, em Canosa di Puglia, pequena cidade localizada na província de Bari, ao sul da Itália, nascia Guido Antonio Stanislao Santórsola di Bari Bruno. O casal Enrico e Lucia Santórsola comemorou a chegada de seu primeiro filho, que viria a se juntar a Concetta e Annamaria. Enrico fora um amante da música, que tocava trompete e contrabaixo de forma amadora, sendo carpinteiro de profissão.

Surgiu para Enrico Santórsola a oportunidade de trabalhar em outro continente, embora seu destino não fosse a lavoura do café como a maioria dos emigrantes. Como era carpinteiro, Enrico foi contratado por uma empresa brasileira para trabalhar como talhador de madeira na fabricação de santos e imagens (OTERO, 1999, p. 6). Apesar de a maioria dos emigrantes italianos trabalhar na agricultura, muitos tinham outro destino, trabalhando nas mais diversas profissões tais como alfaiates, barbeiros, carpinteiros, ferreiros, ourives, marceneiros, varredores e outras (HUTTER, 1990, p. 298). Trabalhos artesanais e mecânicos não foram rejeitados pelos emigrantes, que viam uma oportunidade de ascensão na diversificação de suas atividades (PETRONE, 1990, p. 334).

O Brasil foi um dos países escolhidos por essa massa por contar com um extenso território (um espaço tão grande quanto a Europa, com a maioria da população

concentrada em dois centros urbanos e o restante distribuído ao longo de costas e rios intermináveis, com regiões vastíssimas completamente desabitadas), com grandes riquezas naturais, mas com uma demanda grande por mão-de-obra, principalmente na lavoura cafeeira (VILLA, 2000, p. 81). O governo da província de São Paulo, por exemplo, não poupou esforços para subvencionar esta emigração, fundamental para sobrevivência de sua economia, que dependia do café (MENDES JÚNIOR; MARANHÃO, 1983, v. 3, p. 578).

Muitas vezes a historiografia tenta mostrar que a simples troca do escravo negro pelo emigrante italiano na fazenda do café faria a economia de São Paulo funcionar, pois os pouco mais de cem mil escravos não garantiriam o manejo de mais de setecentos mil pés de café existentes. O negro livre havia se tornado o mendigo, o espoliado, o doente (CARNEIRO, 1993) e precisava ser substituído rapidamente.

Um mito que a historiografia cultiva é o de enaltecer o emigrante italiano como colono da fazenda do café, fala de sua operosidade, tudo isso para concluir que era trabalhador, esforçado, e teve muita sorte em vir para o *país do café*. No entanto essa vinda, além de ter sido forçada por uma situação adversa, não foi algo que resolveu definitivamente os problemas desse emigrante, no que diz respeito às suas condições de subsistência, já que as condições de vida desses emigrantes italianos não eram fáceis.

A maioria daqueles que não optou por viver no campo acabou trabalhando nas fábricas de São Paulo. A partir do momento em que o operariado adquiriu importância numérica em São Paulo, começando a enfrentar os empresários industriais, é que problemas como a pobreza e a exploração do emigrante italiano começaram a aparecer em obras históricas. Segundo Petrone:

"Abolição e imigração italiana, na verdade, nada mais são do que manifestações de acomodação e reforço de integração de São Paulo no capitalismo, que desde fins do século XVIII tentava ocupar todos os espaços físicos do globo e avocar para sua influência todas as atividades"(PETRONE, 1990, p. 319).



Apesar dessa dificuldade, muitos emigrantes que haviam chegado sozinhos se sentiram confortáveis o bastante para trazer a família para morar definitivamente no Brasil, o que proporcionou a formação de muitos lares de famílias italianas inteiras, principalmente em São Paulo.

Nesta cidade, bairros como a Barra Funda, Brás e Mooca e, posteriormente o Bexiga iriam se transformar em pequenas comunidades de emigrantes e negros, com características bem distintas e muito longe da aristocracia da cidade de São Paulo (BARTOLONI, 2000, p. 104). A vida desses emigrantes era bastante simples, e muitas vezes eram obrigados a se aglomerar em barracos e cortiços (MARZOLA, 1979, v. 15, p. 66).

Enrico Santórsola havia chegado ao Brasil em 1909, mas só um ano depois, quando se sentiu estabilizado no novo emprego e no novo país, chamou o restante da família para morar com ele. Foi assim que Guido Santórsola chegou aqui, aos seis anos de idade. Pouco antes de emigrar, Enrico começara a ensinar ao pequeno Guido, teoria musical e solfejo rítmico, num método que ele próprio havia confeccionado. Guido estudava com afinco e aos sete anos, já no Brasil, começou a estudar violino (OTERO, 1999, p. 9).

Seu primeiro mestre viria a ser o violinista Zaccaria Autuori. Eles acabaram se conhecendo através do primeiro emprego de Guido Santórsola, que foi como ajudante numa oficina de pianos. Certa vez Vincenzo Autuori, primeiro clarinetista da Orquestra Sinfônica de São Paulo, visitou a oficina e comentou que seu filho, Zaccaria, estava estudando violino no Conservatório de Nápoles, na Itália. Vincenzo descobriu que o pequeno ajudante era um entusiasta da música, e que tinha grande facilidade em solfejar as notas. Após voltar de Nápoles, Zaccaria Autuori começou a ensinar violino a Guido Santórsola, agora com nove anos, poucos meses após seu pai ter conhecido e ficado impressionado com os conhecimentos musicais do menino.



Como podemos notar, a presença de italianos na música brasileira era bastante significativa, levando-se em conta não só os músicos, mas também os professores, construtores de instrumentos e produtores de espetáculos. O etnomusicólogo Alberto Ikeda afirma que:

"Pode-se dizer, praticamente, que neste período, entre o final do século passado e a primeira metade do século atual, os Italianos foram responsáveis por boa parte dos empreendimentos musicais na cidade, não só nas atividades propriamente artísticas, mas, ainda no setor de fabricação, importação e comércio de partituras de música e nas atividades empresarial-teatrais"(IKEDA, 1989, p. 6-7).

Os italianos dominavam, por exemplo, o setor de fabricação de violões com as fábricas Giannini (1900), Del Vecchio (1902) e Di Giorgio (1909), além do comércio de partituras e instrumentos com as lojas Casa Bevilacqua, Casa Di Franco e Casa Manon (BELLARDI, 1986, p. 25).

A contribuição dos emigrantes italianos e seus descendentes, não foi somente nos empreendimentos artísticos e no comércio de instrumentos e partituras. Vários italianos saíam às ruas tocando suas músicas para angariar esmolas ou simplesmente para matar a saudade de sua terra natal (BRUNO, 1981, p. 1308).

Em 1914 tem início a Primeira Guerra Mundial e Enrico Santórsola sentiu-se obrigado a defender sua pátria, alistando-se como voluntário. Não demorou muito tempo para a mãe de Guido começar a ter dificuldades para sustentar a casa sozinha. Toda a classe trabalhadora sofreu com os preços altos e o desemprego (MENDES JÚNIOR; MARANHÃO, 1983, v. 3, p. 311).

Com isso, o jovem Guido, agora com doze anos de idade, foi obrigado a assumir o posto de chefe de família. Corria o ano de 1916 e o maestro Zaccaria Autuori arrumou-lhe um emprego na orquestra do cinema mudo *Pathé Palace*, que ficava na Praça João Mendes, junto com outros dezessete instrumentistas, todos adultos. Um mês depois foi designado pelos outros músicos como *spalla* da orquestra, devido à sua precoce boa técnica.

(1878-1943) A chegada do cinema abriu um novo mercado de trabalho para os músicos, pois era uma nova oportunidade de lazer para a população, principalmente a parcela mais humilde dela. Muitas vezes os cinemas serviam de laboratório de inovações musicais, onde pequenas orquestras acompanhavam o enredo das fitas (FREITAG, 1985, p. 113). Segundo Giacomo Bartoloni:

"Inicialmente os filmes eram mudos e eram musicados por bandas, pequenos grupos instrumentais ou por medida de economia, às vezes somente um pianista. Os cinemas mais luxuosos mantinham uma orquestra completa para sonorizar os filmes" (BARTOLONI, 2000, p. 148).

Com a urbanização e o aumento populacional ocasionado pela emigração houve uma proliferação das casas de diversão, tais como cinemas, cabarés e cassinos. Grande parte dos músicos tinha seu sustento na contribuição de ouvintes desses lugares (TINHORÃO, 1976, p. 24) e Guido Santórsola era um deles, apesar de ser um adolescente. O próprio Heitor Villa-Lobos (1887-1959) também chegou a trabalhar no Cine Odeon, no Rio de Janeiro, e também em bares, hotéis e cabarés, pois era comum aos músicos trabalharem em casas desse tipo (SOARES, 2001, p. 62).

Santórsola ainda teve que buscar outro emprego deste tipo, pois o salário que recebia no cinema não estava sendo suficiente para sustentar a família e precisou conseguir uma autorização especial do juizado de menores para trabalhar num cabaré. Ele tocava no cinema das sete às onze da noite, e no cabaré da meia-noite às cinco da manhã.

Zaccaria Autuori pediu a sua mãe para que deixasse Guido morar com ele, no intuito de que se dedicasse exclusivamente aos estudos musicais. Mesmo após o final da Guerra, de onde Enrico Santórsola retornou ileso, Guido continuou a morar com os Autuori. Em 1918 foi matriculado no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde teve aulas de Violino e Música de Câmara com o próprio Zaccaria, Análise e História da Música com Mário de Andrade (1893-1945), Harmonia, Fuga e Contraponto com Agostino Cantú

(1878-1943) e Regência com Lamberto Baldi (1894-1979). Todos esses professores tiveram contato com importantes compositores brasileiros nacionalistas, como Camargo Guarnieri (1907-1993) e Francisco Mignone (1897-1986).

Santórsola e Guarnieri lecionariam no mesmo Conservatório durante três anos. O professor Baldi foi muito importante na formação musical dos dois compositores e podemos constatar isso com uma declaração do Maestro Guarnieri:

"Baldi era uma pessoa incrível, homem de grande inteligência. Sua maneira de ensinar era integrada: Eu estudava harmonia, contraponto, fuga e orquestração simultaneamente, consultando a literatura musical, mas minha composição era livre. Ele jamais colocou obstáculos em meu caminho. Apenas revia uma passagem e dizia: 'Não gosto disso, corrija!' Uma das primeiras coisas que fez foi me colocar na Orquestra, onde eu tocava todos os instrumentos de teclado – piano, xilofone, celesta... Eu passava o dia todo estudando, tocando na Orquestra e à noite jantava com ele. As aulas eram depois da refeição. Éramos oito alunos e todos estudávamos desse modo"(VERHAALLEN, 2001, p. 22).

Em 1922 Santórsola recebeu o diploma de violinista do Conservatório e foi estudar no exterior. Recebeu uma bolsa do governo brasileiro para estudar primeiramente em Nápoles, tendo aulas de violino com o maestro Gaetano Fusella e depois se mudou para Londres, estudando com Alfred Mitowsky no Trinity College of Music. Lá recebeu o diploma de professor de violino, regressando ao Brasil onde começou a lecionar e a realizar concertos.

Guido Santórsola começou a tocar viola de maneira emergencial, em 1925, pois seu mestre Zaccaria Autuori havia formado o Quarteto Paulista de Cordas, no qual era o Primeiro violinista, sendo violista o alemão Kurt Schleivogt, que precisou regressar à Alemanha.

Numa segunda-feira foi pedido a Santórsola que tocasse viola no quarteto, pois teria um concerto no sábado. Santórsola tocou muito bem no concerto, e a partir daí passou a integrar o Quarteto Paulista de Cordas como violista, abandonando a carreira de

violinista. Dez anos mais tarde este mesmo quarteto viria a participar da estréia de Camargo Guarnieri como compositor num concerto público, já sem Santórsola que morava no Uruguai (Ibidem, p. 30).

Em 1926 a Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo o contratou como *spalla* do naipe das violas. Neste mesmo ano foi contratado como professor de Violino, Viola e Harmonia pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, sendo que a partir de 1928 passou a adotar nessas aulas, como material didático, um livro que ele mesmo havia escrito voltado para a Harmonia Coral.

Santórsola passou a se interessar por um instrumento antigo chamado *Viola de Amor*, que possui a particularidade de conter catorze cordas, sendo sete tocadas pelo arco e mais sete que vibram por simpatia. Muito apreciada durante o final do Século XVII e o Século XVIII, foi bastante usada em música de forte teor emocional, como a *Paixão segundo São João* de J. S. Bach, graças à sua sonoridade particularmente suave e doce (SADIE, 1994, p. 996).

O Maestro Guido Santórsola foi o primeiro músico a tocar este instrumento na América do Sul, o que lhe valeu uma série de concertos no Brasil, na Argentina e no Uruguai, onde tocava viola e viola de amor.



Figura 1: Viola de Amor. Instrumento que Santórsola introduziu nas salas de concerto da América Latina. Fonte: AMOR, 2003.

Esta opção de mudar de instrumento, de violino para viola acabaria por ser o motivo de sua troca de país. Após viver por vinte anos no Brasil, Santórsola escolheu uma terceira pátria para morar, o Uruguai.

1.2. Santórsola muda para o Uruguai

Em 1931, viajou a Montevideu, no Uruguai, já que havia sido convidado pelo Doutor Ghiliani, criador do *SODRE* (Serviço Oficial de Difusión Rádio Eléctrica) para tocar durante quatro meses com o Quarteto do *SODRE*. O contrato foi renovado ao final dos quatro meses, e depois de um tempo, Santórsola resolveu fixar residência em Montevideu. Junto com ele foi o maestro Lamberto Baldi, que assumiu a função de diretor desta instituição (VERHALEN, 2001, p. 25). Neste mesmo ano foi fundada a *OSSODRE*, a Orquestra Sinfônica do *SODRE* (SALGADO, 1971, p. 48).

Mais precisamente no dia 13 de setembro de 1931, o Quarteto do *SODRE* realizou seu primeiro concerto, tocando obras de Beethoven (Quinteto para piano e sopros op. 16), Mozart (Quarteto de cordas op. 21) e Schubert (Quinteto *La Trucha*). Os integrantes eram: Oscar Chiolo (primeiro violino), Carlos Correa (segundo violino), Guido Santorsola (viola) e Victor Guaglianone (violoncelo), que se agregaram nessa ocasião aos convidados José Segú (piano), Rodolfo Battesini (contrabaixo), Aristides Vaselli (oboé), José Valles (clarinete), Antonio Yervolino (trompa) e Sebastian Talvatull (fagote). Todos faziam parte do quadro da *OSSODRE* (Ibidem, p.64.) Em Montevideu Santórsola ministrou aulas de Harmonia no Instituto de Estudos Superiores a partir de 1934, e tocou com a Orquestra e o Quarteto do *SODRE* (MARCONDES, 1998).

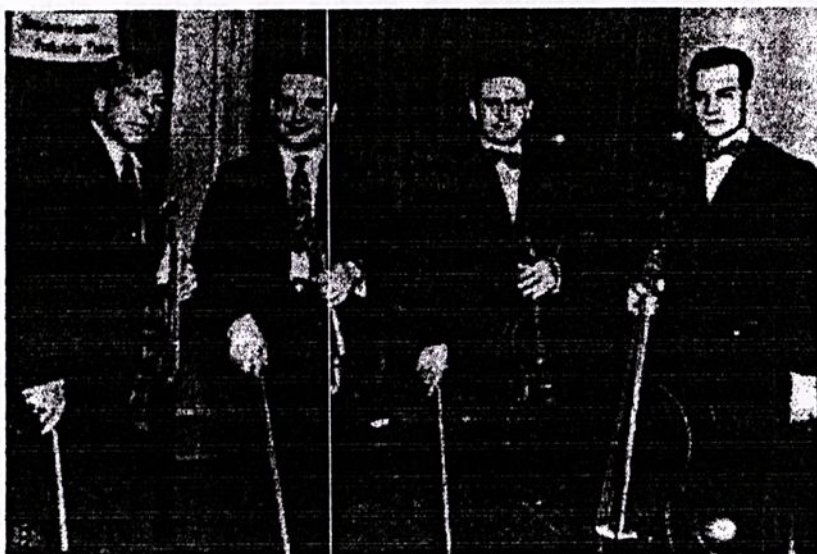


Figura 2: Quarteto Sodre, formado por Oscar Chiolo (primeiro violino), Carlos Correa (segundo violino), Guido Santorsola (viola) e Victor Guaglianone (violoncelo). Fonte: GUITAR INTERNATIONAL, 1989, p. 27.

Segundo Béhague, foi nas décadas de trinta e quarenta que os compositores da América Latina começaram a assimilar o *Neoclassicismo* e o *Dodecafonismo* europeus (BÉHAGUE, 1979, p. 275-276). Sempre havia um atraso dos artistas latino-americanos na absorção dos movimentos musicais daquele continente, mas isso não impediu que essas duas correntes fossem as que mais influenciassem Santórsola em seu método composicional, ao longo de toda a vida.

Em 1936 ele adquiriu cidadania uruguaia, apesar de nessa época o Uruguai viver um período de crise política e econômica, devido a um golpe de Estado dado em 31 de março de 1933 pelo Presidente Gabriel Terra (1873-1942), eleito dois anos antes (RED ACADEMICA, 2003). A democracia só viria a se recompor em 1942, com a eleição do presidente Alfredo Baldomir (1884-1948).

Em 1941 conheceu outro grande compositor de obras para violão: o mexicano Manuel Maria Ponce (1886-1948). Neste ano, no Uruguai, estavam sendo realizados vários concertos em sua homenagem, onde o violonista espanhol Andrés Segóvia (1893-1987)

tocou o *Concierto Del Sur* de Ponce. Nesse mesmo concerto Santórsola interpretou a Sonata para violino e viola, também de autoria do mexicano. Ponce foi um dos maiores compositores de obras para violão no século XX, estudou na França a partir de 1925 e em 1933 retornou ao México, onde trabalhou na Faculdade de Música da Universidade Nacional Autônoma. Deixou grande obra para o violão, boa parte dedicada ao seu amigo, o violonista espanhol Andrés Segovia.

Segovia se exilou no Uruguai entre 1936 e 1944, em razão da Guerra Civil Espanhola. Por ser simpático ao General Franco sofreu pressões dos comunistas na Espanha e foi impedido de atuar nos Estados Unidos até o final da Segunda Guerra Mundial (GLOEDEN, 1996, p. 83).

Em 1942, Santórsola escreveu sua primeira grande obra para violão, o *Concertino n.º 1* para violão e orquestra. Um aluno seu de viola, Jose Blankleder, comentou sobre um concurso de composição que ocorreria em Montevideu, em que a exigência era um Concerto para violão e orquestra, e após alguma resistência, Santórsola resolveu participar, embora restassem apenas doze dias para o final das inscrições (OTERO, 1999, p. 21). O fato de haver um concurso desse gênero pode ter sido influenciado pela presença de Segovia no Uruguai.

Santórsola ganhou o concurso, entregando a obra no último dia do prazo, faltando cinco minutos para este se encerrar. O *Concertino* continha três movimentos, com algumas particularidades que serão discutidas no próximo capítulo deste trabalho.

Com isso, um compositor que não era violonista começou a escrever para este instrumento, fato que se tornou comum no século XX (principalmente a partir da década de 1920), já que até então a história do violão registrava sempre a figura do compositor-intérprete (GLOEDEN, 2002, p. 5). Santórsola tornou-se a figura central dos compositores de música para violão no Uruguai (PEREIRA, 2003, p. 40).

Em 1942 Santórsola começou suas atividades de regente de orquestra, dirigindo a Orquestra Sinfônica do *SODRE* em concertos no Uruguai e no exterior e em 4 de setembro de 1943, em Montevideu, foi estreado seu *Concertino* para Violão e Orquestra, com Santórsola regendo e o violonista Abel Carlevaro (1918-2001) atuando como solista.

A' Abel Carlevaro

Partitura

CONCERTINO

para

Guitarra y Orquesta

Guido Santórsola
1942

1^o premio del concurso
organizado por el S.O.D.R.E.
(1943)

— Ejecutado por 18 veces en el S.O.D.R.E.
el 4 de Setiembre de 1943, por Abel
Carlevaro y la O.S.S.O.D.R.E. según la
dirección del autor —

Figura 3: Capa do Manuscrito do *Concertino* para Violão e Orquestra. Fonte: SANTÓRSOLA, 1942.

Talvez a familiaridade com os instrumentos de cordas tenha contribuído para que Santórsola escrevesse para violão, já que há outros exemplos de compositores violinistas, como o catalão Joan Manén (1883-1971) e o brasileiro César Guerra-Peixe (1914-1993) que escreveram para o instrumento. Manén dedicou a Segovia sua *Fantasia Sonata*

PROGRAMA

J. S. Bach. (Curaçalade)	Prelúdio
.....	Sarabanda
M. Ponce	Fuga
H. Villa-Lobos	Prelúdio N.º 3
.....	N.º 4
J. Turina	Rélejo
Albeniz	Legenda



ABEL CARLEVARO



GUIDO SANTÓRSOLA

Arbisi	Sonata III
.....	Viola e Fiano
Gluck - Santórsola	Ballet Lento
Z. Aulic	Gavotte all'arpège
Louis Couperin	Chanson Louis XIII
.....	Pavane
.....	Viola de Amor e Fiano



SARAH BOURDILLON DE SANTÓRSOLA



FANNY INGOLD

Debussy	Reflets dans l'eau
.....	La terrasse des audiences au
.....	Clair de Lune
.....	Poissons d'or
Chopin	2 Estudos
Liszt	Tarantella
.....	(Venezia e Napoli)

Delegação do
Instituto Interamericano de Musicologia
Montevideo

Figura 5: Verso do mesmo programa.

No Rio de Janeiro, Santórsola reencontrou Heitor Villa-Lobos, que conhecera em São Paulo nos anos 20. Ambos possuem em comum o fato de terem deixado uma obra significativa para o violão. Villa-Lobos deixou uma pequena, mas excepcional parte de seu trabalho, já que a constância de execuções em várias partes do mundo fez o repertório violonístico tornar-se um dos maiores êxitos do compositor (SOARES, 2001, p. 276). Norton Dudeque chega a afirmar que a música brasileira para violão está vivendo até hoje à sombra de seu trabalho (DUDEQUE, 1994, p. 89-90).

Um dos aspectos que mais impressiona na vasta obra de Santórsola para violão é o fato dele nunca ter estudado o instrumento, ao contrário de Villa-Lobos, que fez do violão seu caderno de anotações musicais, seu arquivo musical (SANTOS, 1978, p. 5-6).

Na década de quarenta, segundo Béhague, a música uruguaia começa a dar sinais de maturidade e reconhecimento internacional através de compositores como Santórsola, Carlos Estrada (1909-1970) e Hector Tosar (1923-2002) (BÉHAGUE, 1979, p. 277). Também podemos destacar, anteriormente, os compositores Eduardo Fabini (1882-1950), Alfonso Broqua (1876-1946) e Luis Cluzeau Mortet (1889-1957) (CHASE, 1962, p.359). O violão foi um instrumento muito popular e bastante utilizado, tanto no Uruguai como na Argentina devido à colonização espanhola, segundo Norton Dudeque (DUDEQUE, 1994, p. 100-101).

A Argentina e o Uruguai já tinham nesse período uma tradição violonística muito grande, ao contrário do Brasil em que o violão era mais cultuado na música popular, onde podemos citar Catulo da Paixão Cearense (1866-1946), João Teixeira Guimarães (1883-1947), conhecido artisticamente como *João Pernambuco* e Américo Jacomino (1889-1928), conhecido como *Canhoto* (GLOEDEN, 1996, p. 134).

Através de nomes como Antonio Jiménez Manjón (1866-1919), Gaspar Sagreras (1838-1901), Carlos Garcia Tolsa (1858-1905), Juan Alais Moncada (1844-1914), além de constantes visitas de violonistas espanhóis (Ibidem, p. 134) podemos constatar essa forte tradição violonística na Bacia do Prata.

Figura importantíssima no desenvolvimento do violão nesses países foi o espanhol Domingo Prat (1886-1944), que fixou residência na Argentina a partir de 1904, atuando como professor. Suas maiores realizações no campo violonístico foram a fundação da Academia Prat, a vinda à América do Sul dos violonistas espanhóis Miguel Llobet (1878-1938) e Emilio Pujol (1886-1980) e a elaboração de seu *Diccionario de Guitarristas* (Ibidem, p. 73-74). Segundo Prat o violão fazia parte da vida do povo argentino (PRAT, 1934, p. 10).



Durante essa viagem ao Brasil, Santórsola conheceu em São Paulo Isaias Savio, e lhe apresentou seu *Concertino* para violão e orquestra. Savio presenteou o pai da violonista austríaca Luise Walker (1910-1998), que viajava ao Brasil a negócios, com este material e, em 1944, esta acabou gravando o *Concertino*, sendo o primeiro registro de uma obra de Santórsola na Europa. Walker foi uma concertista internacional que estudou no Conservatório de Música de Viena e já realizava concertos aos quatorze anos de idade, isso ainda na década de trinta (WALKER, 2003).



Figura 6: Foto de Luise Walker, violonista austríaca que gravou o *Concertino* de Santórsola. Fonte: WALKER, 2003.

Isaias Savio foi de suma importância para o violão brasileiro, como professor, concertista e compositor. Uruguaio, instalou-se no Brasil em 1932 primeiramente no Rio de Janeiro, mudando-se para São Paulo em 1941. Em 1945, a pedido dele, Santórsola escreveu a *Suíte Antiga*, uma de suas obras mais executadas, numa viagem a São Paulo. Neste mesmo ano Savio escreve e envia ao Conservatório Dramático e Musical de São Paulo o ofício com o qual fez o pedido de implantação da cadeira de violão nessa mesma instituição, obtendo resposta afirmativa em 1947, após conseguir provar aos dirigentes que o violão

possuía toda a literatura que o ofício dizia ter, obtendo o reconhecimento do governo federal em 1960 (OROSCO, 2001, p. 47).

Esse fato é importantíssimo, já que a partir de então o violão foi introduzido no ensino oficial de música no Brasil, sendo o ponto de partida de uma nova geração de violonistas (GLOEDEN, 2002, p. 10). Guido Santórsola e Isaias Savio eram muito amigos, visto o número de obras para violão dedicadas por Santórsola a Savio, apesar de viverem no Brasil em períodos distintos, já que Santórsola viveu no Brasil desde pequeno até a década de 30 e Sávio, uruguaio, radicou-se no Brasil nesta mesma década. Tiveram em comum o fato de, em épocas diferentes, terem sido professores do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

Em 1948 Santórsola voltou a residir no Brasil, pois em 1943 havia recebido um convite do prefeito da cidade de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek de Oliveira (PREFEITURA..., 2003), para reorganizar a Orquestra Sinfônica de Belo Horizonte. Este convite foi feito na ocasião da realização de uma turnê juntamente com os músicos Carlevaro, Ingold e sua esposa. Permaneceu em Belo Horizonte por um ano e dois meses, de onde voltaria para Montevidéu.

Santórsola e sua esposa fundaram a Escola Normal de Música em Montevidéu, em 1948, onde estudaram os violonistas Abel Carlevaro, Álvaro Pierri (1953) e Eduardo Fernández (OTERO, 1999, p. 30-32). Estes dois últimos foram alunos de violão de Carlevaro também e seguiram brilhantes carreiras internacionais. Álvaro Pierri venceu o Concurso Internacional de Paris aos 23 anos de idade e se apresentou em diversas cidades do mundo, tocando inclusive como solista à frente da Orquestra Filarmônica de Berlim (ESCUELA UNIVERSITÁRIA..., 2003). Eduardo Fernandez também venceu diversos concursos internacionais tais como o Concurso "Andrés Segovia" e Concurso da Radio France, ambos em 1975.

² Todos os depoimentos desta capítulo foram registrados em entrevistas que constam no anexo deste trabalho.

Em 1954, Santórsola foi um dos fundadores da Associação Uruguaia de Cultura Artística, assumindo a função de diretor. Surgiram vários conjuntos de câmara, uma orquestra de câmara e outra sinfônica. Santórsola regia essas orquestras e os concertos tiveram grande êxito (OTERO, 1999, p.35).

Em 1959 voltou a compor para violão, depois de um intervalo de quase 15 anos, escrevendo o *Prelúdio n.º 2*. Nessa época começou a experimentar novas técnicas de composição, baseadas nos doze sons da escala cromática, mas não da mesma maneira que os seguidores de Schoenberg.

Em 1963, Santórsola conheceu os irmãos Sérgio e Eduardo Abreu através de uma visita a Isaías Savio em São Paulo. Comentou que iria ao Rio de Janeiro e Savio lhe disse para conhecer dois rapazes, netos de um aluno seu, Antônio Rebello (1902-1965), que estavam estudando com Monina Távora (1920), musicista argentina que havia sido discípula do violonista espanhol Andrés Segovia. Depois de conhecê-los, e ter se entusiasmado com a musicalidade e técnica do duo, Santórsola recebeu um pedido deles para que escrevesse um Concerto para dois violões e orquestra, e disse que não prometeria, mas pensaria no assunto. Em 1966 Santórsola entregou o Concerto, dedicado ao Duo Abreu. Dedicaria ainda a eles sua *Sonata a Duo n.º 2*, escrita em 1969.

"Nós tocávamos muito no exterior, mas não havia possibilidade de se tocar com orquestra, pois não havia repertório", afirma Sérgio Abreu². A estréia do Concerto aconteceu em 10 de outubro de 1969, no Queen Elizabeth Hall, em Londres, ao lado da London Bach Orchestra. Sérgio Abreu ainda ressalta que "depois de 1970 ele não escreveu quase nada para outros instrumentos, tornou-se praticamente um compositor de músicas para violão".

² Todos os depoimentos deste capítulo foram registrados em entrevistas que constam no anexo deste trabalho.



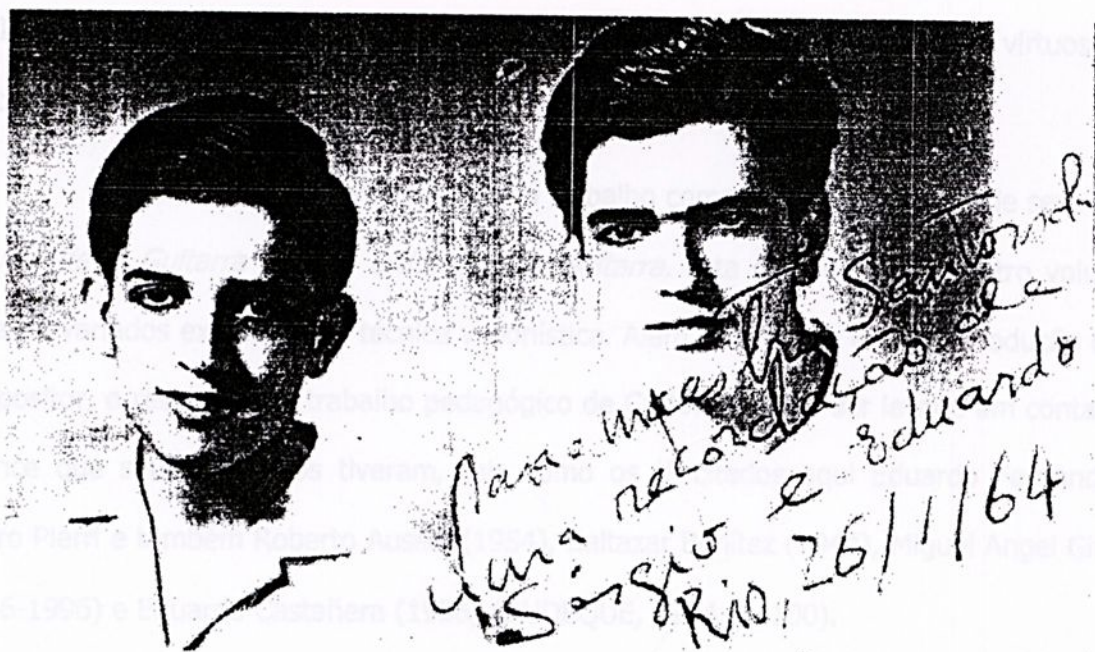


Figura 7: Foto de Eduardo e Sérgio Abreu dedicada a Guido Santórsola. Fonte: OTERO, 1999, p. 32.

1.3. Mestre dos Violonistas

A década de setenta foi importante na relação de Guido Santórsola com o violão, particularmente no Brasil, pois foi neste período que ele teve contato com diversos violonistas daqui. Nesse período aumentou muito sua produção de obras para o instrumento e abandonou a viola e a viola de amor para dedicar-se a atividades como compositor, regente e professor. Ainda intensificou sua relação profissional com Abel Carlevaro e teve contato com um violonista importante no cenário mundial, o italiano Angelo Gilardino (1941).

O contato com Carlevaro havia se iniciado nos anos quarenta no Uruguai, mas foi só a partir de 1970 que os violonistas brasileiros tiveram a oportunidade de serem orientados por ambos. Carlevaro foi o criador de uma inovadora escola de técnica violonística, que ajudou a consolidar o violão como instrumento de concerto no século XX

(GUITAR FOUNDATION, 2003). Ele liberou a execução violonística dos virtuosismos exacerbados, explorando a riqueza tímbrica do instrumento (ESCANDE, 2003).

Carlevaro desenvolveu intenso trabalho como pedagogo através de seus livros *Escuela de la Guitarra* e *Série Didática para Guitarra*, esta composta por quatro volumes, onde há variados exercícios de técnica violonística. Além de ter uma extensa produção como compositor, o resultado do trabalho pedagógico de Carlevaro pode ser levado em conta pelo alcance que seus discípulos tiveram, tais como os já citados aqui Eduardo Fernandez e Álvaro Pierri e também Roberto Aussel (1954), Baltazar Benítez (1944), Miguel Angel Girollet (1946-1996) e Eduardo Castañera (1956) (DUDEQUE, 1994, p. 100).

O seu contato com o violonista Angelo Gilardino resultou na publicação de algumas de suas obras na Editora Bérben (Itália) e acabaram se tornando grandes amigos, com Santórsola lhe dedicando seus *Cuatro Tientos*. Gilardino teve intensa carreira de concertista entre 1958 e 1981 e após isso se dedicou a outras atividades, como compositor, professor e musicólogo (GILARDINO, 2003).

Ainda em 1970, Santórsola foi convidado por Antonio Crivellaro para ministrar aulas no Seminário de Música da Faculdade Palestrina de Porto Alegre. Neste Seminário, onde voltaria nos anos seguintes, vários violonistas brasileiros tiveram a oportunidade de conhecer Santórsola, tais como Henrique Pinto, Giacomo Bartoloni, Paulo Porto Alegre, Edelson e Everton Gloeden. Todos eles freqüentavam suas aulas de Harmonia e Interpretação.

Um pouco antes, na década de sessenta Santórsola havia conhecido o violonista carioca Jodacil Damasceno. Ele afirma que "...com o Santórsola eu me desenvolvi bastante porque ele me ensinou Harmonia, e o mais importante, me ensinou a estudar violão". Ainda ressalta que "...Santórsola me introduziu no dodecafonismo, me abriu horizontes". Foi nessa década que Santórsola se aproximou do dodecafonismo, e passou a utilizar essa técnica em suas obras.





Figura 8: Santórsola, Turíbio Santos, Jodacil Damasceno e sua esposa. Foto tirada no Rio de Janeiro em 1963. Fonte: Acervo particular de Jodacil Damasceno.

Henrique Pinto foi o primeiro a conhecer Santórsola neste Seminário, em 1970. Já tocava obras do Santórsola e ao saber que os professores do Seminário seriam Santórsola, Abel Carlevaro, além dos violonistas argentinos Jorge Martinez Zarate (1923-1993) e Graziela Pomponio (1926) resolveu se inscrever. Nesse primeiro ano não conseguiu freqüentar as aulas como executante, mas sim como ouvinte. Um ano mais tarde, no mesmo Seminário, conseguiria tocar nas aulas.

Pinto divulgou o trabalho de Santórsola entre seus alunos, e vários deles acabaram por freqüentar o Seminário de Porto Alegre. Henrique Pinto foi responsável por toda uma geração de violonistas brasileiros, entre os quais se destacam Edelton Gloeden, Everton Gloeden, Giacomo Bartoloni e Paulo Porto Alegre (DUDEQUE, 1994, p. 103).

Edelton Gloeden conheceu Santórsola no ano de 1972, em Porto Alegre. Giacomo Bartoloni conheceu Santórsola em 1974, assim como Everton Gloeden e Paulo Porto Alegre. Santórsola veio lecionar em São Paulo em 1974, a convite de Henrique Pinto, e voltou a Porto Alegre neste mesmo ano e também no ano seguinte.

Todos esses violonistas ressaltavam o quanto Santórsola era rigoroso em suas observações. Para Henrique Pinto, era difícil tocar para ele, pois era *"... muito temido por seu extremo zelo pela afinação e limpeza na execução das obras, causando dissabores entre alguns alunos, que não o aceitavam por seu mau humor nas más interpretações"*.

Para Paulo Porto Alegre *"... era um mito para nós, pois era muito rígido, e colocava um certo medo na gente"*. O "mau humor" de Santórsola chegava a produzir algumas situações inusitadas, segundo Edelton Gloeden: *"... a aula do Santórsola, principalmente a de interpretação, era para profissionais, alguns desavisados resolviam tocar para ele e aí aconteciam coisas cômicas, ele mandava estudar, fazia uma encenação, aquela coisa dramática"*.

Às vezes ele exagerava nas críticas, mas era tudo muito teatral e pensado, segundo Giacomo Bartoloni: *"... lembro-me que na primeira aula, o primeiro aluno a tocar para o Santórsola sofreu muito, pois o maestro não deixou passar nada. Tinha nota errada e ele começou a ficar nervoso e chamou o violonista de 'descompositor', claro que dias depois disse que exagerou de propósito, porque erro por falta de técnica é uma coisa, mas solfejo errado é pura desatenção, e nós todos, antes de tocar para o maestro resolvemos revisar as leituras e para a nossa surpresa todos encontraram notas erradas"*. Bartoloni ainda afirma

que "... *Santórsola era meticuloso, possuía um ouvido absolutíssimo e tinha uma enorme bagagem musical, em seus 70 anos de idade, sendo 65 de estudo de música*".

"*Era uma grande responsabilidade tocar para ele, que era extremamente exigente, mas também era muito prazeroso*", afirma Everton Gloeden. De fato, apesar de seu rigor, às vezes até teatral, Santórsola era muito generoso com aqueles que respondiam às suas orientações. Segundo Edelson Gloeden, ao mesmo tempo em que descarregava seu mau humor num aluno que não estivesse preparado, incentivava o estudo, indicava o que deveria ser feito para uma possível melhora, e quando isso acontecia, rasgava efusivos elogios ao aluno.

Uma das coisas que mais assustava todos esse violonistas era o ouvido de Santórsola. Ele possuía grande percepção, e além de tudo tinha o ouvido muito bem treinado ao longo de toda uma vida, pois nessa época já estava quase com 70 anos. O simples fato de afinar o violão era um martírio, já que enquanto o violão não estivesse totalmente afinado a aula não começava. É claro que isso só contribuía para o nervosismo daqueles que iam tocar para ele.

Talvez o mais importante para essa geração de violonistas tenha sido o contato com alguém que não era violonista. "*Creio que minha atitude de trazer o Santórsola para São Paulo foi muito importante naquele momento, pois tivemos contato com um maestro, compositor, músico de orquestra de rara sensibilidade, passando uma síntese de toda sua vida musical para nós*", disse Henrique Pinto.

Para Paulo Porto Alegre, Santórsola foi muito importante para o violão brasileiro "... *por estar no nosso meio, ele deu aula para nossa geração, nós tivemos essa sorte (...) ele trouxe refinamento ao violão*", e Bartoloni acrescenta ainda que "... *Santórsola nos ensinou que a melhor interpretação é evidenciar o óbvio, sermos detalhistas, colocar a música em primeiro lugar*".



Ainda segundo Everton Gloeden, *"... Santórsola foi um músico maravilhoso, com toda uma história como instrumentista de orquestra e também como regente; foi o primeiro contato com uma pessoa que não era da área do violão que eu tive (...) para mim foi um contato maravilhoso"*.

Até então podemos observar que os violonistas, de um modo geral, tinham uma visão extremamente técnica do instrumento e Santórsola foi de encontro a isso, mostrando uma outra visão, mais ampla, que se pode ter de uma obra. Mostrou sobretudo que é possível o violonista pensar na sua música como um regente pensa numa partitura de orquestra. Por essa razão ele só aceitava trabalhar obras que estivessem totalmente resolvidas tecnicamente pelos alunos, pois assim poderia lhes mostrar essa visão de uma partitura. *"Ele pedia para mudarmos alguns conceitos e tínhamos que resolver ali na hora"*, afirma Everton Gloeden. Para Paulo Porto Alegre, *"... Santórsola foi muito importante, ele mudou minha cabeça e eu comecei a pensar um pouco melhor sobre a música"*.

"Ele era de um grande perfeccionismo, se você não chegasse na aula com a peça bem dominada tecnicamente ele simplesmente mandava estudar e trazer na próxima aula", afirma Edelson Gloeden, e continua, *"... a maior lição do Santórsola foi o rigor, antes de apresentar a obra você tem de ter o domínio formal, estrutural e técnico"*. Com esse trabalho Santórsola ajudava na afirmação da escola violonística brasileira.

Para Henrique Pinto, as aulas de Santórsola foram *"... uma lição de música vital para meu ensino do violão, comecei a enxergar com maior clareza e objetividade o que teria que acontecer para o desenvolvimento de um aluno"*. Afirma ainda que uma das formas de se avaliar a importância de Santórsola para o violão brasileiro é o destaque que estes alunos conseguiram em suas carreiras, e que em boa parte se deve ao contato direto com um músico de excepcional conhecimento de sua profissão. Edelson Gloeden também ressalta isso: *"... para mim era uma coisa muito fascinante conviver com um compositor já maduro, alguém com uma experiência de vida musical muito grande, além de ter sido muito*

importante como professor, uma coisa muito carismática, muito forte". Segundo Giacomo Bartoloni "... alguns que conheceram Guido Santórsola, deixaram de ser simples tocadores de notas e foram estudar música profundamente, como ele ensinou".

A partir desse contato mais intenso com os violonistas brasileiros, Santórsola começou a viajar pelo mundo para lecionar em cursos e festivais de violão. Em 1975, viajou a Karlsruhe, na Alemanha, onde ocorreu a estréia de seu *Concerto Duplo para Violão, Cravo e Orquestra*, que fez parte de um programa de festejos em memória de Schoenberg. Em junho de 1976 viajou aos Estados Unidos para oferecer um curso de Harmonia Aplicada ao Violão, no Marymount College, em Arlington, Virginia.

Em 1983, a Guitar Society of Toronto, Canadá, encomendou a Santórsola um Concerto, e ele escreveu seu *Concerto nº 3 para Violão e Orquestra*, onde usou a técnica de acordes de sétima diminuta superpostos, que seria sua tendência composicional até o final de sua vida, ainda dentro de sua fase dodecafônica (OTERO, 1999, p. 19).

Em 1984 viajou a Porto Alegre para receber de Antonio Crivellaro a "Ordem Palestrina", uma justa homenagem a seus serviços prestados à música e particularmente ao seminário organizado pela Faculdade Palestrina.

Ao completar 80 anos de vida, Santórsola começou a ter problemas de saúde, no coração e na visão, sendo obrigado a colocar um marcapasso, e perdendo a visão do olho esquerdo, devida a uma catarata. Ganhou uma pensão do governo uruguaio em 1987, no valor de quarenta mil pesos novos, que o ajudou no final da vida (PARLAMENTO..., 2003).

Em 25 de setembro de 1994, faleceu em Montevideu, prestes a completar 90 anos de idade. Mas deixou uma grande herança nos dois países em que morou praticamente a vida toda: Brasil e Uruguai. Aqui sua herança principal foram suas aulas de Harmonia e Interpretação a vários violonistas brasileiros, contribuindo para o desenvolvimento de suas carreiras como concertistas e professores. Isso ajudou a formar gerações de violonistas, ou seja, seu legado para a escola violonística brasileira é muito grande.



Para termos uma idéia da importância que Santórsola dava ao ensino de música, apresentamos o que escreveu em seu livro *Principios armonicos de los sons atractivos y atraídos aplicados a la guitarra*, o que considerava como:

OS DEZ MANDAMENTOS DO PROFESSOR

- 1 – O professor deve saber e sentir, em seu próprio interior, que o mais importante poder, é o poder de dar;
- 2 – Deve considerar-se um pai espiritual na formação do caráter e intelecto da criança ou do adolescente;
- 3 – O convencimento de que é dando que se recebe e que ensinando que se aprende deve estar muito arraigado em si mesmo;
- 4 – O professor cria no indivíduo um espelho de si mesmo, e o fruto disso será inexoravelmente sempre de acordo com a semente germinada na mente deste indivíduo;
- 5 – Não deve duvidar, jamais, que sua missão é profunda, sagrada e transcendental;
- 6 – O professor é um artífice da pequena partícula de Deus que chamamos de alma, pois é ele que a modela, forma e infunde vida espiritual;
- 7 – Ensinar é um culto de higienização mental, é dever de todo aquele que se conceitua professor, posto que ensinar é um trabalho construtivo em prol da fé e da arte, cujo fim é o de constituir o alimento da alma e as energias do espírito, com as quais se poderá, seguramente, defender-se nos momentos difíceis que deverá atravessar na vida;
- 8 – A pontualidade no exercício de suas funções é de primordial importância e sagrada, além de que de sua assiduidade depende o progresso mental do indivíduo;
- 9 – O professor verdadeiro é o que ensina a arte da profecia, pois a arte de ensinar, nada mais é do que a manifestação antecipada de fatos que, cedo ou tarde, o indivíduo irá experimentar;
- 10 – Por esse motivo o professor deve saber que: sendo uma semente, sempre latente no seio da sociedade moral e espiritual, fecundará as mentes humanas, e que estas, de acordo com o cultivo, darão os frutos que a futura humanidade recolherá. Não duvide, então, de sua responsabilidade frente ao mundo, professor!

Guido Santórsola, 19 de novembro de 1949 (OTERO, 1999, p. 110).

Ainda deixou uma outra marca para o Brasil e o resto do mundo, que foi uma obra monumental, com um estilo próprio e bem diversificado no que diz respeito às formações. E inclui-se nessa diversidade uma vasta obra para violão solo, música de câmara para violões e violão com outros instrumentos. Uma obra que merece ser mais tocada e estudada, devido à sua importância.

II - A Obra Violonística (Musical e Didática) de Guido Santórsola

2.1. Santórsola Tenor

Analisando a produção composicional de Guido Santórsola, constatamos uma grande produtividade. Sua primeira composição é datada de 1930, contando com 24 anos de idade, e sua última de 1991, aos 87 anos, ou seja, foram 63 anos de intenso trabalho de criação. O fato de ele ser detentor de uma grande cultura musical, além de uma ótima percepção, fez com que escrevesse para muitas formações diferentes, incluindo solos, música de câmara, coro e orquestra. Escreveu também alguns livros, que mostravam seu conceito de interpretação e o auxiliavam didaticamente.

Em vez de catalogar suas obras através da palavra latina *Opus*, Santórsola preferia escrever *Sonoridades*. Portanto suas obras vêm com a palavra *Sonoridades* escrita e acompanhada do ano da obra.

CAPÍTULO II

II - A Obra Violonística (Musical e Didática) de Guido

Santórsola

2.1. Santórsola Tonal

Analizando a produção composicional de Guido Santórsola, constatamos uma grande produtividade. Sua primeira composição é datada de 1930, contando com 24 anos de idade, e sua última de 1991, aos 87 anos, ou seja, foram 63 anos de intenso trabalho de criação. O fato de ele ser detentor de uma grande cultura musical, além de uma ótima percepção, fez com que escrevesse para muitas formações diferentes, incluindo solos, música de câmara, coro e orquestra. Escreveu também alguns livros, que mostravam seu conceito de interpretação e o auxiliavam didaticamente.

Em vez de catalogar suas obras através da palavra latina *Opus*, Santórsola preferia escrever *Sonoridades*. Portanto suas obras vêm com a palavra *Sonoridades* escrita e acompanhada do ano da obra.

O próprio Santórsola divide sua obra em três períodos de composição: o primeiro de 1928 a 1945, o segundo de 1945 a 1962 e o terceiro, baseado nos dois sons da escala cromática, de 1962 até o fim da vida (GUITAR INTERNATIONAL, 1989, p. 26). Nas suas duas primeiras fases ele compõe obras tonais muitas vezes em estilos antigos, tais como barroco e clássico.



Figura 9: Capa do manuscrito dos *Cuatro Tientos* para violão solo de Santórsola. Fonte: Acervo particular de Sérgio Abreu.

O próprio Santórsola divide sua obra em três períodos de composição: o primeiro de 1928 a 1945, o segundo de 1945 a 1962 e o terceiro, baseado nos doze sons da escala cromática, de 1962 até o fim da vida (GUITAR INTERNATIONAL, 1989, p. 26). Nas suas duas primeiras fases ele compôs obras tonais muitas vezes em estilos antigos, tais como barroco e clássico.

Na primeira fase vemos um Santórsola ainda incipiente como compositor, estritamente tonal, sendo que a maioria de suas obras poderia ser considerada mais como exercícios de composição. Na segunda fase começa a advir um compositor mais maduro, mas com estilo e linguagem muito parecidos com os da primeira fase.

Em 1945, ano em que Santórsola afirma que começa sua segunda fase, teve uma produção numerosa: *Suíte Antiga* para violão solo, *Choro n.º 1* para violino ou viola e piano e *Quinteto* para quatro flautas e piano ou quarteto de cordas e piano e só voltaria a compor em 1950, com a peça *Trista n.º 2* para orquestra. Portanto não se sabe porque Santórsola estabeleceu exatamente o ano de 1945 para essa mudança de fase, mas podemos dizer que em todo este período, desde 1928 até o início da década de 1960 ele escreveu de forma tonal, explorando os estilos barroco e clássico.

O *Concertino* para violão e orquestra foi escrito em 1942, no entanto é uma obra muito complexa e com várias idéias interessantes. No primeiro movimento, a entrada do violão é bastante cromática (*Sib, Mi, Fá#, Sol, Mib, Lá, Si, Dó, Láb, Ré, Mi e Si*), embora não seja uma obra dodecafônica e Santórsola só viria a escrever de maneira semelhante 20 anos depois.



Exemplo 1 – Entrada do violão no *Concertino* (logo após o número 1 na partitura). Fonte: SANTÓRSOLA, 1942, p. 1.

O segundo movimento contém uma *vidalita*, que é um canto flamenco, assimilado pelo folclore argentino, muito presente em canções campestres. Este canto

continha caráter melancólico, geralmente discorrendo sobre temas amorosos, com quatro versos isométricos octossílabos (VEGA; RUIZ, 1985).

O terceiro movimento utiliza símbolos do código Morse, através do ritmo, para escrever a palavra "Amor" e a frase bíblica "Paz na Terra entre os homens de boa vontade". Segundo o próprio Santórsola era um chamado para que a humanidade convivesse mais com o amor e a paz (OTERO, 1999, p.21).



Exemplo 2 – Trecho do terceiro movimento do *Concertino*, onde Santórsola usa a repetição de uma nota com o ritmo do código Morse, nesse caso executado pelo trompete. Fonte: SANTÓRSOLA, 1942, p. 16.

Esta obra é anterior a 1945, ano em que Santórsola diz começar sua segunda fase, mas sua complexidade demonstra que não pode ser incluída em sua fase incipiente. Em 1962 começou a escrever obras sob influência dodecafônica, mas após essa data também escreveu obras tonais, embora em número menor, o que inviabiliza classificarmos todas suas obras deste período como dodecafônicas. Por isso preferimos dividir a obra de Guido Santórsola em dois grupos: obras tonais e obras sob influência dodecafônica.

O certo é que Santórsola sempre foi um compositor muito atento à questão da forma, utilizando-a de maneira tradicional, mesmo quando resolve escrever obras sob influência dodecafônica, como veremos no decorrer deste trabalho. A influência de Johann Sebastian Bach (1685-1750) e da primeira escola de Viena, formada pelos compositores Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang A. Mozart (1756-1791) e Ludwig van Beethoven (1770-1827) foi muito grande em suas composições.

Outros compositores da época também escreveram em estilo de séculos passados, como Manuel Ponce, dado o fascínio que as descobertas de obras de períodos anteriores ao século XX proporcionavam, segundo Edelson Gloeden (GLOEDEN, 1996, p. 145).

No começo do século XX, surgiu na Europa um movimento denominado *Neoclassicismo*, em que os compositores escreviam obras alicerçadas nas estéticas barroca e clássica, principalmente. O retorno ao século XVIII dava a esses compositores a oportunidade de produzirem, fundamentados em formas claras e concisas, ao contrário do que havia de complexidade em Gustav Mahler (1860-1911), por exemplo (GRIFFITHS, 1987, p. 62). Esse retorno poderia acontecer no que diz respeito à forma musical ou em pequenas citações de compositores anteriores nessas obras modernas.

Seria uma maneira de se opor ao século XIX, e vários compositores resolveram buscar a essência de suas obras na música de períodos anteriores, tais como Igor Stravinsky (1882-1971), Paul Hindemith (1895-1963), Francis Poulenc (1899-1963), Bela Bartók (1881-1945), Maurice Ravel (1875-1937) e Sergei Prokofiev (1891-1953). Em alguns desses compositores havia doses de ironia ou de sarcasmo nessa maneira de compor (Ibidem, p. 63), mas em Guido Santórsola isso não acontecia.

Para Stravinsky, por exemplo, foi em 1919, no balé *Pulcinella*, que começou seu período *neoclássico*. Firmado na obra do compositor barroco italiano Giovanni Pergolesi (1710-1736), o balé pode ser denominado como tonal à *velha maneira* (SALZMAN, 1970, p. 59).

Na *Suíte Antiga* (1945) de Santórsola é muito clara a referência a Bach e ao estilo barroco, tanto nos movimentos da suíte quanto na maneira de escrever. Faremos a análise desta obra no terceiro capítulo de nosso trabalho, procurando observar essa influência de Bach em Santórsola.

Segundo o compositor russo Dmitri Shostakovich (1906-1975) não existe só a influência de Bach sobre os compositores, mas sim uma verdadeira reverência:



"A influência de Bach sobre a música universal é realmente imensa. Praticamente inexistente um compositor que não tenha sentido, em maior ou menor intensidade, a benéfica influência de Bach na sua obra. Bach é um dos maiores amigos da humanidade" (RUEB, 2001, p. 23).

Devido a essa influência e reverência alguns autores preferem chamar esse período de *neobarroco*, pois muitas vezes a inspiração dos autores modernos vem da música do período pré-vienense, ou seja, anterior ao classicismo de Haydn, Mozart e Beethoven. Santórsola acabava por utilizar ambos os estilos, e um exemplo é o seu *Concertino n.º 1 a la manera clasica* (1978) para três violões e orquestra, onde faz uma homenagem a esta chamada Primeira Escola Vienense, embora a influência de Bach tenha sido mais notável em sua obra. Talvez o mais coerente seria denominar o movimento como *neotonal* (SALZMAN, 1970, p. 57).

O estilo barroco já havia sido muito utilizado por outros compositores *neoclássicos*, tais como Bartók em suas obras orquestrais e de câmara, em que utiliza inversão de temas e claras demarcações estruturais, ou Stravinsky no seu *Octeto para Sopros*, ou no *Concerto para Piano e Sopros* (GRIFFITHS, 1987, p. 66, 78-79). Isso apesar de o próprio Stravinsky afirmar que não existe a "técnica de Bach", que não é possível a separação da substância musical de Bach de sua realização e que toda técnica é uma criação, algo constantemente novo (STRAVINSKY; CRAFT, 1999, p. 19).

Stravinsky recorre na verdade à música do período pré-clássico, pois já sente em Haydn e Beethoven características do Romantismo, com sua expressividade excessiva. Isso também explica essa instrumentação usada por Stravinsky, onde não há instrumentos de corda, que seriam símbolos dessa expressividade romântica. O que ajudava os compositores era o fato de agora eles terem amplo conhecimento dos estilos antigos e de como utilizá-los (GROUT; PALISCA, 1997, p. 722).



Segundo SALZMAN (1970, p. 145), o mundo moderno anterior à Segunda Guerra Mundial estava dividido entre os *neoclassicistas* e os *dodecafonistas*, que estavam em campos rigidamente opostos. E depois de tantos anos compondo obras tonais, na década de sessenta Santórsola começou a compor de uma nova maneira, usando a linguagem dodecafônica.

Antes de 1962 podemos notar o pequeno número de composições para violão, ou que utilize o violão em sua formação, se comparado ao grande número de composições para formações diversas que Santórsola escreveu. Veremos que essa tendência vai ser modificada quando ele começa a escrever obras sob influência dodecafônica.

Uma das últimas obras de Santórsola desse período tonal é a *Valsa-Choro*, escrita em 1960. Trata-se de uma obra de Santórsola ainda tonal, mas podemos observar em seus primeiros compassos uma forte tendência cromática, apesar de não ser uma obra dodecafônica.



Exemplo 3 – Início da *Valsa-Choro* de Santórsola. Fonte: SANTÓRSOLA, 1960, p. 1.

Também é uma obra interessante por não ter uma estrutura formal pré-determinada e possuir um caráter nacionalista brasileiro. Santórsola explorou muito pouco o nacionalismo, tanto brasileiro como uruguaio, assim como temas folclóricos de um modo geral.

2.2. O dodecafonismo de Santórsola

Santórsola, no que denominou terceira fase, a partir de 1962, começou a compor obras sob influência dodecafônica, e essa tendência o acompanharia até o final da vida, embora ainda utilizasse o sistema tonal em algumas obras desse período. A partir de seu *Concerto n.º 3* para violão e orquestra, de 1983, dedicado a David Russel (1953) começou a utilizar a série de maneira diferente, agrupando os sons em acordes superpostos de sétima diminuta, explorando isso em suas composições posteriores, utilizando os doze sons da escala.

Santórsola afirmava que não escrevia de forma serial, apenas escolhia uma série de doze sons e os combinava a seu gosto, formando acordes e utilizando as técnicas de contraponto tradicional (OTERO, 1999, p. 38). O próprio Schoenberg já fazia isso, sem desfigurar a concepção dos doze sons (SALZMAN, 1970, p. 130). Na verdade Santórsola escrevia com formas e ritmos tradicionais, mas com uma *roupagem* dodecafônica, o que procuraremos demonstrar no terceiro capítulo deste trabalho. Mesmo escrevendo música dodecafônica Santórsola pode ser considerado um compositor *neoclássico*, pois à exceção das poucas obras nacionalistas, sempre procurou escrever empregando formas tradicionais como arca-bouços.

O dodecafonismo surgiu numa continuidade ao sistema tonal, mas sem as suas 24 tonalidades. Os doze sons da escala cromática desempenham a mesma função. O compositor alemão Arnold Schoenberg (1874-1951) foi um dos criadores desse sistema e definiu a técnica dodecafônica como “*um método de composição com doze sons que só se relacionam consigo próprios*” (MENEZES, 2002, p. 209).

Seria uma tentativa de resposta à instabilidade do atonalismo livre, que por vezes aparentava ser caótica, e com isso o dodecafonismo poderia vir a substituir o sistema tonal, mas sem contar com a hierarquização que existe neste (Ibidem, p. 210). Embora por vezes o atonalismo fosse muito interessante, pelo fato do compositor poder desenvolver mais sua capacidade criativa. A primeira vez que ele aplicou essa técnica foi nas suas *Cinco Peças para Piano Op. 23*, de 1923, sendo que a aperfeiçoou na *Serenata Op. 24* e na *Suíte para Piano Op. 25* (GROUT; PALISCA, 1997, p. 733).

Posteriormente o conceito de série sofreu alterações e os compositores começaram a escrever séries com um número diferente de doze notas e a explorar outros elementos, tais como ritmo, dinâmica e timbre. A primeira obra escrita de forma serial integral foi *Mode de valeurs et d'intensités* para piano, do compositor francês Olivier Messiaen (1908-1992), de 1949 (BRINDLE, 1987, p. 23).

Schoenberg pode ser considerado um revolucionário dentro da música do século XX por criar uma nova tendência sonora, fundamentada por princípios formativos estabelecidos. Outros expoentes do dodecafonismo foram seus alunos Alban Berg (1885-1935) e Anton von Webern (1883-1945), apesar de cada um ter suas características próprias enquanto compositores (PAZ, 1976, p. 134). O dodecafonismo, particularmente na Alemanha, foi um símbolo de renovação e liberdade intelectual no período pós-guerra (BRINDLE, 1987, p.8).

A música dodecafônica foi introduzida na América Latina, primeiramente na Argentina, por Juan Carlos Paz (1899-1972), em 1934, (PARASKEVAÍDIS, 2001) e no Brasil pelo alemão Hans-Joachim Koellreutter (1915), em 1937 (NEVES, 1981, p.84).

Koellreuter viveu aqui primeiramente de 1937 a 1963, e foi professor de composição, instituindo o *Grupo Música Viva*, que objetivava divulgar a música atonal e dodecafônica, bem como a discussão sobre os ideais estético-musicais modernos, especialmente o serialismo (BÉHAGUE, 1971, p. 279).



Essa intensa atividade como professor influenciou diversos compositores que aderiram à música dodecafônica em alguma fase de suas vidas, tais como Cláudio Santoro (1919-1989) e César Guerra Peixe (MARIZ, 1981, p. 232-233), mas ambos acabaram por voltar aos ideais nacionalistas e abandonaram o dodecafonismo (BÉHAGUE, 1971, p. 343).

Apesar desse pioneirismo de Paz e Koellreuter ter acontecido na década de 1930, Santórsola só veio a escrever utilizando princípios dodecafônicos na década de 1960, como já citamos, e com o aumento paulatino da complexidade harmônica das obras de sua primeira fase surgiram músicas com fortes passagens cromáticas. Além dos compassos iniciais de sua *Valsa-Choro*, como já dissemos anteriormente, isso também pode ser notado em seus *Cinco Prelúdios para violão* (1959), especialmente no Prelúdio 5.



Henrique Dinto

PRELUDIO V

para guitarra

A Abel Carlevaro

Dileggiatura di
ANGELO GILARDINO (1969)

GUIDO SANTÓRSOLA
(1959)

Allegro (♩ = 116 a 120)

mf burlesco

Exemplo 4 – Início do *Prelúdio V* de Santórsola. Fonte: SANTÓRSOLA, 1970, p. 1.

Essas passagens cromáticas acabam por induzir uma música dodecafônica que não acontecia, e que Santórsola só viria a escrever, à sua maneira, a partir da *Sonata a Duo nº 1* (1962). Segundo Sérgio Abreu, "...essa data não tem muita importância, foi apenas o momento que lhe ocorreu tal possibilidade, pois ele já conhecia o estilo e o método de composição dodecafônicos com essas passagens cromáticas de obras anteriores, onde usa os doze sons da escala cromática sem repetição, como na entrada inicial do violão no seu *Concertino para violão e orquestra*".

A partir de 1970 Santórsola aumentou sua produção para violão e podemos notar que praticamente pára de compor para outros instrumentos, passando a produzir muitas obras para violão solo, música de câmara para violão e outros instrumentos e concertos para violão e orquestra. Nesse período também se dedica a vários violonistas, principalmente brasileiros, como professor de Harmonia e Interpretação e podemos notar nesse fato um estímulo para compor tantas obras para o instrumento.

2.3. O ensino de Harmonia voltado para os violonistas

Além de escrever música, Santórsola também encontrou tempo para escrever livros e poemas. Seu trabalho como escritor serviu de base para seus ensinamentos como professor.

Santórsola deixou os seguintes livros registrados: *Armonia Coral*, *Princípios Harmônicos*, *El uso inteligente del pedal*, *Armonia-Contrapunto* e *Lineamientos de la Fuga*. Escreveu também o livro *Princípios armonicos de los sonidos atractivos y atraídos aplicados a la guitarra*. É um livro muito interessante, pois permite ao violonista estudar e aplicar os

conhecimentos adquiridos diretamente em seu instrumento, não precisando saber técnica pianística, como era usual.

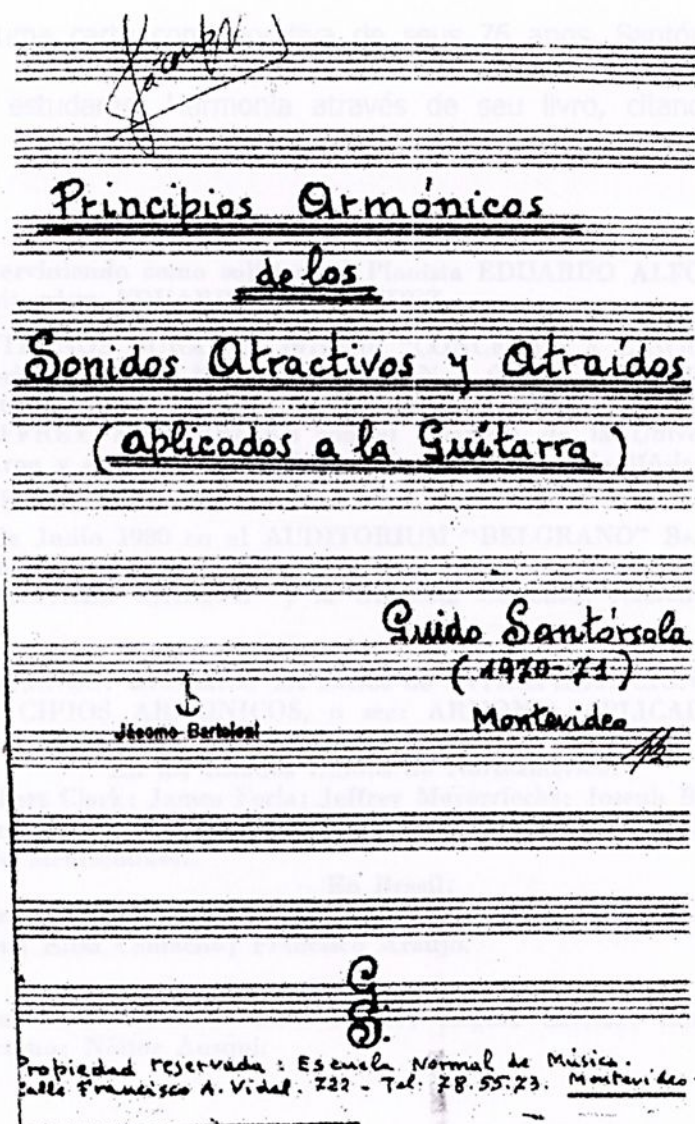


Figura 10: Capa do livro *Principios armonicos de los sonidos atractivos y atraídos aplicados a la guitarra*, Montevideu: Manuscrito do autor, 1971.

O livro contém toda a didática e o método de Santórsola para ensinar Harmonia, e nisso se assemelha aos outros, portanto ao comentar este livro estaremos estudando seu método de ensino voltado para os violonistas. É bom lembrar que os

violonistas brasileiros freqüentaram com assiduidade essas aulas, assim como acontecia nas de Interpretação, e isso foi de suma importância para todos, como vimos no primeiro capítulo. Santórsola acaba também por explicar um pouco o seu método de composição dodecafônico no capítulo final do livro.

Numa carta comemorativa de seus 76 anos, Santórsola listou alguns dos violonistas que estudaram Harmonia através de seu livro, citando entrevistados deste trabalho.

interviniendo como solistas: el Pianista **EDUARDO ALFONSO** y el Guitarrista **EDUARDO FERNANDEZ**.

ESTRENOS DURANTE 1979/80: "CONCERTO A CINQUE"; 4 de Abril y 13 de Mayo, en **AKRON - OHIO** y **-WASHINGTON**. Actuando como solistas los Guitarristas: **JOSEPH BREZNIKAR** y **JEFFREY MEYERRIEKS** con el Cuarteto de la Universidad de Akron y el Cuarteto del Festival Interamericano de Música de 1979, respectivamente.

4 de Junio 1980 en el AUDITORIUM "BELGRANO" Bs. Aires, el "Concierto" para 4 guitarras y orquesta por el "Cuarteto **JORGE MARTINEZ ZARATE**" y la Orquesta Sinfónica Nacional.

ALUMNOS: Realizaron los cursos de **INTERPRETACION** y **PRINCIPIOS ARMONICOS**, o sea: **ARMONIA APLICADA A LA GUITARRA**.

En los Estados Unidos de Norteamérica:

Robert Clark; James Ferla; Jeffrey Meyerriecks; Joseph Breznickar; Benjamin Bolt; Aída Rodriguez; Myrna Sislen; David H. Spair; Andrés Mentschukoff.

En Brasil:

Henrique Pinto; Edelson Gloeden; Everton Gloeden; Jácomo Bartoloni; Elisa Camacho; Francisco Araújo.

En Uruguay:

Eduardo Fernández; Mario Payssé; Regina Carriso; Eduardo Baranzano; Néstor Ausqui.

Figura 11: Trecho de carta enviada por Santórsola a vários ex-alunos em 1980. Fonte: Acervo particular de Giacomo Bartoloni.

Seu livro de Harmonia foi escrito no Uruguai, entre 1970 e 1971 e tem o prefácio assinado por Abel Carlevaro, que resalta a importância e o pioneirismo de um método de Harmonia voltado para o violão. Após uma breve introdução em que explica a

afinar o instrumento, tem início o corpo do texto. O livro é dividido em três partes: a primeira contém seis capítulos, a segunda cinco capítulos e a terceira quatro capítulos.

Santórsola começa a primeira parte explicando sua definição de sons *atractivos e atraídos*, que seriam as dissonâncias e consonâncias respectivamente, ou seja, ele divide os intervalos entre aqueles que necessitam uma resolução e aqueles que dão a sensação de repouso, de algo resolvido.

O estudo começa pelos sons *atractivos*, que ele divide em duas categorias: de primeira importância (intervalos aumentados e diminutos) e segunda importância (intervalos maiores e menores). Essa classificação demonstra uma maneira muito pessoal de Santórsola pensar e ensinar a Harmonia, o que expõe a sua forte personalidade musical.

Los Sonidos Atractivos de 1ª importancia
son las 2ª aumentados; 4ª aum., 5ª aum., 6ª aum., y 7ª disminuida. (1)

(Tocar en la Guitarra)

2ª Aum. 4ª A. 5ª A. 6ª A. 7ª dism.

Los Sonidos Atractivos de 2ª importancia
son:

2ª M. 2ª m. 2ª m. 7ª M. 7ª m. 7ª m.

Figura 12: Exemplos de sons *atractivos* de primeira e segunda importância. Fonte: SANTÓRSOLA, 1971, p. 8

Depois Santórsola segue explicando aspectos básicos da Harmonia, como a escala diatônica maior, sensíveis modal e tonal, tríades e inversões, sempre intercalando o conteúdo com muitos exercícios possíveis de se tocar no violão.

Ao final dos três primeiros capítulos ainda aplica um questionário escrito ao aluno, com perguntas do tipo: *como pode ser a dissonância?* Ou ainda, *quais são os sons atractivos de primeira importância?* Aqui é nítido o seu rigor como professor, que não deixava de passar a seus alunos exercícios para serem praticados fora dos horários das aulas.

Depois disso o livro segue explicando funções harmônicas, e Santórsola diz, por exemplo, que um acorde de Tônica é um som *atraído* e um acorde de Dominante é um som *atractivo*, usando sua própria definição desses sons e segue explicando acordes com sétima (tétrades), cadências perfeitas e imperfeitas.

Em seguida o assunto são as tonalidades e os centros tonais, ensinando o aluno a fazer os primeiros encadeamentos de acordes, utilizando as funções harmônicas principais (I, IV, e V graus da escala). Todos estes exercícios são realizáveis no violão.

O final da primeira parte apresenta acordes de quinta diminuta e de sétima diminuta, mostrando seus usos e suas resoluções, através de vários exercícios, concluindo com um questionário geral sobre toda a primeira parte do livro.

No primeiro capítulo da segunda parte Santórsola começa expondo a definição de *dissonância artificial*, que seria, por exemplo, o intervalo *do-lá#*, uma sexta aumentada que não define nenhuma tonalidade ou tríade, portanto não existiria naturalmente e sim artificialmente.

A segunda parte segue apontando aspectos da Harmonia Tradicional, mas em suas expressões mais complicadas, como modulações, acordes alterados, tipos de cadências, bordaduras, apojaturas e retardos, finalizando com mais um questionário referente a toda a segunda parte.



A terceira parte merece uma atenção especial, pois no seu quarto capítulo Santórsola explica os princípios dodecafônicos. Antes disso explica mais alguns aspectos da Harmonia Tradicional, tais como o pedal de Tônica e de Dominante, a criação dos acordes (através de uma explicação da série harmônica), e acordes justapostos (série de tríades aumentadas).

Guido Santórsola demonstra nesse livro toda sua sólida formação musical e grande conhecimento das questões teóricas, nesse caso, da Harmonia Tradicional. A sua trajetória como instrumentista, regente e compositor estava amplamente amparada num profundo conhecimento teórico.

O quarto capítulo começa com uma definição de escalas: de tons inteiros, diatônica e cromática, que também pode ser chamada de dodecafônica. Ele diz que o compositor contemporâneo pode combinar os doze sons da escala cromática, seja melódica ou harmonicamente, de várias maneiras "jogando" e "se divertindo" com esses elementos. A disposição desses sons é chamada de série. Para exemplificar mostra dois trechos de seu *Concerto para dois violões e orquestra de câmara*, dedicado ao Duo Abreu.

Santórsola ainda mostra que esta série pode transpor-se onze vezes, começando por cada uma das notas da escala dodecafônica e respeitando os intervalos entre as notas. O grupo principal pode ser combinado de outras três formas: retrógrada, inversão e retrógrada da inversão. Para se obter a forma retrógrada é necessário começar da última nota da série e caminhar da direita para a esquerda dentro da própria série. A forma invertida é obtida com a inversão da direcionalidade dos intervalos da série original. Essa explicação é muito semelhante à que foi sintetizada nos postulados fundamentais da técnica serial dodecafônica de Josef Rufer (1893-1985), de 1952 (MENEZES, 2002, p. 209).

Exemplo N.º 111: Grupo "Série" fundamental = (a)

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12

Allegro moderato

Exemplo N.º 112: Calmo (1)

dolce (cecinata)

p *pp* *p* *p*

Figura 13: Série fundamental e dois fragmentos do *Concerto para dois violões e orquestra de câmara*, de Guido Santórsola. Fonte: SANTÓRSOLA, 1971, p. 165.

Com os doze sons da série, pode-se combinar ainda seis bicordes, quatro acordes de três sons, três acordes de quatro sons e dois acordes de seis sons. Santórsola afirma que é fácil deduzir que não é necessário seguir a ordem inicial da série para se formar esses acordes, pois o mais importante é "*conseguir uma melhor sonoridade, um melhor agrupamento, uma melhor repercussão no centro emocional do indivíduo*" (SANTÓRSOLA, 1971, P. 169).

Handwritten musical notation illustrating combinations of chords derived from a dodecahedral series. The notation is organized into four systems, each with a bracketed title and a corresponding musical staff.

- Seis bicordes:** The first system shows six bicords (dyads) on a single staff. The notes are numbered 1 through 12, with some notes marked with accidentals (sharps and flats). The text "suenan mayor" is written above the staff.
- Quatro acordes de 3 sonidos:** The second system shows four triads (three-note chords) on a single staff. The notes are numbered 1 through 12, with some notes marked with accidentals.
- Tres acordes de 4 sonidos:** The third system shows three tetrads (four-note chords) on a single staff. The notes are numbered 1 through 12, with some notes marked with accidentals.
- Dos acordes de 6 sonidos:** The fourth system shows two sixths (six-note chords) on a single staff. The notes are numbered 1 through 12, with some notes marked with accidentals. The text "dos Guit." is written to the left of the staff.

Figura 14: Combinações possíveis de acordes a partir de uma série dodecafônica. Fonte: SANTÓRSOLA, 1971, p. 168.

Podemos notar que nos bicordes ele evita os intervallos de segunda, preferindo invertê-los para se obter sétimas. Quanto aos outros acordes, procura formá-los de uma maneira exequível ao violão e alguns desses são identificados como acordes

perfeitos, como por exemplo, *Si bemol com sétima*, *Ré maior com sétima maior* ou *Dó menor com sétima maior*, e evita *clusters*³, procurando dar maior equilíbrio entre eles.

Isso também acontecia nas obras de Schoenberg e Berg, onde por vezes alguns acordes perfeitos podem acontecer, mas sem respeitar os princípios da harmonia tonal e sim os princípios dodecafônicos. Sobre o uso de tríades formadas por notas da série Schoenberg escreveu:

"Quanto às sugestões de uma tonalidade e conexão de tríades consonantes, deve-se recordar do principal propósito da composição dodecafônica, qual seja: a produção de coerência através do uso de uma sucessão unificadora de sons que deveriam funcionar ao menos como um motivo. Pois a eficiência organizativa da harmonia deveria ser reposta" (SCHOENBERG, 1974, p. 248).

No *Violinkonzert* de Alban Berg é nítido o uso de tríades na série original, como podemos notar:

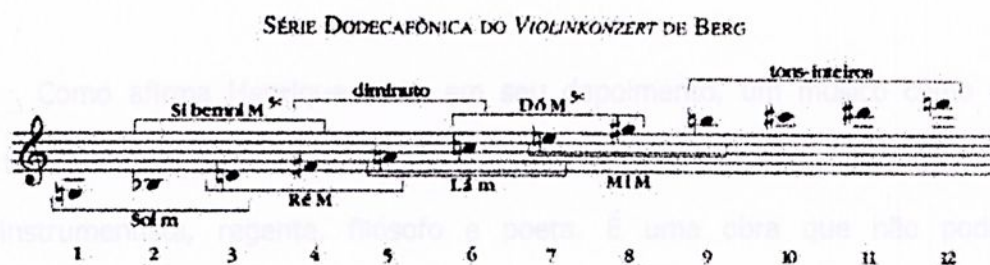


Figura 15: Série Dodecafônica do *Violinkonzert* de Alban Berg.
Fonte: MENEZES, 2002, p. 215.

Analisaremos no próximo capítulo como Santórsola utilizava essa técnica dodecafônica para vestir composições com formas totalmente tradicionais. Observamos ele aproveitava os princípios básicos da Escola de Schoenberg.

³ Agrupamentos de notas adjacentes que soam simultaneamente.

Os livros de Santórsola são uma boa maneira de entender sua técnica composicional e pensar sobre música e também sobre outros aspectos, através de suas reflexões. Aqui podemos entender, por exemplo, como ele encarava a própria vida:

"É comum a todos aqueles que criam nunca estar satisfeitos com o resultado alcançado. Isto é muito certo. É fácil deduzir: a Imagem Interna que concebemos é mais perfeita, mas perde sua formosura ao ganhar corpo físico, ao ser exteriorizada. A imagem captada por nossa sensibilidade é sempre bela, seja qual for seu aspecto (filosófico, artístico, sociológico, etc.), mas ao caminhar por nossa mente se perdem muitos detalhes sutis por falta de preparação mental e espiritual. Muitas vezes os momentos difíceis pelos quais atravessamos nos fazem ativar nosso cristal de percepção, e é aqui que ao transmitir ao exterior a imagem prevista por nossa sensibilidade, nossa desconfiança se faz presente. Não obstante, toda essa desconfiança nos demonstra que estamos no caminho da superação. A perfeição não tem limites. De tudo isso, o interessante é constatar e compreender que fazemos algo, que trabalhamos em algo que nos dá vida, que nos move, nos impulsiona a uma constante superação, interminável". Alegremo-nos de nossa desconfiança, porque nos demonstra um modo de nos superarmos; mas não deixemos de trabalhar e lutar até conseguir o que nossa sensibilidade captou no plano metafísico." Guido Santórsola, Montevideu, março de 1971. (SANTÓRSOLA, 1971, p. 179).

Como afirma Henrique Pinto em seu depoimento, um músico como Guido Santórsola tem uma importância universal, através de seu trabalho como compositor, professor, instrumentista, regente, filósofo e poeta. É uma obra que não pode ser abandonada pelos músicos.

No apêndice deste trabalho encontraremos uma relação completa da obra violonística de Santórsola, baseado em listas anteriores e em pesquisas próprias. Também há uma relação menos detalhada de suas obras para outros instrumentos e formações, retirado do trabalho de OTERO (1999).

III - Análises das obras *Suíte Antiga* e *Díptico* de Guido Santórsola

3.1. *Suíte Antiga*

Guido Santórsola escreveu a *Suíte Antiga* em 1915, dedicando-a ao violonista uruguaio radicado no Brasil, Isidor Savio. Escolhemos esta suíte para servir de exemplo de obra tonal, já que no capítulo anterior dividimos sua produção em dois grupos: obras tonais e obras sob influência dodecafônica.

Estritamente tonal, a *Suíte Antiga* é uma composição nos moldes das suítes barrocas, que eram reuniões de peças instrumentais, tocadas sem interrupção e quase todas derivadas do *danço*, tais como *Alemans*, *Courante*, *Sarabanda*, *Bourne*, *Minueto* e *Giga*. A *Suíte Antiga* de Guido Santórsola é composta por cinco movimentos: *Préludio*, *Minueto*, *Musette*, *Sarabanda* e *Giga**.

Todos os movimentos da *suíte barroca* eram de mesma tonalidade, mas Santórsola não faz isso, como veremos mais adiante. Geralmente as suítes eram antecidas de um *Préludio*, que não era uma dança ou uma forma pré-definida, mas uma sequência de acordes, arpejos e escalas que apresentavam e ambientavam a tonalidade da suíte (GUEDES, 1986, p. 14). Não eram só as *Suítes* que continham *Préludios*, muitas vezes eles também antecediam *Rugas*, por exemplo.

O *Préludio* que Santórsola compõe para esta *Suíte* é escrito na tonalidade *La Menor* e constitui-se de um **CAPÍTULO III** e mais uma *Coda*.

* A definição destes movimentos de suítes e dos termos musicais que citamos neste capítulo foram extraídos de SADIE (1994) e ISAACS, MARTIN (1985).

III - Análises das obras *Suíte Antiga* e *Díptico* de Guido Santórsola

3.1. *Suíte Antiga*

Guido Santórsola escreveu a *Suíte Antiga* em 1945, dedicando-a ao violonista uruguaio radicado no Brasil, Isaias Savio. Escolhemos esta suíte para servir de exemplo de obra tonal, já que no capítulo anterior dividimos sua produção em dois grupos: obras tonais e obras sob influência dodecafônica.

Estritamente tonal, a *Suíte Antiga* é uma composição nos moldes das *suítes barrocas*, que eram reuniões de peças instrumentais, tocadas sem interrupção e quase todas derivadas de danças, tais como *Allemande*, *Courante*, *Sarabanda*, *Bourrée*, *Minueto* e *Giga*. A *Suíte Antiga* de Guido Santórsola é composta por cinco movimentos: *Prelúdio*, *Minueto*, *Musetta*, *Sarabanda* e *Giga*⁴.

Todos os movimentos da *suíte barroca* eram da mesma tonalidade, mas Santórsola não faz isso, como veremos mais adiante. Geralmente as suítes eram antecedidas de um *Prelúdio*, que não era uma dança ou uma forma pré-definida, mas uma seqüência de acordes, arpejos e escalas que apresentavam e ambientavam a tonalidade da suíte (GUEDES, 1986, p. 14). Não eram só as *Suítes* que continham *Prelúdios*, muitas vezes eles também antecediavam *Fugas*, por exemplo.

O *Prelúdio* que Santórsola compõe para esta *Suíte* é escrito na tonalidade *Lá Menor* e constitui-se de uma grande sucessão de arpejos. Podemos dividi-lo em cinco seções e mais uma *Coda*.

⁴ A definição destes movimentos de suítes e dos termos musicais que citamos neste capítulo foram extraídos de SADIE (1994) e ISAACS; MARTIN (1985).



A primeira seção é uma sequência de acordes arpejados articulados da nota mais grave para a mais aguda de cada acorde. Sua duração vai dos compassos 1 ao 10, partindo da tonalidade *Lá Menor* e terminando com um *Mi Maior* no compasso 10, servindo de introdução à segunda seção, onde surge uma melodia.

Nos *prelúdios* barrocos, em muitos casos, os primeiros compassos mostram acordes arpejados, apresentando a tonalidade da *suíte*, como podemos comparar com um *Prelúdio* de J. S. Bach:

ERSTER TEIL Praeludium I

J. S. Bach (1685-1750) BWV 846-869

Herausgegeben von Alfred Kreutz



Exemplo 5 – Primeiros compassos do *Prelúdio em Dó Maior*, do volume 1 do *Cravo Bem Temperado*, de Bach. Fonte: BACH, 1960, p. 5.

1

Ao meu bom amigo Isaias Sávio

Suíte Antiga

Revisão do autor e Digitação de
Carlos Barbosa-Lima
(1975)

GUIDO SANTÓRSOLA
(1945)

I
PRELÚDIO

Calmo y muy expresivo

p *a* *i* *m*

p (apoyar la primera negra de cada compás)

si *gue*

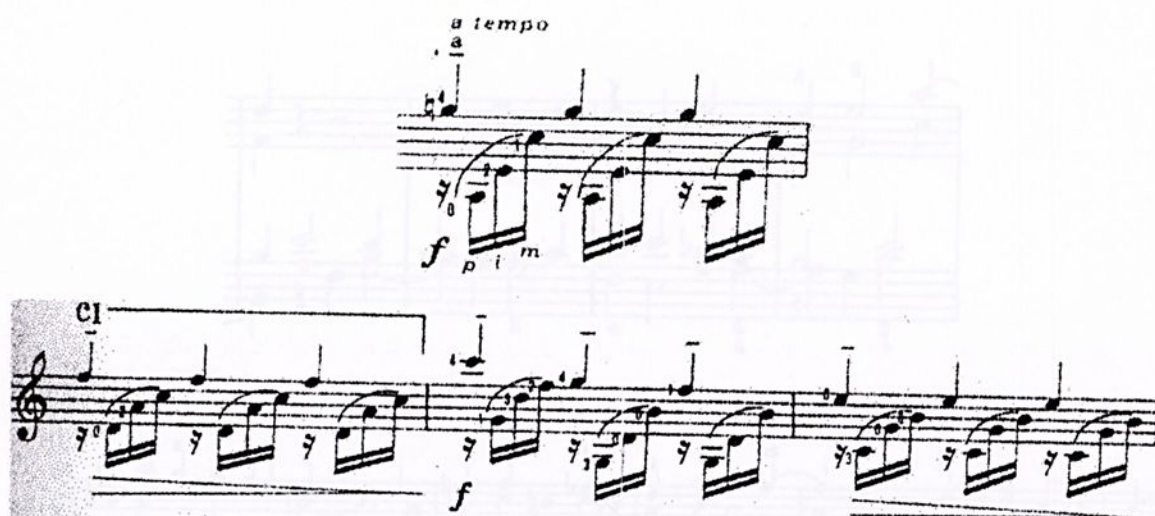
Exemplo 6 – Primeiros compassos do *Prelúdio* da *Suíte Antiga* de Santórsola. Fonte: SANTÓRSOLA, 1977, p. 1.

A maneira utilizada para ambientar a tonalidade é fazer cadências perfeitas, como Bach faz em *Dó Maior* e Santórsola em *Lá Menor*.

Na segunda seção do *Prelúdio* de Santórsola (compassos 11 ao 18), continuam os acordes arpejados, mas com uma melodia claramente definida na nota mais aguda de cada um. Aqui temos uma sucessão de acordes que chamamos de *ciclo das quintas*, que era muito comum no período barroco. Embora não seja uma característica dos *Prelúdios*, há aqui uma espécie de tema, mas que não será trabalhado no restante da peça.

Uma característica barroca notada nesta seção é o uso de um pedal na nota *ré* do compasso 36 ao compasso 42, embora nos *prelúdios* barrocos essa nota pedal seja geralmente a fundamental do acorde de dominante, o que não acontece nesta seção, já que *ré* *Menor* é a tonalidade fundamental.

A quinta seção vai do compasso 49 ao 56 e é escrita na tonalidade *ré* *Maior*. Dentre desta *Suíte* Antiga é a única que contém acordes não arpejados, tornando um *com* e por isso se diferencia bastante das demais. Esse efeito também foi explorado por Bach em alguns *Prelúdios*.

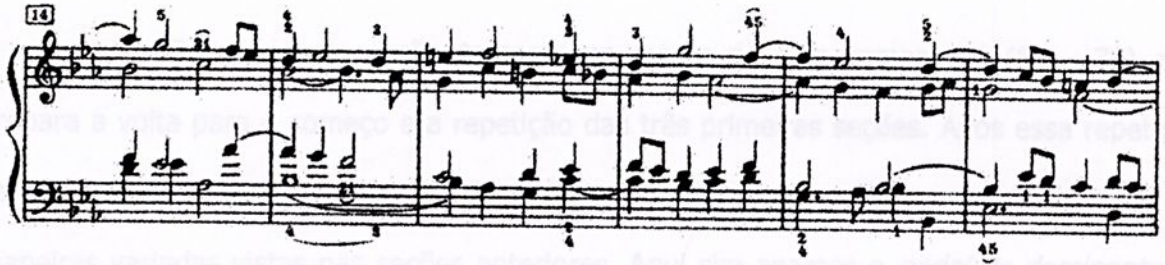


Exemplo 7 – Compassos 11 a 14 do *Prelúdio* da *Suíte Antiga* de Santórsola. Fonte: SANTÓRSOLA, 1977, p. 1.

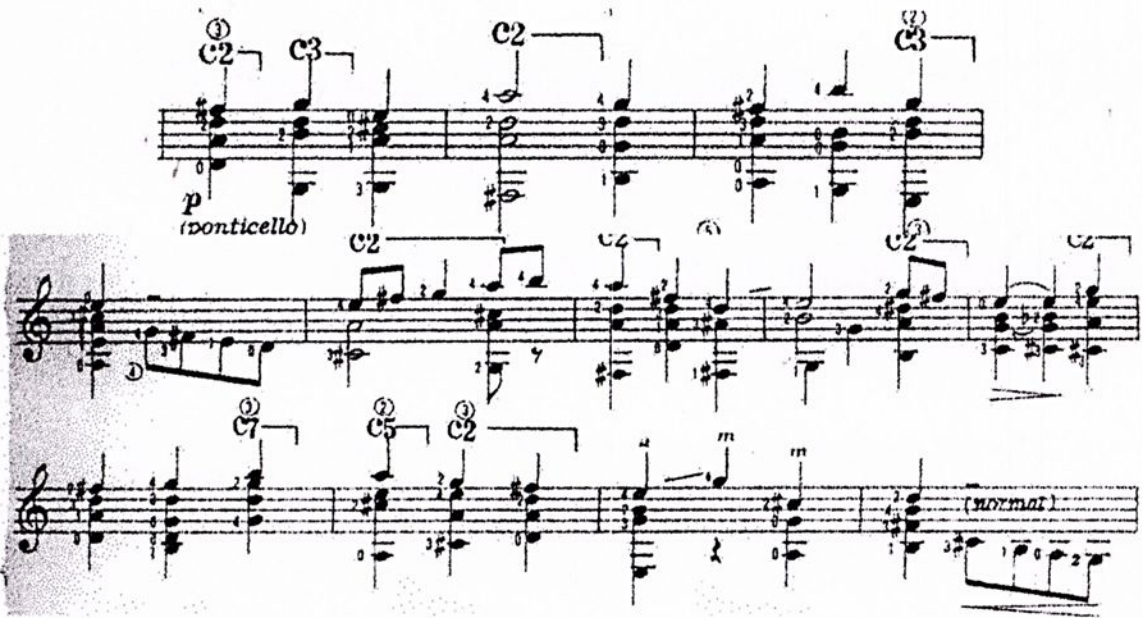
A terceira seção é semelhante à primeira (duração de 10 compassos, do 19 ao 28, com acordes arpejados da mesma forma), mas é escrita na tonalidade *Ré Menor* e terminando num *Lá Maior com sétima*, que prepara a próxima seção.

A quarta seção se estende por 20 compassos (29 - 48) e começa na tonalidade *Ré Menor*. Porém nesta seção observamos que os acordes são arpejados de maneira diferente, saindo na nota grave, indo para a aguda e voltando para a grave. A instabilidade harmônica também é maior, com incidência de vários acordes diminutos e culminando, assim como a seção anterior, num acorde de *Lá Maior com sétima*. Outra característica barroca notada nesta seção é o uso de um *pedal* na nota *Ré* do compasso 36 ao compasso 42, embora nos prelúdios barrocos essa nota pedal seja geralmente a fundamental do acorde de dominante, o que não acontece nesta seção, já que *Ré Menor* é a tonalidade fundamental.

A quinta seção vai do compasso 49 ao 64 e é escrita na tonalidade *Ré Maior*. Dentro deste *Prelúdio* é a única que contém acordes não arpejados, formando um *coral*, e por isso se diferencia bastante das demais. Esse efeito também foi explorado por Bach em alguns *Prelúdios*.



Exemplo 8 – Trecho (compassos 10 a 19) do *Prelúdio em Mi bemol Maior*, do volume 1 do *Cravo Bem Temperado*, de Bach. Fonte: BACH, 1960, p. 32.



Exemplo 9 – Trecho (compassos 49 a 60) do *Prelúdio da Suíte Antiga* de Santórsola. Fonte: SANTÓRSOLA, 1977, p. 3.

No compasso 63 Santórsola escreve um ornamento, um trinado que deve ser feito num acorde de dominante. O fato de ter escrito as notas do ornamento reflete sua preocupação para que os violonistas o executassem da maneira que pretendia.



Exemplo 10 – Compasso 63 do *Prelúdio* da *Suíte Antiga* de Santórsola. Fonte: SANTÓRSOLA, 1977, p. 3.

Depois desta seção temos uma *ponte* de seis compassos (65 - 70) que prepara a volta para o começo e a repetição das três primeiras seções. Após essa repetição vamos para uma *Coda* (compassos 71 a 88), onde os acordes são arpejados de todas as maneiras variadas vistas nas seções anteriores. Aqui sim aparece o *pedal de dominante* na nota *Lá*, do compasso 71 ao 78, que introduz a repetição dos primeiros compassos da terceira seção (*Ré Menor*).

Exemplo 11 – *Coda* (compassos 71 a 88) do *Prelúdio* da *Suíte Antiga* de Santórsola. Fonte: SANTÓRSOLA, 1977, p. 4.

O *prelúdio* termina numa cadência VI - I, o que não era comum no barroco, finalizando com um acorde maior, esse sim uma característica barroca, a chamada *terça de resolução*, que consistia em terminar num acorde maior uma peça escrita em unidade menor.

dramático
 a tempo
 f
 p subito
 mf
 f
 p (calmo como prima)
 mf
 f
 cresc. e accel.
 (a tempo)
 f
 colmandosi
 rall.
 rit. molto
 decrec. pp
 p

Exemplo 11 – *Coda* (compassos 71 a 88) do *Prelúdio* da *Suíte Antiga* de Santórsola. Fonte: SANTÓRSOLA, 1977, p. 4.

O *prelúdio* termina numa cadência VI - I, o que não era comum no barroco, finalizando com um acorde maior, essa sim uma característica barroca, a chamada *terça de piccardia*, que consistia em terminar num acorde maior uma peça escrita em tonalidade menor.

Podemos considerar que este *Prelúdio* se encontra na forma ternária ABA, se considerarmos a junção das três primeiras seções como a parte A, e a junção da quarta e quinta seções como B.

Podemos esquematizar a estrutura formal deste *Prelúdio* da seguinte maneira:

	A		B		A	
A	- B	- A'	- C - D	- A	- B	- A' - CODA
Am	- Am	- Dm	- Dm - D	- Am	- Am	- Dm - Am (A)
i	- i	- iv	- iv - IV	- i	- i	- iv - i (I)

O segundo movimento desta *Suíte* é um *Minueto*, escrito na tonalidade de *Mi Menor*, com um *Trio* no modo maior. Essa mudança de tonalidade entre os movimentos da suíte não acontecia no período barroco. O *Minueto* é uma dança de origem francesa, de caráter moderado e que se tornou extremamente popular em toda a Europa a partir do século XVII. Os *Minuetos* italianos usavam um andamento rápido, em compassos 3/8 ou 6/8.

Durante o período clássico o *Minueto* foi a única dança incorporada às *Sonatas*, sendo geralmente o terceiro movimento das *Sinfonias Clássicas* (e também das *Sonatas*). Nesse período houve o acréscimo do *Trio*, que era uma seção intermediária que antecedia a volta do *Minueto*, caracterizando uma forma ternária ABA.

Exemplo 12 - *Minueto* (até compasso 35) da *Sonata Op. 2 n. 1* para piano de Beethoven.
Fonte: BEETHOVEN, 1975, p. 12.

12

MENUETTO. Allegretto.

1). Expressive short appoggiatura:



bar cf. the written-out long appoggiatura in mm. 22 & 23.

Exemplo 12 –. Minueto (até compasso 55) da *Sonata Op. 2 n. 1* para piano de Beethoven.
Fonte: BEETHOVEN, 1975, p. 12.

Santórsola usa um *Minueto* com *Trio*, típico das *Sonatas Clássicas*, e não das *Suítes Barrocas*, mas mantém aqui o caráter moderado e o compasso ternário. O *Minueto* tem duas seções, a primeira começando em *Mi Menor* e terminando em *Si Maior* (quinto grau que tem a função de Dominante), e a segunda começando em *Mi Maior* e terminando em *Mi Menor*.

Ao meu bom amigo Isaias Sávio

Revisão do autor e Digitação de
Carlos Barbosa-Lima
(1975)

II MINUETO

GUIDO SANTÓRSOLA
(1945)



Exemplo 13 – Primeiros compassos do *Minueto* da *Suíte Antiga* de Santórsola. Fonte: SANTÓRSOLA, 1977, p. 5.

O *Trio* é escrito todo em *Mi Maior* e contém duas partes, sendo que no início da segunda há uma instabilidade harmônica típica do desenvolvimento das *Sonatas Clássicas*. Há ainda uma repetição da primeira seção antes da volta ao *Minueto*.



Exemplo 14 – Primeiros compassos do *Trio* do *Minueto* da *Suíte Antiga* de Santórsola. Fonte: SANTÓRSOLA, 1977, p. 6.

O que podemos concluir é que Santórsola coloca um *Minueto Clássico* dentro de uma *Suíte Barroca*, liberdade típica de compositores *neoclássicos*. O esquema formal ficaria assim:

(MINUETO)		TRIO
A	B	
Em – B	E – Em	E
I – V	I – I	V

O terceiro movimento é uma *Musetta*, que é uma peça semelhante a *Gavotte*, de caráter pastoril, com a presença de um bordão grave que imita o som do instrumento *Musette*, gaita de foles francesa.

Podemos notar essas características nesta *Musetta*, que tem duas seções, a primeira na tonalidade *Mi Maior* e a segunda em *Dó sustenido Menor*, que é o seu grau relativo, mas com várias passagens em *Dó Sustenido Maior*. Depois há uma repetição da primeira parte, numa forma ternária ABA.

Ao meu bom amigo Isaias Sávio

Revisão do autor e Digitação de
Carlos Barbosa-Lima
(1975)III
MUSETTAGUIDO SANTÓRSOLA
(1945)

The musical score for 'Musetta' by Guido Santórsola is presented in a single system with four staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with the tempo marking 'Calmo' and a forte 'f' dynamic. It features a piano accompaniment with harmonic markings ('harm.') and fingerings (12). The second staff includes a '8. dos' marking and a 'dolce (sul tasto)' instruction. The third staff has a '(un poco triste)' marking and a 'f' dynamic. The fourth staff includes a 'dim.' marking. The score concludes with a 'rall. Fine' instruction.

Exemplo 15 – Primeira parte e quatro primeiros compassos da *Musetta* da *Suíte Antiga* de Santórsola. Fonte: SANTÓRSOLA, 1977, p. 8.

A segunda seção é bem interessante, pois contém 16 compassos que podemos dividir em 4 pequenas seções de 4 compassos. Ao final da primeira e segunda

pequena seção Santórsola faz cadências em *Dó sustenido Maior*, causando um efeito interessante, como pudemos observar no último compasso do exemplo anterior.

O esquema formal seria o seguinte:

A	B	A
E	C#m (C#)	E
I	iii (III)	I

O quarto movimento é uma *Sarabanda*, dança que teve sua origem como dança cantada na Espanha e América Latina no século XVI e chegou à Itália como repertório da guitarra espanhola no início do século XVII. Por volta de 1620 surgiu um novo tipo, a *Zarabanda Francesa*, com andamento lento, articulação e ornamentação deliberada, num compasso ternário, sendo o mais utilizado nas *Suítas Barrocas*.

SARABANDE



Exemplo 16 – Primeiros compassos da *Sarabanda* da *Suíte BWV 996* para alaúde de Bach.
Fonte: BACH, 1988, p. 10.

Santórsola conservou essas características de andamento, caráter e compasso, mas aproveitou para desenvolver um contraponto a duas vozes, em vez de privilegiar a ornamentação.

Como outros movimentos desta *Suíte*, a *Sarabanda* é escrita na forma ternária, com uma pequena variação melódica na reexposição da seção A. A primeira seção retoma a tonalidade do *Prelúdio, Lá Menor*, e termina em *Mi Maior*.

Ao meu bom amigo Isaias Savio

Revisão do autor e Digitação de Carlos Barbosa-Lima (1975) IV GUIDO SANTÓRSOLA (1945)

SARABANDA

Cariñoso y con elegancia

Exemplo 17 – Primeiros compassos da *Sarabanda* da *Suíte Antiga* de Santórsola. Fonte: SANTÓRSOLA, 1977, p. 10.

A segunda seção (B) está em *Lá Menor* também, e apresenta um novo elemento rítmico, que é intercalado com o tema dos primeiros compassos da seção A em outras tonalidades.

Exemplo 18 – Dois primeiros compassos da *Sarabanda* da *Suíte Antiga* de Santórsola. Fonte: SANTÓRSOLA, 1977, p. 10.

A reexposição da seção A é feita de maneira sutil, no compasso 33. Santórsola faz um *Mi Maior* no primeiro tempo do compasso, adicionando um *Sol#* ao *Mi* do tema, para ao mesmo tempo encerrar a seção B e voltar para a seção A, que vai estar com uma leve variação melódica.

Exemplo 19 – Compassos 32 a 40 da *Sarabanda* da *Suíte Antiga de Santórsola*. Fonte: SANTÓRSOLA, 1977, p. 11.

Assim como no *Prelúdio*, nos compassos 15 e 47 Santórsola escreve um ornamento, um *trinado* que deve ser feito num acorde de dominante.

Esta reexposição é encerrada em *Lá Maior*, acrescentando a *terça de piccardia*.

Exemplo 20 – Compassos 47 e 48 da *Sarabanda* da *Suíte Antiga de Santórsola*. Fonte: SANTÓRSOLA, 1977, p. 11.

Podemos esquematizar a forma da seguinte maneira:

A – B (A)

Am E – Am – Am (A)

I V – V – I (I)

O quinto e último movimento é uma *Giga*. De origem britânica, no final do século XVII a *Giga* foi bastante difundida na França e na Itália. A *Gigue* francesa era uma dança de andamento moderado ou rápido em compassos 6/4, 3/8 ou 6/8, com frases irregulares e textura imitativa ao contrário da *Giga* italiana, mais rápida, em compasso 12/8, com frases regulares de 4 compassos.

GIGUE



Exemplo 21 – Primeiros compassos da *Giga* da *Suíte BWV 996* para alaúde de Bach. Fonte: BACH, 1988, p. 12.

Santórsola segue á risca esta forma italiana da *Giga*, neste último movimento da *Suíte Antiga*. Assim como na *Sarabanda*, a tonalidade escolhida é a mesma do início da *Suíte, Lá menor*. Assim como no *Prelúdio* ele usa muito o *ciclo das quintas*. É o movimento mais extenso e nota-se uma preocupação maior de Santórsola quanto ao desenvolvimento.

Os primeiros 22 compassos formam a seção A, começando em *Lá Menor* e terminando em *Mi Maior*, enfatizados por uma fermata e uma cesura. Podemos notar o *ciclo das quintas* dos compassos 3 a 5, onde ele escreve sucessivamente acordes de *Ré, Sol, Dó*,

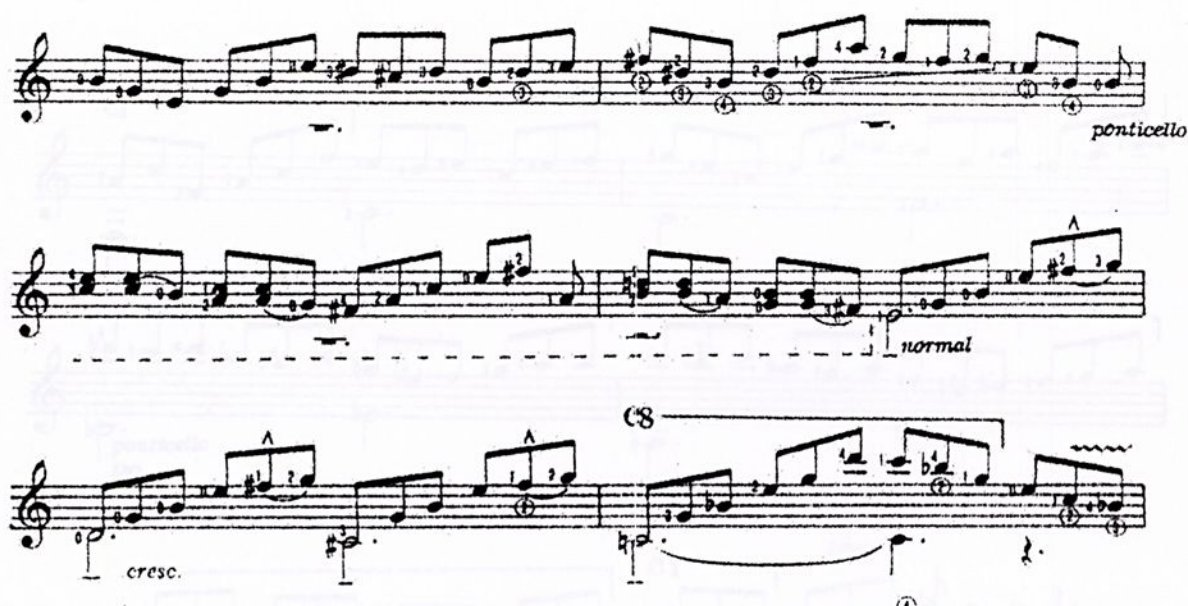
Fá, Si, Mi e Lá. Os intervalos entre esses acordes são sempre *quintas* descendentes, sendo que um deles deve necessariamente ser uma *quinta diminuta* (no caso *Fá-Si*) para fechar-se o ciclo.

Ao meu bom amigo Issias Sávio
 Revisão do autor e Digitação de Carlos Barbosa-Lima (1975) V GIGA GUIDO SANTÓRSOLA (1945)

Con Alegria

Exemplo 22 – Compassos 1 a 6 da *Giga* da *Suíte Antiga* de Santórsola. Fonte: SANTÓRSOLA, 1977, p. 12.

A seguir vem uma pequena seção modulatória, que dura do compasso 17 ao 22, começando na tonalidade *Mi Menor* e que termina na tonalidade de *Dó Maior*, preparando a próxima seção.



Exemplo 23 – Compassos 17 a 22 da *Giga* da *Suíte Antiga* de Santórsola. Fonte: SANTÓRSOLA, 1977, p. 13.

No compasso 23 começa uma segunda seção, em *Fá Maior*, que chamaremos de A', pois também é semelhante à primeira. Sua duração vai do compasso 23 ao 45, com início igual ao da primeira seção, mas em outra tonalidade, e é estendida por um trecho de escalas ascendentes (compassos 28 - 31) que formam mais um *ciclo das quintas*, diferenciando-se da primeira seção.

No compasso 40 Santórsola prepara o acorde de *Fá Maior* que entrará a seção através de um acorde de *Dó Maior* com sétima, mas faz um intervalo de segunda, indo para um acorde de *Fá Maior* no compasso 41. Essa seção ainda não é a seção que é finalizada com o acorde de *Fá Maior* com sétima no compasso 45, modulando para a próxima seção.

(a tempo)

C1

C3

C6

C4

ponticello
pp

C3

C1

(C6)

(normal)
mf

(C4)

(C3)

Exemplo 24' – Compassos 23 a 30 da *Giga da Suíte Antiga* de Santórsola. Fonte: SANTÓRSOLA, 1977, p. 13-14.

No compasso 40 Santórsola prepara o acorde de *Fá Maior* que encerraria a seção através de um acorde de *Dó Maior com sétima*, mas faz uma cadência de engano, indo para um acorde de *Si Maior* no compasso 41. Isso alonga ainda mais a seção, que é finalizada com o acorde de *Sol Maior com sétima* no compasso 45, modulando para a próxima seção.

3
p
cresc.
C3
(a tempo)
f
C4
p (ponticello)
f
(normal)
C3
(a tempo)

Exemplo 25 – Compassos 39 a 46 da *Giga* da *Suíte Antiga* de Santórsola. Fonte: SANTÓRSOLA, 1977, p. 14-15.

A terceira seção é uma ponte modulatória na tonalidade *Dó Maior*, estendendo-se do compasso 46 ao 59. Dentro desta seção há a presença de uma *nota pedal* *Dó*, o chamado *Pedal de Dominante*. Isso acontece numa progressão do compasso 53 ao 55, seguido de mais uma seção do *ciclo das quintas*, preparando uma seção subsequente, a quinta desta *Giga*.

Exemplo 26 – Compassos 53 a 59 da *Giga da Suíte Antiga* de Santórsola. Fonte: SANTÓRSOLA, 1977, p. 15-16.

Nesta quarta seção, que se assemelha a uma *Coda* por insinuar o final da peça, há a introdução de um novo elemento rítmico e é escrita em *Fá Maior*. Chamaremos de seção B e será repetida mais duas vezes neste mesmo movimento, em outras tonalidades. Sua extensão é do compasso 60 ao 70, sendo que a partir do 66 há uma breve seção modulatória (*Mi Menor*).

Exemplo 27 – Compassos 60 a 66 da *Giga* da *Suíte Antiga de Santórsola*. Fonte: SANTÓRSOLA, 1977, p. 16.

A seguir, no compasso 71 vem novamente a ponte modulatória, que é apresentada em *Mi Menor*. Apesar da mudança de tonalidade, a classificamos como igual a outra ponte por contar com o mesmo trecho de escalas ascendentes (compassos 80 - 83) que formam um *ciclo das quintas*. A seção é encerrada com um acorde de *Si Maior com sétima*, que prepara a volta da seção B.

The musical score consists of six staves. The first five staves feature a complex melodic line with various chords (C7, C8, C7) and fingerings. The sixth staff shows a more rhythmic, repetitive pattern. The key signature is one sharp (F#).

Exemplo 29 – Compassos 71 a 82 da *Giga* da *Suíte Antiga* de Santórsola. Fonte: SANTÓRSOLA, 1977, p. 17.

Esta seção volta na tonalidade *Mi Maior*, durando do compasso 88 ao 94, e exceto a esta mudança de tonalidade, é idêntica a seção B nos compassos 60 a 66.

The image displays three staves of musical notation. The first staff features a C7 chord and a (ponticello) marking. The second staff includes a C7 chord and a (normal) marking. The third staff also shows a C7 chord and a (normal) marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f'.

Exemplo 30 – Compassos 88 a 92 da *Giga* da *Suíte Antiga* de Santórsola. Fonte: SANTÓRSOLA, 1977, p. 18.

Ocorre então uma volta da seção A, que se dá no compasso 95 e é idêntica ao início da *Giga*, mas fragmentada, indo até o compasso 113. No compasso 107 temos novamente a presença do *Pedal de Dominante*, desta vez na nota *Mi*, preparando o desfecho da peça em *Lá Menor*. Este *pedal* se encontra novamente numa progressão de 3 compassos e é seguida de mais um *ciclo das quintas*, preparando a seção final desta *Giga*.

Exemplo 31 – Compassos 107 a 102 da *Giga* da *Suíte Antiga* de Santórsola. Fonte: SANTÓRSOLA, 1977, p. 19-20.

Nos últimos 7 compassos (114 - 120) a *Giga* é finalizada com a seção B, sem nenhuma *Coda*. Mais uma vez Santórsola surpreende e faz toda esta seção final em *Lá Maior*, fechando sua *Suíte Antiga* no modo maior da tonalidade original e não apenas fazendo um acorde com *terça de piccardia*, como faz no *Prelúdio* e na *Sarabanda*.

O esquema formal de toda a *Giga* é o seguinte:

A - A - Ponte - B - Ponte - B - A - B

Am - F - C - F - Em - E - Am (E) - A

I - VI - III - VI - V - V - I (V) - I

Através da análise desta *Suíte* podemos constatar a condição de compositor *Romântico* de Santórsola, pois assim como utilizou várias formas barrocas e clássicas para compor esta *Suíte*, se aproveitou de todas as liberdades típicas de um compositor do século XIX escrevendo um estilo antigo. O exemplo mais explicitado disso é a fusão que ele faz das

(ponticello)

normal

(senza rall.)
(senza arpeggiare)

Exemplo 32 – Compassos 114 a 120 da *Giga* da *Suíte Antiga* de Santórsola. Fonte: SANTÓRSOLA, 1977, p. 20.

O esquema formal de toda a *Giga* é o seguinte:

A - A' - Ponte - B - Ponte - B - A - B

Am - F - C - F - Em - E - Am (E) - A

i - VI - III - VI - v - V - i (V) - I

Através da análise desta *Suíte* podemos constatar a condição de compositor *Neoclássico* de Santórsola, pois assim como utilizou várias formas *barrocas* e *clássicas* para compor esta *Suíte*, se aproveita de todas as liberdades típicas de um compositor do século XX escrevendo em estilo antigo. O exemplo mais explicitado disso é a fusão que ele faz das

estéticas barroca e clássica ao colocar um *Minueto Clássico* dentro de uma *Suíte* Barroca. Mas apesar desse fato há um claro direcionamento e respeito às formas antigas por parte de Santórsola, constituindo uma amostra adequada de sua obra tonal.

3.2. Díptico

Guido Santórsola escreveu o *Díptico* em abril de 1980, dedicando-o ao violonista uruguaio Eduardo Fernandez, que foi um dos seus alunos no Uruguai, como vimos no primeiro capítulo deste trabalho.

Segundo HOUAISS, *Díptico* é um conjunto de duas obras congêneres, do mesmo autor, que se completam (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 1049). Esta obra é composta por dois movimentos: *Recitativo (a modo di Cadenza)* e *Allegro Fantasioso*.

Analisaremos apenas o primeiro movimento por entender que a análise do segundo seria desnecessária, por contar com os mesmos elementos estruturais, apenas com mudança de andamento e caráter.

Há um grande contraste entre esta obra e a *Suíte Antiga*, além da evidente diferença de estilo. A *Suíte Antiga* foi editada pela Ricordi Brasileira, gravada por diversos violonistas e é uma de suas obras mais conhecidas. O *Díptico* também foi editado (Bérben), mas é uma obra que não possui registro de estréia (HUERTAS, 2003, p. 160) ou gravação.

Nas suas primeiras obras dodecafônicas, Santórsola escolhia uma série de doze notas e fazia as variações básicas (transposição, inversão, retrógrada, retrógrada da inversão) de uma maneira bastante clara, como podemos notar no *Concerto nº1* para dois violões e orquestra.

Logo nos primeiros compassos o clarinete apresenta a série original (*Sol, Si, Dó, Sib, Fá#, Lá, Ré#, Mi, Sol#, Fá, Ré e Dó#*). Esta série é dividida em duas frases de seis notas, onde é evidente a preocupação de Santórsola com a proporcionalidade. No compasso

11 há a entrada do Segundo Violão, num solo que apresenta a mesma série transposta um tom abaixo e é repetida mais duas vezes⁵.

No compasso 15 há entrada do Primeiro Violão, realizando a série dois tons acima da original. Note que Santórsola aproveita a nota *Si* que encerra a transposição exposta pelo Segundo Violão para começar esta nova transposição.

A los jóvenes artistas y excelentes
Guitarristas: Sergio y Eduardo
Rebello Abreu, dedico.

Concierto
para
= Dos Guitarras y Orquesta de
Cámara

Guido Santórsola
(1966)

I
Allegro moderato ($\text{♩} = 96 \text{ a } 100$)

Intr. *ch. solo* $\text{♩} = 2$

solo
mf

10 *vuelta*

14

18

Exemplo 33 – Compassos 1 a 18 do *Concierto* para dois violões e orquestra de Santórsola.
Fonte: SANTÓRSOLA, 1966, p. 1.

⁵ Utilizamos aqui o conceito de equivalência de oitavas apresentado por STRAUS (1990).

Outra característica do dodecafonismo de Santórsola é a maneira tradicional em que trabalha a questão rítmica, se comparado a outros compositores, como podemos notar no *Klavierstück Op. 33A* de Schoenberg (MENEZES, 2002, p. 259), onde também a maneira como a série é trabalhada é mais complexa, ocorrendo, por exemplo, agrupamentos de acordes em *clusters* e escrita contrapontística.

mesma estrutura serial da reintrodução, compassos 10 e 11

RECAPITULAÇÃO (os 24 compassos iniciais em 5)

1ª tema (3 partes de 4 notas)

4ª acina

rit -

transição (9)

Ruhig

2ª tema (2 partes de 6 notas)

p dolce

5ª acina

Exemplo 34 – Compassos 32 a 35 do *Klavierstück Op. 33A* de Schoenberg. Fonte: MENEZES, 2002, p. 259.

Santórsola também gostava de explicar de que maneira combinava os elementos da série, como podemos ver na sua *Sonata a Duo nº5*, para violão e flautas, onde na edição de 1979 (Novas Metas) faz o seguinte comentário:

"A flauta apresenta um elemento livre de semicolchelas. No segundo compasso o violão esboça um grupo de dez notas diferentes (...) com o qual o autor elabora a Primeira Seção. O terceiro e o quarto compasso apresentam os mesmos elementos, mas transportados um tom acima. Seguem dez compassos em forma de diálogo..." (SANTÓRSOLA, 1979, p. 1).

A Gurilla von Bahr y
Diego Blanco, muy
cordialmente.

SONATA A DUO Nº 5
para Flautas (Flauta, Flautim e
Flauta Baixo) e Violão

GUIDO SANTÓRSOLA
(fevereiro - 1976)

ALLEGRO MODERATO

$\text{♩} = 76, \text{circa}$

Exemplo 35 – Compassos 1 a 9 da *Sonata a Duo nº 5* para flautas e violão de Santórsola.
Fonte: SANTÓRSOLA, 1979, p. 3.

O *Díptico* é um pouco diferente dessas outras duas obras, não podemos classificá-la como dodecafônica, pois não há uma série de doze notas definida que seja trabalhada posteriormente. Mesmo assim a classificamos como pertencente ao grupo de obras sob influência dodecafônica de Santórsola, apenas como critério de classificação.

O primeiro movimento não conta com barras ou fórmula de compasso, explicitando a liberdade dada ao intérprete em relação ao tempo, típica de um *Recitativo*.

Logo no início Santórsola coloca um acorde de seis notas, separadas por intervalos de *quartas*: Lá, Ré#, Sol, Dó, Fá# e Si, que denominaremos de *acorde A*. Logo na segunda linha há um outro acorde, desta vez de cinco notas, Réb, Lá, Dó, Mib e Láb, que chamaremos de *acorde B*. Também aqui notamos a presença de um motivo de quatro notas

ou agrupamentos de notas que se repetirá no decorrer da obra. Vamos chamá-lo de *motivo*

A. estabelecidos

Handwritten musical score for guitar solo, Example 36. The score is written on two staves. The first staff begins with the tempo marking "Piu lento Lento" and the dynamic "mf". It features a melodic line with various accidentals and a fermata. The second staff starts with "a tempo" and "f", followed by a series of chords and melodic fragments, including markings for "cresc." and "accel.".

Exemplo 36 – Trecho do *Díptico* para violão solo de Santórsola. Fonte: SANTÓRSOLA, 1980, p. 1.

Na verdade, estes dois acordes são o mesmo acorde, uma espécie de acorde diminuto com sétima maior. Para exemplificar, podemos ver o primeiro *acorde A* e o segundo *acorde B* que aparecem na música. Ambos possuem as notas *C*, *E_b*, *G_b* e *B*. A diferença é que neste *acorde A* aparecem um *G* e um *A*, e neste *acorde B* aparece um *E*. Portanto são acordes com praticamente a mesma estrutura, mas usaremos esta denominação diferenciada por conta das duas maneiras como ele é disposto na música.

Santórsola aproveita o desenho do braço do violão para fazer as transposições desse acordes, mantendo o mesmo dedilhado de mão esquerda em diferentes casas, deixando claro que conhecia o instrumento e pensou nele para compor esta obra. Estas duas disposições facilitam as transposições no violão.

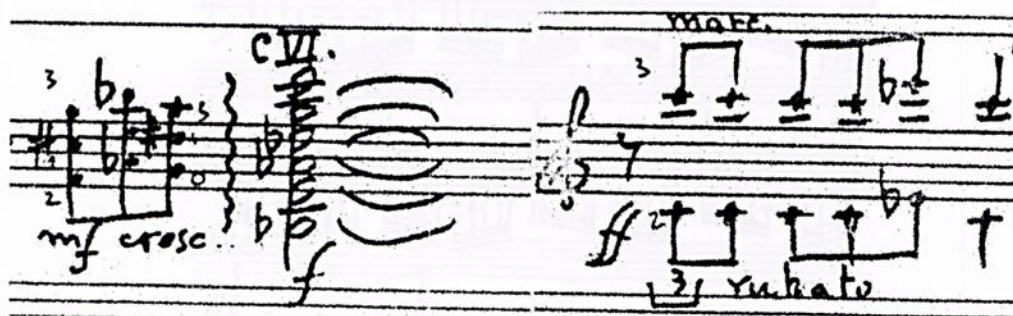
Um pouco mais adiante temos um esboço de série com doze notas, numa seqüência descendente, transposta imediatamente uma *sétima maior* abaixo. Chamamos de esboço pelo fato desse material musical não ser desenvolvido ao longo da obra. Essa seqüência é precedida de outra ascendente, de maneira que as duas seqüências juntas saem

da região grave, vão para a aguda e voltam à grave, mas sem qualquer alusão aos acordes já estabelecidos.



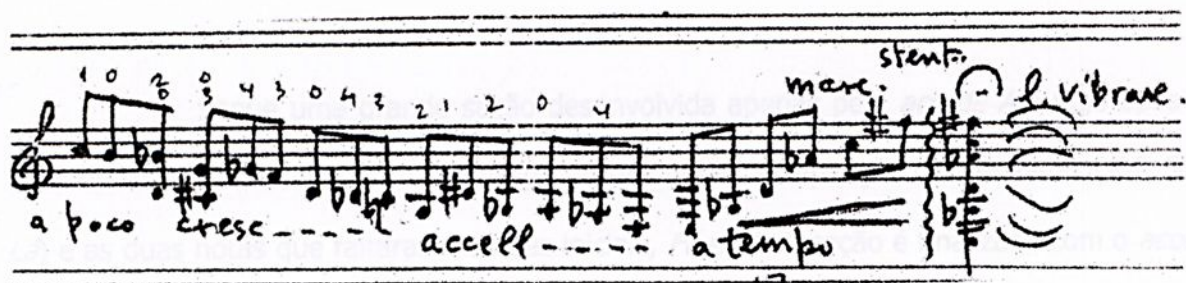
Exemplo 37 – Trecho do *Díptico* para violão solo de Santórsola. Fonte: SANTÓRSOLA, 1980, p. 2.

Em seguida Santórsola repete o *motivo A*, mas com acordes de três notas e o finaliza com o *acorde A*. Logo depois surge um novo motivo, que denominaremos de *motivo B*. Este motivo consiste na repetição de uma nota quatro vezes, para em seguida elevá-la uma terça menor acima e voltar à nota inicial. Tudo isso de forma oitavada ou usando o *acorde A* como base para esse motivo, como acontece aqui.



Exemplo 38 – Trecho do *Díptico* para violão solo de Santórsola. Fonte: SANTÓRSOLA, 1980, p. 2.

Aqui temos uma seqüência descendente de notas finalizada por uma variação do *acorde A*, formada pelas notas *Mi, Sib, Ré, Lá, Dó e Fá#* (se fosse mantida a estrutura original do acorde as notas seriam *Mi, Sib, Ré, Sol, Dó# e Fá#*).



Exemplo 39 – Trecho do *Díptico* para violão solo de Santórsola. Fonte: SANTÓRSOLA, 1980, p. 2.

No centro deste primeiro movimento temos uma seção formada por um arpejo de dez notas que invalida qualquer possível tentativa de classificar esta obra como serial.

Há uma melodia descendente claramente definida na nota mais aguda do arpejo, que parte de um *Fá#* e desce uma oitava, mas sem qualquer preocupação serial ou dodecafônica e se utilizando das notas das cordas soltas do violão como as outras notas do arpejo, mostrando que aqui Santórsola pensou muito mais violonística do que harmônica ou serialmente.



Exemplo 40 – Trecho do *Díptico* para violão solo de Santórsola. Fonte: SANTÓRSOLA, 1980, p. 3.

Segue uma grande seção desenvolvida apenas pelo *acorde A* e logo após há mais um esboço de série, com um grupo de dez notas, a repetição de três delas (*Ré, Sib e Lá*) e as duas notas que faltaram nas dez iniciais, *Fá e Mi*. A seção é finalizada com o *acorde A* e é a única em que Santórsola indica um andamento.

Exemplo 41 – Trecho do *Díptico* para violão solo de Santórsola. Fonte: SANTÓRSOLA, 1980, p. 4.

A seção subsequente é desenvolvida em torno do *acorde B*, ocorrendo uma passagem com a *nota pedal Lá*, mas sem a mesma função harmônica do pedal de dominante utilizado bastante por Santórsola em sua *Suíte Antiga*. A escolha dessa nota provavelmente veio em razão de ser uma nota proveniente de um bordão solto, mostrando mais uma vez um pensamento violonístico e não harmônico.

Exemplo 42 – Trecho do *Díptico* para violão solo de Santórsola. Fonte: SANTÓRSOLA, 1980, p. 5.

Handwritten musical score for "L'Espresso" by Giuseppe Verdi. The score is written on three staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains measures 1-4, marked "ritmo di due" (2/4). The second staff contains measures 5-8, marked "marcato" (marked). The third staff contains measures 9-12, also marked "marcato". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "f" (forte).

Exemplo 42 – Trecho do *Díptico* para violão solo de Santórsola. Fonte: SANTÓRSOLA, 1980, p. 4.

Como passagem para a seção final Santórsola introduz novamente o arpejo de dez notas empregado anteriormente, mas utilizando também o *acorde A*.

Exemplo 43 – Trecho do *Díptico* para violão solo de Santórsola. Fonte: SANTÓRSOLA, 1980, p. 5.

A seção final conta basicamente com o *motivo B*, combinado com o *acorde A*, apenas com quatro acordes de três notas que não se relacionam com o motivo ou com o *acorde A*. Também acontece uma diminuição do andamento através de indicações como *Piú lento, calmo e lento*, encerrando a peça com a nota *Si*, de forma oitavada e com um harmônico.

Exemplo 44 – Trecho do *Díptico* para violão solo de Santórsola. Fonte: SANTÓRSOLA, 1980, p. 5.

Podemos concluir que esta peça não pode ser considerada dodecafônica, por trabalhar com seções claramente diferenciadas, exploradas livremente. Estas seções são construídas tendo por base motivos e dois acordes principais, um de seis e outro de cinco notas. Se fossem dois acordes de seis notas, sem repetição delas entre um acorde e outro, poderíamos tentar esboçar alguma análise serial ou dodecafônica, mas isso não acontece aqui. Entretanto esta é uma obra diferenciada entre as que ele compõe sob influência dodecafônica já que Santórsola não trabalha com uma série de doze notas pré-definida.

De qualquer maneira a classificamos como pertencente às obras sob influência dodecafônica dele, seguindo o critério de dividir sua obra em dois grandes grupos: obras

tonais e obras sob influência dodecafônica. Notamos essa influência nos esboços de série dodecafônica que Santórsola escreve nesta peça, mas que depois não são trabalhados ou desenvolvidos, ou então na livre utilização dos doze sons da escala cromática para a constituição dos acordes. É uma maneira muito pessoal de compor, mas sob influência dos preceitos básicos do dodecafonismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Considerações Finais

Gilberto Santórsola viveu durante praticamente toda a século XX. Desde sua infância, em que mostrou ser uma criança com grande facilidade para aprender música, até sua senectude, onde continuou compondo e trabalhando apesar de alguns problemas de saúde, desenvolveu uma carreira de músico bastante intensa.

Sua relação com vários violonistas brasileiros foi de grande valia para nós, já que hoje muitos deles ocupam posição de destaque no cenário musical, lecionando em grandes Universidades brasileiras, por exemplo, e todos ressaltam a importância que Santórsola teve em suas carreiras. Eles frequentavam suas aulas de Harmonia e Interpretação. Possivelmente alguns entre os alunos dele não conseguiram dar o mesmo prosseguimento em suas vidas profissionais, mas isso não invalida todo o conhecimento passado por Santórsola, conhecendo este que veio de um músico já maduro, pois vimos que esta relação se deu por volta dos anos 60, 70 até os anos 80. Por ele não ser violonista, representou algo inédito para toda aquela geração, proporcionando que os mesmos grandes músicos, independentemente de mostrarem uma grande virtuosia no instrumento.

Demonstramos a importância que Santórsola teve na carreira destes músicos através de suas entrevistas. Ao longo do primeiro capítulo inserimos alguns trechos de seus depoimentos que ressaltavam a importância de ter ele como violonista e seu conhecimento musical destes violonistas brasileiros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerações Finais

Guido Santórsola viveu durante praticamente todo o século XX. Desde sua infância, em que mostrou ser uma criança com grande facilidade para aprender música, até sua senescência, onde continuou compondo e trabalhando apesar de alguns problemas de saúde, desenvolveu uma carreira de músico bastante intensa.

Sua relação com vários violonistas brasileiros foi de grande valia para nós, já que hoje muitos deles ocupam posição de destaque no cenário musical, lecionando em grandes Universidades brasileiras, por exemplo, e todos ressaltam a importância que Santórsola teve em suas carreiras. Eles freqüentavam suas aulas de Harmonia e Interpretação. Possivelmente alguns outros alunos dele não conseguiram dar o mesmo prosseguimento em suas vidas profissionais, mas isso não invalida todo o conhecimento trazido por Santórsola, conhecimento este que veio de um músico já maduro, pois vimos que essa relação se deu por volta dos seus 60, 70 anos de idade. Por ele não ser violonista, representou algo inédito para toda aquela geração, proporcionando que se tornassem grandes músicos, independente de mostrarem uma grande técnica no instrumento.

Demonstramos a importância que Santórsola teve na carreira destes músicos através de suas entrevistas. Ao longo do primeiro capítulo inserimos alguns trechos de seus depoimentos que ressaltavam a importância que ele teve no desenvolvimento técnico-musical destes violonistas brasileiros.

Constatamos que a partir desse processo de aprendizado dos violonistas brasileiros, a produção de Santórsola para o instrumento aumentou muito, demonstrando que este contato o estimulou bastante nesse sentido. Talvez por isso, a partir de 1970



principalmente, quando não escrevia para violão solo ou duo de violões, procurava formações diferenciadas como violão e piano, violão e bandolim ou violão, cravo e orquestra.

Sua obra provocou nestes violonistas uma grande pesquisa de técnica e interpretação, fazendo com que todos evoluíssem como músicos e deixassem de ser simples *amadores*, entendendo que a música deve ter um discurso a ser respeitado e apresentado ao ouvinte de forma clara. Demos uma ênfase maior no estudo desta obra por falta de material bibliográfica maior para demonstrar o trabalho de Santórsola como Professor, pois só dispúnhamos das entrevistas e do currículo se seis ex-alunos. Mas, como pudemos observar, a maioria de sua obra violonística foi composta no período que Santórsola conviveu e ensinou estes violonistas brasileiros, portanto, está inserida no mesmo contexto. Ressaltemos, contudo, que esta obra é uma contribuição universal para música e não apenas para o Brasil.

Ele mesmo dividiu sua obra completa em três fases de composição, de forma cronológica, com datas definidas que dividem esses períodos. Fizemos uma relação completa de sua produção para violão, partindo de listas anteriormente confeccionadas e de pesquisas próprias. Então preferimos, a despeito de datas, fazer uma nova classificação em dois grandes grupos: obras tonais e obras sob influência dodecafônica.

Sua produção esteve ligada principalmente a dois movimentos estético-musicais do século XX, o *Neoclassicismo* e o *Dodecafonismo*, porém esta ligação se dá de maneiras diferentes.

Quando escreve obras tonais, Santórsola segue os estilos *barroco* e *clássico* e todas as suas formas e conceitos, sendo muito influenciado por Bach, Haydn, Mozart e Beethoven. Santórsola pode ser considerado um compositor neoclássico, pois demonstramos que procura seguir uma estética anterior a sua contemporaneidade, mas com algumas intervenções pessoais, imprimindo um estilo próprio às suas obras.

Nas obras sob influência dodecafônica a sua marca pessoal é ainda mais forte, pois apesar de usar o mesmo conceito da *Segunda Escola Vienense* (Schoenberg, Berg e Webern), faz um uso muito particular desse material. A partir dos conceitos dodecafônicos básicos Santórsola utiliza as séries com ritmos tradicionais, às vezes formando acordes, procurando disposições que obtivessem um resultado mais equilibrado. Às vezes nem trabalhava com séries de doze notas previamente definidas, mas essas obras mais livres não fogem ao seu estilo dodecafônico.

Através das análises que fizemos de suas obras pudemos constatar todas essas características, que tornaram seu estilo composicional reconhecível, como confirmou Sérgio Abreu em sua entrevista.

Estamos enfatizando sua obra violonística, mas toda sua produção é de grande variedade e qualidade. Um fato inegável é que a partir do contato com os violonistas brasileiros tornou-se um compositor voltado para o violão. Se Santórsola jamais tivesse escrito algo para violão, certamente seria reconhecido como grande músico da mesma maneira.

Também não podemos deixar de incluir em sua obra, além de suas músicas, seus livros, que serviram como apoio pedagógico para seus ensinamentos de Harmonia, Contraponto e Interpretação, com especial destaque aos que foram escritos voltados aos violonistas.

Podemos concluir que o trabalho de Santórsola como professor é continuado até hoje, devido ao trabalho de seus alunos, que é realizado em grandes Universidades brasileiras como UNESP, USP, Universidade Federal de Uberlândia e outras instituições de ensino.

Por se tratar do primeiro trabalho sobre a obra violonística de Santórsola em língua portuguesa, acreditamos que sua obra possa continuar a ser estudada, e que mais intérpretes a procurem, pois há muito material musical a ser explorado. De alguma maneira

esta pesquisa tenta recolocar sua obra em evidência, no ano em que é celebrado seu centenário de nascimento.

Obras que foram executadas por vários intérpretes de renome internacional, como Sérgio e Eduardo Abreu, David Russel, Eduardo Fernandez, Álvaro Pierri, Ângelo Gilardino, não podem deixar de ser estudadas e analisadas.

Santórsola encarava a vida e a música com grande seriedade, disciplina e rigor e sem dúvida isso é transmitido em sua obra, e para tanto encerramos este trabalho com uma frase que atesta essas diretrizes:

"El por qué de la existência es: ser mejor cada día!"

GUIDO SANTÓRSOLA (SANTÓRSOLA, 1971, p. 180)



Figura 16 – Guido Santórsola aos 88 anos, em foto com Júlio César Huertas, datada de 1992. Fonte: HUERTAS, 2003, p. 295.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão sob os ordens da ciência*. São Paulo: Glória, Secretaria de Estado da Cultura, 1995.
- BARZOLONI, Giacinto. *Violão: a imagem que faz escola. São Paulo 1900 -1960*. Accis, 2000. Tese (Doutorado em História).
- BÉHAGUE, Gerard. *Music in Latin America: an introduction*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1979.
- BELLARDI, Armando. *Voceção e arte: memórias de uma vida para a música*. São Paulo: Martin, 1985.
- BRINDLE, Reginald Smith. *The new music, the avant-garde since 1945*. Nova York: Oxford University Press, 1967.
- BRUNO, Enani Silva. *Histórias e indicações da Cidade de São Paulo*. 4 ed. São Paulo: Hucitec, 1991.
- CARNEIRO, Maria Lúcia Tucci. *Negros, brancos negros*. In: *Revista USP - Brasil Brasil África*. São Paulo, nº 25 junho-agosto 1993.
- CHASE, Gilbert. *A guide to the music of Latin America*. Nova York: MAS Press, 1962.
- DODEQUE, Nelson. *História do Violão*. Curitiba: Editora da UFPR, 1994.
- FRISTAG, Lázaro. *Momentos da música brasileira*. São Paulo: Nobel, 1985.
- GE, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4 ed. São Paulo: Atlas, 2002.
- GLEASON, Edelson. *O Resurgimento do violão no Século XIX: Miguel Llobet, Emilio Pujol e Andrés Segovia*. São Paulo, 1994. Dissertação (Mestrado em Museologia).
- _____. *As 12 varas brasileiras em forma de estudos para violão de Francisco Mignone: um novo revisitar*. São Paulo, 2002. Tese (Doutorado em Artes).
- GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna, uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.
- GROUT, Donald L. e PALISCA, Claude V. *História de Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1997.
- GUEDES, Zuleika Rosa. *Bach, Considerações sobre o cravo sem temperado*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1985.
- GUITAR INTERNATIONAL. Londres: Purcell, 1999.
- HINDENITH, Paul. *Como desenvolver de Harmonia Tradicional Tradutor Souza Lima*. São

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ordem de la República Oriental del Uruguay, 2003.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- BARTOLONI, Giacomo. *Violão: a imagem que faz escola. São Paulo 1900 –1960*. Assis, 2000. Tese (Doutorado em História).
- BÉHAGUE, Gerard. *Music in Latin América: an introduction*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1979.
- BELLARDI, Armando. *Vocação e arte: memórias de uma vida para a música*. São Paulo: Manon, 1986.
- BRINDLE, Reginald Smith. *The new music, the avant-garde since 1945*. Nova York, Oxford University Press, 1987.
- BRUNO, Ernani Silva. *Histórias e tradições da Cidade de São Paulo*. 4 ed. São Paulo: Hucitec, 1991.
- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Negros, loucos negros*. In *Revista USP – Dossiê Brasil/África*. São Paulo, nº 18 junho-agosto 1993.
- CHASE, Gilbert. *A guide to the music of Latin América*. Nova York: MAS Press, 1962.
- DUDEQUE, Norton. *História do Violão*. Curitiba: Editora da UFPR, 1994.
- FREITAG, Léa Vinocur. *Momentos de música brasileira*. São Paulo: Nobel, 1985.
- GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4 ed. São Paulo: Atlas, 2002.
- GLOEDEN, Edelson. *O Ressurgimento do Violão no Século XX: Miguel Llobet, Emilio Pujol e Andrés Segovia*. São Paulo, 1996. Dissertação (Mestrado em Musicologia).
- _____. *As 12 valsas brasileiras em forma de estudos para violão de Francisco Mignone: um ciclo revisitado*. São Paulo, 2002. Tese (Doutorado em Artes).
- GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna, uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.
- GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1997.
- GUEDES, Zuleika Rosa. *Bach, Considerações sobre o cravo bem temperado*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1986.
- GUJAR INTERNATIONAL. Londres: Purestop, 1989.
- HINDEMITH, Paul. *Curso condensado de Harmonia Tradicional*. Tradutor: Souza Lima. São Paulo: Irmãos Vitale, 1949.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HUERTAS, Julio César. *Raíces Italianas en la Música del Uruguay*. Montevideu: Imprensa Oficial de la República Oriental del Uruguay, 2003.

- HUTTER, Lucy Mattei. *Entrada e saída de imigrantes italianos em São Paulo em princípios do século XX: análise de dados estatísticos*, in BONI, Luis Alberto de (org.). *A Presença Italiana no Brasil*. Porto Alegre; Torino: Escola Superior de Teologia; Fondazione Giovanni Agnelli, 1990.
- IKEDA, Alberto T. *Os italianos e a música em São Paulo*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 07 jan. 1989.
- ISAACS, Alan; MARTIN Elizabeth. *Dicionário de Música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy. *Tonal Harmony, with an introduction to twentieth century*. 4ª ed. Boston: McGraw-Hill, 1999.
- MARCONDES, Marco Antônio. *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*. 2ª ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- MARZOLA, Nadia. *Bela Vista*. Série: História dos Bairros de São Paulo. São Paulo: Departamento de Cultura, 1979. v. 15.
- MENDES JÚNIOR, Antonio; MARANHÃO, Ricardo. *Brasil História: República Velha*. v. 3. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- MENEZES, Flo. *A Apoteose de Schoenberg*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002. 2ª ed.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. 1ª ed. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- OROSCO, Maurício Tadeu dos Santos. *O compositor Isaias Savio e sua obra para violão*. São Paulo, 2001. Dissertação (Mestrado em Musicologia).
- OTERO, Corazón. *Guido Santórsola, su pasión por la guitarra*. Cidade do México: Colina, 1999.
- PAZ, Juan Carlos. *Introdução à Música de Nosso Tempo*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- PEREIRA, Marcelo Fernandes. *A Escola Violonística de Abel Carlevaro*. São Paulo, 2003. Dissertação (Mestrado em Musicologia).
- PETRONE, Maria Thereza Schorer. *Abolição e imigração italiana em São Paulo*, in BONI, Luis Alberto de (org.). *A Presença Italiana no Brasil*. Porto Alegre; Torino: Escola Superior de Teologia; Fondazione Giovanni Agnelli, 1990.
- PRAT, Domingo. *Diccionario de Guitarristas*. Buenos Aires: Romero y Fernandez, 1934.
- RUEB, Franz. *48 Variações sobre Bach*; tradução João Azenha. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- SALGADO Susana, *Breve historia de la musica culta en el Uruguay*. Montevideo: Aemus, 1971.
- SALZMAN, Eric. *Introdução à música do século XX*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1970.
- SANTÓRSOLA, Guido. *Princípios armônicos de los sonidos atractivos y atraídos aplicados a la guitarra*. Montevideu: Manuscrito do autor, 1971.
- SANTOS, Roselys Izabel Correa dos. *A emigração italiana através de periódicos (1875-1899)*, in BONI, Luis Alberto de (org.). *A Presença Italiana no Brasil*. Porto Alegre; Torino: Escola Superior de Teologia; Fondazione Giovanni Agnelli, 1990.
- SANTOS, Turbíio. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1978.
- SCHOENBERG, Arnold. *Letters*. Londres: Faber and Faber, 1974.



- SOARES, Teresinha Prada. *A Obra Violonística de Heitor-Villa Lobos e Leo Brouwer: A Sensibilidade Americana e a Aventura Intelectual*. São Paulo, 2001. Dissertação (Mestrado em Musicologia).
- STRAUS, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Theory*. New Jersey: Prentice Hall, 1990.
- STRAVINSKY, Igor e CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinsky*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Autor, 1976.
- TORRES, Maria Celestina Teixeira Mendes de. *O Bairro do Brás*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1979. v. 1. Série: História dos Bairros de São Paulo.
- VEGA, Jose Blas, RUIZ, Manuel Rios. *Diccionario Flamenco*. Madrid: Cinterco, 1985.
- VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri: Expressões de uma Vida*; tradução Vera Sílvia Camargo Guarnieri. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Imprensa Oficial, 2001.
- VILLA, Deliso. *História esquecida*. Tradutora: Adriana Pucci. São Caetano do Sul: Fundação Pró-Memória de São Caetano do Sul, 2000.

POWERBRIKARAS

FONTES PRIMÁRIAS

Documentos Eletrônicos

AMOR, Vêla Ili. Endereço eletrônico sobre o instrumento disponível em eletrônico <http://franca-gallery.com>, consulta em 8/2/2003.

ESCANDE, Alfredo. *Alfo Carlvarez: primeras reflexiones ante su muerte*. Artigo disponível no endereço eletrônico <http://www.internet.com.uy>. Consulta feita em 8/6/2003.

ESCUELA UNIVERSITÁRIA DE MÚSICA. Endereço eletrônico da escola de música da Universidad de la República disponível em <http://www.unmusica.uy>. Consulta feita em 30/5/2003.

GILARDINO, Ángela. *Home Page* do violonista italiano disponível no endereço eletrônico <http://www.angelgilardino.com>. Consulta feita em 7/6/2003.

GITARR FOUNDATION. Endereço eletrônico da organização musical norte-americana, disponível em <http://www.guitarfoundation.org>. Consulta feita em 16/3/2003.

PARASKEVAIDIS, Graciela. Artigo extraído da *Home Page* da Academia Brasileira de Música disponível no endereço eletrônico <http://www.abmusica.org.br>. Consulta feita em 28/4/2003.

PARLAMENTO URUGUAYO. *Home Page* do Parlamento disponível no endereço eletrônico <http://www.parlamento.gub.uy/Ley/es/Ley15920.htm>. Consulta feita em 4/5/2003.

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE. *Home Page* do gabinete do Prefeito. Lista dos Prefeitos da cidade disponível no endereço eletrônico <http://www.pbh.gov.br/gabinete>. Consulta feita em 16/7/2003.

RED ACADÉMICA URUGUAYA. Endereço eletrônico da Universidad de la República disponível em <http://www.rau.edu.uy/uruguay/historia>. Consulta feita em 30/5/2003.

WALKER, Lúcia. *Home Page* da violonista austríaca disponível no endereço eletrônico <http://www.spirits.at>. Consulta feita em 24/5/2003.

Partituras

BACH, Johann

_____, George

BUSCHHOVEN, Johann

FONTES PRIMÁRIAS

FONTES PRIMÁRIAS

Documentos Eletrônicos

AMOR, Viola de. Endereço eletrônico sobre o instrumento disponível em eletrônico <http://france-gallery.com>, consulta em 8/2/2003.

ESCANDE, Alfredo. *Abel Carlevaro: primeras reflexiones ante su muerte*. Artigo disponível no endereço eletrônico <http://www.internet.com.uy>. Consulta feita em 8/6/2003.

ESCUELA UNIVERSITÁRIA DE MÚSICA Endereço eletrônico da escola de música da Universidad de la República disponível em <http://www.eumus.edu.uy>. Consulta feita em 30/5/2003.

GILARDINO, Ângelo. *Home Page* do violonista italiano disponível no endereço eletrônico <http://www.angelogilardino.com>. Consulta feita em 7/6/2003.

GUITAR FOUNDATION. Endereço eletrônico da organização musical norte-americana, disponível em <http://www.guitarfoundation.org>. Consulta feita em 18/3/2003.

PARASKEVAÍDIS, Graciela. Artigo extraído da *Home Page* do Academia Brasileira de Música disponível no endereço eletrônico <http://www.abmusica.org.br>. Consulta feita em 28/10/2003.

PARLAMENTO URUGUAYO. *Home Page* do Parlamento disponível no endereço eletrônico <http://www.parlamento.gub.uy/Leyes/Ley15920.htm>. Consulta feita em 4/6/2003.

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE. *Home Page* do gabinete do Prefeito. Lista dos Prefeitos da cidade disponível no endereço eletrônico <http://www.pbh.gov.br/gabinete>. Consulta feita em 16/7/2003.

RED ACADEMICA URUGUAYA. Endereço eletrônico da Universidad de la República disponível em <http://www.rau.edu.uy/uruguay/historia>. Consulta feita em 30/5/2003.

WALKER, Luise. *Home Page* da violonista austríaca disponível no endereço eletrônico <http://www.spinnst.at>. Consulta feita em 24/5/2003.

Partituras

BACH, Johann Sebastian. *Das wohltemperiert Clavier*. Hamburgo: C. F. Peters, 1960.

_____. *Oeuvres Complètes pour Luth*. Paris: Gérard Billaudot, 1988.

BEETHOVEN, Ludwig van. *Complete Sonates for Piano*. Nova York: Dover, 1975.

SANTÓRSOLA, Guido. *Concertino para Guitarra e Orquestra*. Montevideu: Manuscrito do Autor, 1942.

____. *Valsa-Choro*. Montevideu: Manuscrito do Autor, 1960.

____. *Concierto para Dos Guitarras y Orquestra de Camara*. Manuscrito do Autor, 1966.

____. *Prelúdio 3*. Ancona: Bérben, 1970.

____. *Suíte Antiga*. São Paulo: Musicália, 1977.

____. *Sonata a Duo nº 5*. São Paulo, Novas Metas, 1979.

____. *Díptico para guitarra*. Montevideu: Manuscrito do Autor, 1980.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Bibliografia Geral

- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1975.
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.
- _____. *Pequena história da música*. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1960.
- ARETZ, Isabel. *América Latina en su música*. Cidade do México: Siglo Veintiuno, 1977.
- AZPIAZU, José de. *La guitarra y los guitarristas*. Buenos Aires: Surcos, 1961.
- BARTOLONI, Giacomo. *O violão na Cidade de São Paulo: no Período de 1900 a 1950*. São Paulo, 1995. 221 p. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual Paulista.
- BOULEZ, Pierre. *A Música Hoje*. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- CALDEIRA FILHO, João da Cunha. *A música em São Paulo: espírito, povo e instituições*. São Paulo: Pioneira, 1968.
- CARLEVARO, Abel. *Curso de la guitarra*. 1.ª ed. Montevideo: Dadas, 1973.
- _____. *Serie didáctica para guitarra: Cuaderno nº 1, Escalas Diatónicas*. 3. ed. Buenos Aires: Editorial Barry, 1970.
- _____. *Serie didáctica para guitarra: Cuaderno nº 2, Técnica de la mano derecha*. 5.ª ed. Buenos Aires: Editorial Barry, 1972.
- _____. *Serie didáctica para guitarra: Cuaderno nº 3, Técnica de la mano izquierda*. 1.ª ed. Buenos Aires: Editorial Barry, 1970.
- _____. *Serie didáctica para guitarra: Cuaderno nº 4, Técnica de la mano izquierda (continúa)*. 2. ed. Buenos Aires: Editorial Barry, 1974.
- CASTRO, Roy. *Choro de saudade: a história e as histórias do Choro Novo*. 1. ed., 7 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- COELHO, Lauro Machado. *A Câmara Barroca Italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- CONTIER, Amândeo Caraya. *Música e Ideologia no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Novas Músicas, 1983.
- KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1997.
- LARUE, Jan. *Guia para o Solo de Violão*. 2.ª ed. Michigan: Harmonic Park Press, 1992.
- MACHADO, Antônio Antônio. *Violão, guitarra e piano solo*. 1. ed. São Paulo: 1999.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- SANTORSOLA, Guido. *Amorós Coral*. São Paulo: Movimento do autor, 1924.

Bibliografia Geral

- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1975.
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.
- _____. *Pequena história da música*. 8 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- ARETZ, Isabel. *América Latina en su música*. Cidade do México: Siglo Veintuno, 1977.
- AZPIAZU, Jose de. *La guitarra y los guitarristas*. Buenos Aires: Ricordi, 1961.
- BARTOLONI, Giacomo. *O violão na Cidade de São Paulo: no Período de 1900 a 1950*. São Paulo, 1995. 221 p. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual Paulista.
- BOULEZ, Pierre. *A Música Hoje*. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- CALDEIRA FILHO, João da Cunha. *A música em São Paulo: espírito, povo e instituições*. São Paulo: Pioneira, 1968.
- CARLEVARO, Abel. *Escuela de la guitarra*. 1ª ed. Montevideu: Dacisa: 1978.
- _____. *Serie didáctica para guitarra; Cuaderno nº 1, Escalas Diatônicas*. 3. ed., Buenos Aires: Editorial Barry, 1970.
- _____. *Serie didáctica para guitarra; Cuaderno nº 2, Técnica de la mano derecha*. 5ª ed. Buenos Aires: Editorial Barry, 1972.
- _____. *Serie didáctica para guitarra; Cuaderno nº 3, Técnica de la mano izquierda*. 1ª ed. Buenos Aires: Editorial Barry, 1970.
- _____. *Serie didáctica para guitarra; Cuaderno nº 4, Técnica de la mano izquierda (conclusión)*. 2. ed., Buenos Aires: Editorial Barry, 1974.
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. 2 ed., 7 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- COELHO, Lauro Machado. *A Ópera Barroca Italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e ideologia no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Novas Metas, 1985.
- KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1997.
- LARUE, Jan. *Guidelines for Style Analysis*. 2ª ed. Michigan: Harmonie Park Press, 1992.
- MACHADO, Antônio Alcântara. *Brás, Bexiga e Barra Funda*. São Paulo: IMESP/DAESP, 1982.
- MORSE, Richard M. *Formação Histórica de São Paulo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- PUJOL, Emilio. *La Guitarra y su Historia*. Buenos Aires: Romero y Fernandes, 1930.
- SANTÓRSOLA, Guido. *Armonia Coral*. São Paulo: Manuscrito do autor, 1928.



- ____. *Armonia-Contrapunto*. Montevideu: Manuscrito do autor, s.d.
- ____. *El uso inteligente del pedal*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1966.
- ____. *Lineamientos de la Fuga*. Montevideu: Manuscrito do autor, s.d.
- ____. *Princípios armônicos*. Nova York: Electra, s.d.
- SCHECKTER, John. *Music in Latin América Culture: Regional Traditions*. Nova York: Schlimer Books, 1999.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular Brasileira*. São Paulo: 34, 1998.
- ____. *Música popular: do gramofone ao rádio e tv*. São Paulo: Ática, 1981.
- ____. *Música popular: os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Autor, 1976.
- ____. *Música popular: um tema em debate*. 3. ed., São Paulo: 34, 1997.
- TRAVASSOS, Elisabeth. *Modernismo e Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

Discografia:

- SANTÓRSOLA, Guido. *Prelúdio da Suíte Antiga*, Stephen Boswell, Audiophile SB 1001.
- ____. *Id.* Louise Walker, Supraphon 1111230.
- ____. *Id.* Turíbio Santos, Mu. Hert.so MHS1916Z.
- ____. *Id.* Sebastião Tapajós, RCA PL28308.
- ____. *Concertino* para violão e orquestra, Louise Walker, Epic 3055.
- ____. *Concerto* para dois violões e orquestra, Irmãos Abreu e English Chamber Orchestra, Columbia M32232.
- ____. *Dos Momentos Anímicos*, Joseph Breznikar, Coronet LP93115.
- ____. *Sonata a duo* para dois violões, Lars Karlsson e Michael Ljung, Duodecima 8201.
- ____. *Id.*, Franz Halász e Débora Halász, Bis/Bis CD717.
- ____. *Cuatro Piezas Latinoamericanas*, Quarteto di Asti, Bérben BERCD 826-2.

APÊNDICES

Como fontes para esta relação de obra violonística de Guido Santorsola utilizamos os trabalhos de Corazón OTERO (1999) e de Revista GUITAR INTERNATIONAL (1989). Conseguimos encontrar partituras que não constavam de nenhuma destas listas, mas recentemente, após o Exame Geral de Qualificação descobrimos um novo trabalho, do pesquisador Julio César HUERTAS (2003), que conta com as mesmas obras que havíamos conseguido com nossos trabalhos somados às das listas anteriores.

Nenhuma destas listas possui a data de edição das obras, sendo assim procuramos averiguar novas relações com isso. Algumas obras editadas já foram conseguidas por nós em outras list e por isso não foi possível averiguar a data de edição de todas as obras.

Também criamos para nossos estudos uma relação das obras de Santorsola para outros instrumentos e formações que são citadas como o violão, retrada de OTERO (1999, p. 121-123).

Para complementar as fontes usamos a seguinte legenda:

- HUERTAS (2003) : HUE
- OTERO (1999) : OTE
- GUITAR INTERNATIONAL (1989) : GIT

APÊNDICES

APÊNDICE A: RELAÇÃO DAS OBRAS DE SANTÓRSOLA PARA VIOLÃO.

Como fontes para esta relação da obra violonística de Guido Santórsola utilizamos os trabalhos de Corazón OTERO (1999) e da Revista GUITAR INTERNATIONAL (1989). Conseguimos encontrar partituras que não constavam de nenhum destas listas, mas recentemente, após o Exame Geral de Qualificação descobrimos um novo trabalho, do pesquisador Júlio César HUERTAS (2003), que conta com as mesmas obras que havíamos conseguido com nosso trabalho somado ao das listas anteriores.

Nenhuma dessas listas possui a data de edição das obras, sendo assim procuramos enriquecer nosso trabalho com isso. Algumas obras editadas só foram conseguidas por nós em manuscritos e por isso não foi possível averiguar a data de edição de todas as obras.

Também consta deste trabalho uma relação das obras de Santórsola para outros instrumentos e formações que não contam como o violão, retirada de OTERO (1999, p. 121-123).

Para identificarmos as fontes usaremos a seguinte legenda:

- HUERTAS (2003) : HUE
- OTERO (1999) : OTE
- GUITAR INTERNATIONAL (1989) : GIT

APÊNDICE A: RELAÇÃO DAS OBRAS DE SANTÓRSOLA PARA VIOLÃO.

TÍTULO	ANO	FORMAÇÃO	EDIÇÃO	DURAÇÃO	OBSERVAÇÃO	FONTE
<i>Prelúdio</i>	1932	Violão Solo	1979 Novas Metas (Brasil)	3 minutos	Obra estreada por Abel Carlevaro em 10/8/1944	HUE
<i>Concertino nº1</i>	1942	Violão e Orquestra	Southern Music (E.U.A)	16 minutos	Obra estreada por Abel Carlevaro em 4/9/1943	HUE, OTE, GIT.
<i>Sonata en dos movimentos</i>	1944	Violão solo	sem edição	10 minutos	Obra estreada por Luise Walker em 1950	HUE, OTE, GIT.
<i>Choro nº1</i>	1944	Violão Solo	sem edição	2 minutos	-	HUE, OTE, GIT.
<i>Vals Romântico</i>	1944	Violão Solo	1970 Bérben (Itália)	5 minutos	Obra dedicada a Luise Walker e estreada por ela em 1950	HUE, OTE, GIT.
<i>Suíte Antiga</i>	1945	Violão solo	1959 Ricordi Brasileira (Brasil)	18 minutos	Obra estreada por Isaías Sávio em 1945 e dedicada a ele	HUE, OTE, GIT.
<i>5 Prelúdios</i>	1959	Violão solo	1970 Bérben (Itália)	20 minutos	Dedicados a Isaías Savio, Louise Walker, Hans Wurnbauer, Maria Luisa Anido e Abel Carlevaro, pela ordem.	HUE, OTE, GIT.
<i>Valsa-Choro</i>	1960	Violão solo	Irmãos Vitale (Brasil)	5 minutos	Obra estreada por Carlos Barbosa Lima em 1962	HUE, OTE, GIT.



TÍTULO	ANO	FORMAÇÃO	EDIÇÃO	DURAÇÃO	OBSERVAÇÃO	FONTE
<i>Quarteto nº2</i>	1961	violão, flauta, violoncelo e viola	1970 Southern Music (E.U.A.)	18 minutos	Obra estreada em Washington em 27/9/1965 por B. Davezac, S. Bosco, V. Addiego e Guido Santorsola, dedicado a Irma Constanzo	HUE, OTE, GIT.
<i>Sonata a Duo nº1</i>	1962	Duo de violões	Southern Music (E.U.A.)	9 minutos	Obra estreada pelo Duo Abreu em Bueno Aires em 1965. Primeira obra dodecafônica.	HUE, OTE, GIT.
<i>Trio</i>	1964	Violão, flauta (ou violino) e clarinete.	Sem edição	15 minutos	-	HUE, OTE, GIT.
<i>Triptico, Três Invenções</i>	1965	Duo de violões	1973 Bérben (Itália)	8 minutos	Obra estreada pelo Duo Abreu, dedicada a Abel Carlevaro.	HUE, OTE, GIT.
<i>Concierto a Diez</i>	1966	Violão, flauta, oboé, clarinete, clarone, fagote, corne inglês, violino, viola e violoncelo.	Sem edição	12 minutos	-	HUE, OTE, GIT.
<i>Concerto nº1</i>	1966	Dois violões e orquestra	Bérben (Itália)	18 minutos	Obra estreada pelo Duo Abreu em 10/10/1969 e dedicada a eles.	HUE, OTE, GIT.
<i>Três Árias de Corte</i>	1966	Violão solo	1968 Columbia Music (E.U.A.)	12 minutos	Obra estreada por Regina Carrizo	HUE, OTE, GIT.
<i>Sonata a Duo nº2</i>	1969	Duo de violões	1973 Bérben (Itália)	12 minutos	Obra dedicada ao Duo Abreu	HUE, OTE, GIT.
<i>Sonata nº1</i>	1969	Violão solo	1971 Bérben (Itália)	12 minutos	Obra estreada por Alice Artzt em Buenos Aires em 1974 e dedicada a ela.	HUE, OTE, GIT.

TÍTULO	ANO	FORMAÇÃO	EDIÇÃO	DURAÇÃO	OBSERVAÇÃO	FONTE
<i>Cuatro Tientos</i>	1970	Violão solo	1970 Bérben (Itália)	20 minutos	Obra estreada por Angelo Gilardino em Vercelli (Itália) em 1976 e dedicada a ele	HUE, OTE, GIT.
<i>Díptico</i>	1970	Violão e viola ou violino.	1979 Novas Metas (Brasil)	8 minutos	Obra estreada por Eduardo Fernandez e Guido Santórsola em Montevideu em 1972	HUE, OTE, GIT.
<i>Sonata n.º 2 – Hispânica</i>	1971	Violão solo	1973 Bérben (Itália)	16 minutos	Obra estreada por Carlos Barbosa Lima e dedicada a Gabriel Estarelas	HUE, OTE, GIT.
<i>Cuatro Plezas Laino-Americanas</i>	1971	Violão solo ou quatro violões	Bérben (Itália)	20 minutos	Obra dedicada a Angelo Gilardino	HUE, OTE, GIT.
<i>Sonata a Duo nº3</i>	1971	Violão e piano	Bérben (Itália)	10 minutos	Obra estreada por Nestor Ausqui (violão) e Sergio Elena (piano) em Santa Fé em 27/6/1986 e dedicada a Monina Távora	HUE, OTE, GIT.
<i>Concerto</i>	1972	Quatro violões e orquestra	Bérben (Itália)	16 minutos	Obra estreada pelo Quarteto Martinez-Zárate e dedicada a ele	HUE, OTE, GIT.
<i>Oito Estudos Preparatórios</i>	1973	Violão solo	Sem edição	13 minutos	Estudos dedicados a Isaías Savio	HUE, OTE, GIT.
<i>Doble Concerto</i>	1973	violão, cravo e orquestra de câmara	Sem edição	19 minutos	Obra estreada por Mario Sicca e Rita Maria Fleres em Karlsruhe (Alemanha) em 12/1/1975 e dedicada a eles	HUE, OTE, GIT.

TÍTULO	ANO	FORMAÇÃO	EDIÇÃO	DURAÇÃO	OBSERVAÇÃO	FONTE
<i>7 Pequenos Estudos</i>	1973	Violão solo	Sem edição	8 minutos	Estudos dedicados a Isaias Savio	HUE, OTE, GIT.
<i>Sonata a Duo nº4</i>	1975	Violão e flauta	Sem edição	11 minutos	Obra estreada por Carlos Barbosa Lima e Murray Panitz	HUE, OTE, GIT.
<i>Sonata nº3</i>	1975	Violão solo	Zanibon (Itália)	18 minutos	-	HUE, OTE, GIT.
<i>Suíte all'Antica</i>	1975	Duo de violões	1976 Ricordi Americana (Argentina)	15 minutos	Obra dedicada a Horacio Ceballos.	HUE, OTE, GIT.
<i>Sonata a Duo nº5</i>	1976	Violão e flautas (flautim, flauta transversal e flauta baixo)	1979 Novas Metas (Brasil)	10 minutos	Obra dedicada a Gunilla von Bahr e Diego Blanco	HUE, OTE, GIT.
<i>Seis Bagatelas</i>	1977	Violão solo	Ricordi Brasileira (Brasil)	9 minutos	Obra estreada por Regina Carrizo em São Paulo em 1975, dedicada a Benjamim Bolt	HUE, OTE, GIT.
<i>Sonata nº4 – Italiana</i>	1977	Violão solo	Bérben (Itália)	12 minutos	Obra estreada por Álvaro Pierri e dedicada a ele	HUE, OTE, GIT.
<i>Concerto nº2</i>	1977	Violão e orquestra	Sem edição	24 minutos	Obra dedicada a Carlos Barbosa Lima.	HUE, OTE, GIT.
<i>Seis estúdios para violão</i>	1977	Violão solo	Sem edição	8 minutos	Estudos dedicados a Horacio Ceballos	HUE, OTE, GIT.
<i>Concerto a Cinque</i>	1978	Violão e quarteto de cordas	Bérben (Itália)	18 minutos	-	HUE, OTE, GIT.
<i>Concertino nº1 a la manera clásica</i>	1978	Trio de violões e orquestra	Bérben (Itália)	8 minutos	-	HUE, OTE, GIT.
<i>Concertino nº2</i>	1978	Trio de violões e orquestra	Bérben (Itália)	8 minutos	-	HUE, OTE, GIT.

TÍTULO	ANO	FORMAÇÃO	EDIÇÃO	DURAÇÃO	OBSERVAÇÃO	FONTE
<i>Prelúdio</i>	1978	Violão solo	1979 Novas Metas (Brasil)	7 minutos	Obra dedicada a Piero Spallanzani.	HUE
<i>Tre Capricci</i>	1978	Violão solo	1981 Zanibon (Itália)	12 minutos	Obra dedicada a Marco de Santi.	HUE
<i>Ringraziam ento e Tempo di Minuetto</i>	1978	Violão solo	1978 Columbia Music (E.U.A)	5 minutos	Obra dedicada a Sophocles Papas.	HUE
<i>Sels Plectas a la manera clasica</i>	1978	Violão solo	Sem edição	6 minutos	Obra dedicada a Henrique Pinto	HUE, OTE, GIT.
<i>Dos Momentos Anímicos</i>	1979	Violão solo	Bérben (Itália)	8 minutos	Obra estreada por Joseph Breznikar em Wahington em 11/10/1979	HUE, OTE, GIT.
<i>Dos Fisionomias Sonoras</i>	1979	Violão solo	Bérben (Itália)	10 minutos	Obra estreada por Andrés Segovia	HUE, OTE, GIT.
<i>Espejismo</i>	1980	Violão solo	Bérben (Itália)	5 minutos	Obra estreada por Eduardo Baranzano em 14/8/1985 e dedicada a ele	HUE, OTE, GIT.
<i>Díptico</i>	1980	Violão solo	Bérben (Itália)	8 minutos	Obra dedicada a Eduardo Fernandez	HUE, OTE, GIT.
<i>Cinco canciones</i>	1981	Violão e voz	Bérben (Itália)	16 minutos	Letras de Jesus Silva	HUE, OTE, GIT.
<i>Díptico, dos momentos musicales</i>	1981	Duo de violões	Bérben (Itália)	16 minutos	-	HUE, OTE, GIT.
<i>Sonata a Duo nº6</i>	1981	Violão e bandolim	Sem edição	14 minutos	Obra dedicada ao Duo Mair-Davis	HUE, OTE, GIT.
<i>Sonata nº5 - Brasileira</i>	1981	Violão solo	Yólotl (México)	13 minutos	Obra estreada por David Russel e dedicada a ele	HUE, OTE, GIT.

TÍTULO	ANO	FORMAÇÃO	EDIÇÃO	DURAÇÃO	OBSERVAÇÃO	FONTE
<i>Concerto nº3</i>	1983	Violão e orquestra	Bérben (Itália)	22 minutos	Obra estreada por David Russel e dedicada a ele	HUE, OTE, GIT.
<i>Díptico</i>	1985	Violão e orquestra	-	20 minutos	-	HUE, OTE, GIT.
<i>Doble Concierto</i>	1987	violão, cravo e dois conjuntos de câmara	Bérben (Itália)	18 minutos	-	HUE, OTE, GIT.
<i>Cuatro Pequeñas Piezas al estilo clásico</i>	1988	Duo de violões	Yólotl (México)	Sem duração estimada	-	HUE, OTE, GIT.
<i>Duas Imagenes Sonoras</i>	1988	violão, cordas e celesta	Yólotl (México)	Sem duração estimada	Obra estreada por Rafael Ojas (violão), Cuarteto Mexicano de Cordas e Thusnelda Jara (celesta) em 18/3/1990	HUE, OTE, GIT.
<i>Prelúdio, Ária y Finale</i>	1990	Violão solo	Yólotl (México)	Sem duração estimada	-	HUE, OTE, GIT.
<i>Ensueño</i>	Sem data	Violão e piano	Sem edição	Sem duração estimada	-	HUE.

APÊNDICE B: OBRAS PARA OUTRAS FORMAÇÕES SEM VIOLÃO:

Orquestra: Cancão (1932, 3 minutos), *Saudade* (1932, 5 minutos), *Prelúdio e Fuga* para duas orquestras de cordas (1937, 12 minutos), *Prelúdio e Fuga*, transcrição do

Coro a Capella: *Dos Madrigales* (1928, 6 minutos), *Vida de Artigas* (1951, 8 minutos), *Canto do Departamento de Artigas* (1953, 3 minutos), *Canto do Departamento de Lavalleja* (1953, 3 minutos), *Canto a Canelones* (1953, 3 minutos), *Canto a Treinta y Tres* (1953, 4 minutos).

estudos sinfônicos (1953, 12 minutos), *Alcázar de Cádiz* (1958, 20 minutos), *El Juch*

Piano: *Improviso Burlesco* (1929, 3 minutos), *Canción Triste y Danza Brasileña* (1934, 8 minutos), *Cinco Poemas Síquicos* (1936, 23 minutos), *Dos Invenciones* (1938, 8 minutos), *Suíte Infantil* (1942, 4 minutos), *Pequena Suíte* (1944, 4 minutos), *Choro nº1* (1944, 5 minutos), *Introducción, Tema y Variaciones* (1956, 8 minutos), *Sonatina* (1958, 10 minutos), *Canción de Cuna* (1958, 1 minuto), *Tema y Variaciones, sobre Arrorro mi Niño* (1960, 6 minutos), *Estrellas en Lejanía* (1974, 6 minutos), *Sonata nº2* (1980, 13 minutos).

Solistas e Orquestra: Concerto para viola, coro, viola de amor e orquestra (1933,

Música de Câmara: *Sonata para violino e piano* (1928, 18 minutos), *Ocho Canciones* para canto e piano ou orquestra (1930-35, 20 minutos), *Prelúdio e Fuga*, para duas violas e contrabaixo (1937, 12 minutos), *Sonata de Ariosti*, transcrição para viola e orquestra de câmara (1945, 20 minutos), *Quinteto* para quatro flautas e piano ou quarteto de cordas e piano (1945, 5 minutos), *Choro nº1* para violino ou viola e piano (1945, 5 minutos), *Choro nº2* para violino ou viola e piano ou orquestra (1952, 10 minutos), *Quarteto nº1* para cordas (1957, 31 minutos), *Quinteto* para flauta, oboé, clarinete, corne-inglês e fagote (1966, 12 minutos), *Trio* para flauta, viola e piano (1969, 12 minutos), *Sugerencias Sonoras*, para trio de madeiras, trio de metais e trio de cordas (1970, 20 minutos).

Orquestra: *Canção* (1932, 5 minutos), *Saudade* (1932, 5 minutos), *Prelúdio y Fuga* para duas orquestras de cordas (1937, 12 minutos), *Prelúdio e Fuga*, transcrição do *cravo bem temperado* de Bach para orquestra de cordas (1938, 8 minutos), *Prelúdio nº1* para orquestra de cordas (1939, 5 minutos), *Adágio y Allegro, dos movimentos sinfônicos* (1941, 19 minutos), *Cuatro preludios de corais de Bach* (1950, 14 minutos), *Trista nº2* (1950, 6 minutos), *Vida de Artigas* (1951, 13 minutos), *Dos estúdios sinfônicos* (1953, 12 minutos), *Rapsódia Criolla* (1960, 20 minutos), *El Juicio Final*, obre teatral, coral e sinfônica (1961, 180 minutos), *Concierto para orquestra nº1* (1964, 20 minutos), *Cantata a Artigas* para narrador, coro feminino e orquestra (1965, 20 minutos), *Três cuadros sinfônicos* (1972, 30 minutos), *Concierto para orquestra nº2* (1981-82, 32 minutos).

Solistas e Orquestra: *Concierto* para viola, coro, viola de amor e orquestra (1933, 23 minutos), *Agonia* para contralto e orquestra (1937, 7 minutos), *Concierto* para piano e orquestra (1938-39, 31 minutos), *Concierto* para fagote e orquestra (1959, 16 minutos), *Carnaval de Venecia* para violino e orquestra (1959, 12 minutos), *Concierto* para violino e orquestra (1962, 16 minutos), *Os três mistérios da tolte* para voz recitante e orquestra (1966, 19 minutos), *Concierto* para trompa e orquestra (1967, 16 minutos), *Concierto* para quatro violinos e cordas (1972, 16 minutos), *Concierto* para dois bandoneones e orquestra (1976, 18 minutos).

Para realização das entrevistas com nomes importantes do cenário musical brasileiro que tiveram contato com Guido Santórcia. Os entrevistados foram Henrique Pinto, Gloriano Bertoloni, Sérgio Abreu, Jodaci Damasceno, Edilton Gloeden, Paulo Porto Alegre e Everton Gloeden.

Henrique Pinto atualmente é Professor de Violão na FAE e da Escola Municipal de Música e também foi professor de violão de Gloriano Bertoloni, dos irmãos Edilton e Everton Gloeden e de Paulo Porto Alegre.

Gloriano Bertoloni é Professor Doutor do Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista.

Sérgio Abreu formou com seu irmão Eduardo e Dus Abreu, conquistando grande reputação internacional através de seu trabalho como concertista, atualmente é *Adrian*.

Jodaci Damasceno desenvolveu intensa atividade como violonista e professor no Rio de Janeiro, antes de lecionar na Universidade Federal de Uberlândia.

Edilton Gloeden é Professor Doutor do Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

Paulo Porto Alegre é Professor de Violão da Escola Municipal de Música.

Everton Gloeden é Professor de Violão do Centro de Estudos Musicais Tom Jobim. Ambos integram o Quarteto Brasileiro de Violões, realizando concertos regulares no exterior.

ANEXOS

ANEXO A - Entrevista com o Prof. Henrique Pinto (São Paulo 13 de janeiro de 2003)

Foram realizadas entrevistas com nomes importantes do cenário musical brasileiro que tiveram contato com Guido Santórsola. Os entrevistados foram: Henrique Pinto, Giacomo Bartoloni, Sérgio Abreu, Jodacil Damasceno, Edelson Gloeden, Paulo Porto Alegre e Everton Gloeden.

Henrique Pinto atualmente é Professor de Violão na FMU e da Escola Municipal de Música e também foi professor de violão de Giacomo Bartoloni, dos irmãos Edelson e Everton Gloeden e de Paulo Porto Alegre.

Giacomo Bartoloni é Professor Doutor do Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista.

Sérgio Abreu formou com seu irmão Eduardo o Duo Abreu, conquistando grande reputação internacional através de seu trabalho como concertista, atualmente é *luthier*.

Jodacil Damasceno desenvolveu intensa atividade como violonista e professor no Rio de Janeiro, antes de lecionar na Universidade Federal de Uberlândia.

Edelson Gloeden é Professor Doutor do Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

Paulo Porto Alegre é Professor de Violão da Escola Municipal de Música.

Everton Gloeden é Professor de Violão do Centro de Estudos Musicais Tom Jobim. Ambos integram o Quarteto Brasileiro de Violões, realizando concertos regulares no exterior.

ANEXO A - Entrevista com o Prof. Henrique Pinto (São Paulo 13 de janeiro de 2003)

FB: Como foi que você conheceu Guido Santórsola?

HP:- Isso foi em 1970. Tinha chegado de Santiago de Compostela (Espanha) e soube que iria ter um festival de violão em Porto Alegre(RS), quem organizava era a Faculdade de Música Palestrina, e seu diretor artístico era Antonio Crivelaro. Li o folder e vi que algumas personalidades do meio violonístico estariam presentes como: Abel Carlevaro (Uruguai), Jorge Martinez Zarate e Graziela Pomponio (Argentina) e o maestro Guido Santórsola (Uruguai). Foi uma agradável surpresa, pois já tocava o Prelúdio à Antiga do Santórsola, e tinha conhecido em Compostela um aluno de Carlevaro (Baltazar Benitez) que tinha me mostrado Campo, um dos Prelúdios Americanos de Carlevaro, que me causou uma ótima impressão por sua maneira de compor extremamente violonística, sua música era pensada na forma mais fácil de realiza-la e obter o melhor efeito sonoro. Isto era um achado importante, pois só H.Villa-Lobos tinha conseguido este intento importante (pois tinha estudado profundamente os clássicos do violão, como: D.Aguado, F.Sor, M.Giuliani, M.Carcassi, F.Carulli e outros da mesma época), além de ter vivenciado a música e os músicos chorões, e João Pernambuco foi vital na maneira de usar a mão esquerda, com desenhos simétricos e obtendo um efeito harmônico pouco usual. Além da minha curiosidade de vê-los pessoalmente, só assisti suas aulas e não toquei. No ano seguinte tomei atitude de dialogar e tocar para Carlevaro e, também tocar para Santórsola, muito temido por seu extremo zelo pela afinação e a limpeza na execução das obras, que causava até dissabores entre alguns alunos, que não o aceitavam por seu mau humor nas más interpretações. Mas, enfim, conversamos muito e posteriormente ele veio a São Paulo, pois tinha uma irmã que morava perto do Parque Ibirapuera, e iniciamos particularmente nossas aulas de harmonia, com seu livro "Princípios Harmônicos" e juntamente com as aulas de interpretação.

FB: Quais foram os desdobramentos desse primeiro contato?



HP: Foi um achado importante, pois os professores de violão que tive nunca tinham abordado este lado da música, a percepção total da execução de uma obra, desde os primeiros passos para alcançar uma limpeza total, o tempo real de cada nota, ouvir as cordas que soavam como ressonância e apagá-las para não interferir na harmonia daquele determinado acorde, ou trecho harmônico. A dinâmica tinha que ser perfeita em todas as proporções, nos crescendos, diminuendos, acabamentos de frases, a fluidez em todo discurso musical. Tudo isto era muito pesado, pois tinha passado até aquele momento (na época eu tinha 30 anos), trabalhando as obras de forma mais intuitiva, nunca tinha pensado em detalhes, no meu entender era só tocar a música com as notas no tempo certo e sem errar e estava tudo bem. Foi uma lição de música que foi vital para meu ensino do violão, comecei a enxergar com maior clareza e objetividade o que teria que acontecer para o desenvolvimento de um aluno. Não posso esquecer os ensinamentos de Abel Carlevaro, com sua visão mais objetiva da técnica do violão, de aproveitar toda a gama de cores do instrumento de forma racional, que, também, até aquele momento no meu entender a técnica era algo somente da repetição até o cansaço, para não errar, de maneira cega e sem critérios. Suas aulas foram vitais para eu enxergar o violão e seu mecanismo de forma mais racional. Com esse contato com Santórsola tive a idéia de trazê-lo a São Paulo para ministrar essas mesmas aulas que tive particularmente para meus alunos mais adiantados. Creio que essa minha atitude foi importante naquele momento, pois eles tiveram a visão de um maestro, compositor, músico de orquestra (ele era violista) e músico de rara sensibilidade, passando uma síntese de toda sua vida musical a estes alunos. Certamente eles levaram para todas suas vidas, as preciosas palavras de Santórsola, os que escolheram a música para sua profissão foram beneficiados por seu contato, os que apenas estudavam violão como lazer levaram sua filosofia de vida, todos nós ganhamos de alguma forma.

FB: Faça um comentário sobre sua obra e sua importância no cenário violonístico mundial e brasileiro.



HP: Um músico da envergadura de Santórsola tem uma importância universal. Toda sua música foi elaborada com um profundo estudo feito anteriormente, não é uma obra do acaso, mas em toda ela se percebe um pleno conhecimento de todos elementos estruturais, sua originalidade e sua honestidade no ato de compor. Ele faz parte dos compositores que construíram sua obra para a posteridade. Ela abrange não somente as realizadas para violão, mas abrange todas as combinações de instrumentos, desde as solísticas, câmara e orquestrais. Um exemplo importante é seu Concerto para dois violões e orquestra, que foi gravado pela English Chamber com os Irmãos Abreu (Sergio e Eduardo), sua Sonata num. 1, também muita tocada pelos Irmãos Abreu. Sua obra mais tocada é o Prelúdio da Suíte à Antiga, um primor de peça, que ele aproveita toda tessitura do violão usando a linguagem da música barroca (como um prelúdio de J.S.Bach).

FB: Cite obras de Santórsola que você considera importantes.

HP: Já citei seu Concerto para dois violões, suas duas sonatas para duo de violões, seus prelúdios (quase todos editados pela editora italiana Bérben), os caprichos, suas Sonatas para violão solo (muitas de suas músicas ele usou um sistema que ele criou, serialista, com 12 notas e que usava como um compositor barroco, usando toda esta técnica para compor suas obras neste sistema). O Concerto para cravo violão e orquestra, Sonata para cravo e violão, trios e quartetos que inclui o violão, Sonata para flauta e violão. Para citar as obras mais singelas que ele compôs para o violonista mediano, as "Três Arias de Corte", Suíte à Antiga, Microkosmos Sonoro, Seis Estudos, Seis *piecitas à la manera clásica*, *Siete balbuceos* sonoros e Seis miniaturas.

FB: Como você avalia a contribuição de Santórsola para o violão brasileiro?

HP: Santórsola morou no Brasil por um longo tempo, onde estudou com Agostinho Cantú e foi colega de Mario de Andrade e tocou viola na Orquestra Sinfônica Municipal e casou com uma brasileira. Ele assimilou muito a forma musical brasileira e em varias obras ele demonstra essa vivência, posso citar seu Choro e Valsa Chorosa (de 4 peças), o Choro num.



1 e Valsa-choro, que captaram muito bem a música da sua estada em São Paulo e sua afeição pelo Brasil. Outra forma de avaliar sua importância violonística para o Brasil, foi seus ensinamentos de música para os violonistas, que posteriormente foram destaques em suas carreiras, em parte pelo contato direto com este músico de excepcional conhecimento de sua profissão.

FB: Quais foram os desdobramentos desse primeiro contato?

GB: Lembro-me que na 1ª aula, o primeiro aluno ao tocar para o Santórsola sofreu muito: o maestro não deixou passar nada. Tinha nota errada e ele começou a ficar nervoso e chamou o violonista de "descompositor". Claro que dias depois ele disse que se enganou. De propósito, porque erro por falta de técnica é uma coisa, mas toffejo errado é pura desatenção. Nos todos antes de tocar para o maestro resolver os erros e revisar as técnicas e para a nossa surpresa todos encontraram notas erradas. Santórsola nos ensinou que a melhor interpretação é evidenciar o ritmo, semios detalhadas, colocar a música em primeiro lugar.

FB: Faça um comentário sobre sua obra e sua importância no cenário violonístico mundial e brasileiro.

GB: Santórsola tinha duas linhas de composição: uma tradicional e outra serial. A 1ª voltada para a linguagem da música do final do período barroco, como sua Sinfonia e Antiga, ou Três Áreas de Corte, por exemplo. Essas obras não eram difíceis, pois com vários violonistas tocaram em recitais. Mas, sua obra serial é mais trabalhada, com todas as combinações possíveis. Acho que Santórsola é pouco tocado tanto aqui no Brasil, como no exterior. O que

Anexo B - Entrevista realizada com o Prof. Giacomo Bartoloni, no dia 20 de janeiro de 2003, em São Caetano do Sul.

FB: Como foi que você conheceu Guido Santórsola?

G.B: Foi através de meu professor de violão na época, o Prof. Henrique Pinto. Se não me engano, foi no ano de 1974. O Henrique organizou dois cursos para o Santórsola ministrar: um de Harmonia aplicada ao violão e o outro sobre Interpretação Violonística. O curso de Harmonia foi interessante, mas o de Interpretação foi o ponto alto, pelo menos para mim, pois o Santórsola era metódico, possuía um ouvido absolutíssimo e tinha uma enorme bagagem musical, em seus 70 anos de idade, sendo 65 de estudo de música.

FB: Quais foram os desdobramentos desse primeiro contato?

GB: Lembro-me que na 1ª aula, o primeiro aluno ao tocar para o Santórsola sofreu muito: o maestro não deixou passar nada. Tinha nota errada e ele começou a ficar nervoso e chamou o violonista de "descompositor". Claro que dias depois ele disse que exagerou de propósito, porque erro por falta de técnica é uma coisa, mas solfejo errado é pura desatenção. Nós todos antes de tocar para o maestro resolvemos revisar as leituras e para a nossa surpresa todos encontraram notas erradas. Santórsola nos ensinou que a melhor interpretação é evidenciar o óbvio, sermos detalhistas, colocar a música em primeiro lugar.

FB: Faça um comentário sobre sua obra e sua importância no cenário violonístico mundial e brasileiro.

GB: Santórsola tinha duas linhas de composição: uma tradicional e outra serial. A 1ª voltada para a linguagem da música do final do período barroco, como sua Suíte a Antiga, ou Três Áreas de Corte, por exemplo. Estas obras não eram didáticas, pois ouvi vários violonistas tocarem em recitais. Mas, sua obra serial é mais trabalhada, com todas as combinações possíveis. Acho que Santórsola é pouco tocado tanto aqui no Brasil, como no exterior. O que



ele escreveu é de difícil execução. Para o violão, escrever o Concerto para 2 violões e Orquestra, gravado pela English Chamber com os Irmãos Abreu, foi muito importante.

FB: Cite obras de Santórsola que você considera importantes.

GB: O Concerto para 2 violões e as Três Árias de Corte, que ao meu ver é um bom exemplo de música pré-clássica para o estudante de violão.

FB: Como você avalia a contribuição de Santórsola para o violão brasileiro?

GB: Para mim, sua maior contribuição para o violão brasileiro, foi seus ensinamentos de música para os violonistas. Alguns que conheceram Santórsola, deixaram de ser simples tocadores de notas e foram estudar música profundamente, como ele ensinou.

FB: Quais foram os desdobramentos desse primeiro contato?

Sr. Bui, nós começamos a trabalhar a sonata e dois ou três anos depois a partir começou a tocá-la em público. Eu me lembro que dois ou três anos depois o Santórsola voltou ao Rio, meu avô já não estava mais vivo, aí nós tocamos para ele, não sei se foi nessa volta que ele trouxe o Trio para dois violões e estudamos dando uma aula, e nessa viagem ele conheceu nossa professora, a Norina Teixeira, e gostou muito dela, e ele também gostou muito dele e aí começou um relacionamento mais próximo entre nós. Acho que já tínhamos feito uma fila que inclui essa Sonata para dois violões, dando uma aula para ele, que gostou muito e a partir daí começou a amadurecer a ideia de eventualmente ele escrever um Concerto para dois violões. Nós começamos a viajar pelo exterior e não havia a possibilidade de uma apresentação com Orquestra porque não havia repertório e nós dávamos a ele que gostaríamos muito que ele escrevesse um Concerto para dois violões. Isso é basicamente um resumo. A partir de começamos muito por cartas, mas eu não sei onde essas cartas foram parar.

Anexo C - Entrevista realizada com o concertista Sérgio Abreu, no dia 10 de fevereiro de 2003, no Rio de Janeiro.

FB: Como foi que você conheceu Guido Santórsola?

SA: Pelo que eu me lembro, ele veio visitar meu avô, se eu não me engano em 1963, a data eu não consigo me recordar exatamente, e trouxe uma *Sonata à Duo*, para dois violões e nós demos uma lida nela. É uma sonata muito difícil, mas nós estudamos, e antes dele ir embora nós já tocávamos "mais ou menos" o primeiro movimento. Eu me lembro de muito pouco do que aconteceu nessa visita, eu me lembro que ele ficou alguns dias lá em casa, ficava conversando com meu avô, que conheceu o Santórsola através do Sávio. Eu não sei por qual motivo o Santórsola teria vindo ao Rio, o motivo principal mesmo, eu sabia que ele já tinha ouvido falar de nós pelo Sávio, e esse foi o início.

FB: Quais foram os desdobramentos desse primeiro contato?

SA: Bom, nós começamos a trabalhar a sonata e dois ou três anos depois a gente começou a tocá-la em público. Eu me lembro que dois ou três anos depois o Santórsola voltou ao Rio, meu avô já não estava mais vivo, aí nos tocamos para ele, não sei se foi nessa visita que ele trouxe o *Triptico para dois violões*, e acabamos dando uma lida, e nessa viagem ele conheceu nossa professora, a Monina Távora, e gostou muito dela, e ela também gostou muito dele e aí começou um relacionamento mais próximo entre nós. Acho que já tínhamos feito uma fita que inclui essa Sonata para dois violões, demos uma cópia para ele, que gostou muito e a partir daí começou a amadurecer a idéia de eventualmente ele escrever um Concerto para dois violões. Nós começamos a viajar pelo exterior e não havia a possibilidade de uma apresentação com orquestra porque não havia repertório e nós dissemos a ele que gostaríamos muito que ele escrevesse um Concerto para dois violões. Isso é basicamente um resumo, a gente se correspondia muito por cartas, mas eu não sei onde essas cartas foram parar.

FB: Faça um comentário sobre sua obra e sua importância no cenário violonístico mundial e brasileiro.

SA: Você pode ver pela lista de obras dele que ele tinha uma obra variada até 1970, mais ou menos, com música de câmara, música para piano, violino, alguns concertos e a partir daí ele começou a ficar muito conhecido no meio violonístico e ele tem uma quantidade muito grande de obras para violão e a maioria escrita depois de 1970 e quase nada para outros instrumentos, virou praticamente um compositor de músicas para violão de 1970 até o final da vida dele. Ele teve muitas encomendas do exterior, acredito que por repercussão do Concerto para dois violões que ele escreveu para nós. É uma obra única, ele tem um estilo inconfundível, você começa a ouvir e já sabe que é do Santórsola, principalmente as obras do que ele chama de último período de composição dele. Conhecia muito bem o violão, a obra dele é difícil, porém sempre violonística, sempre realizável, então é um compositor muito importante para o violão, um estilo inconfundível, uma obra que funciona no violão. Talvez um pouco esquecido ultimamente, mas isso é normal em alguns períodos, há alguns compositores que de repente caem no esquecimento e depois voltam. Material tem muito, para quem quiser "se aventurar, se divertir", em grande parte a obra de grande sofisticação, mas trabalhosa também.

FB: Cite obras de Santórsola que você considera importantes.

SA: Eu posso citar as obras que eu toquei com meu irmão, o *Concerto para Dois violões*, a *Sonata à Duo Nº 1*, tem também uma segunda *Sonata à Duo*, que nós não tivemos oportunidade de tocar, pois o Duo acabou quando a gente começou a trabalhar essa peça, mas acho que é uma Sonata muito interessante também. E tem também as obras antigas, que eu conhecia através de gravações, ele tem um quinteto de cordas que é muito bom, do período antigo, eu ouvi uma gravação com o próprio Santórsola tocando a parte de viola, me lembro de um Concerto para Orquestra também muito interessante e outras coisas. De violão eu diria que o nível da produção dele é muito regular.

FB: Como você avalia a contribuição de Santórsola para o violão brasileiro?

SA: Eu acho que foi um compositor que podemos dizer que foi associado ao Brasil, já que ele mesmo nunca se considerou brasileiro. Viveram no Brasil muitos anos, falava um Português quase sem sotaque, mas depois foi ao Uruguai, mas a música dele nunca foi caracteristicamente brasileira. Eu diria dos compositores latino-americanos é de longe o que tem a obra mais extensa para violão. A importância é difícil avaliar porque está totalmente esquecido, você não vê sua música sendo tocada, mas tem uma produção substancial à espera de ser mais explorada, e tem muita coisa que deveria ser explorada.

FB: Quais foram os desdobramentos desse primeiro contato?

JD: Com esse primeiro contato, o Santórsola sempre queria divulgar mais a sua obra. Ele sempre contava alguma obra dele que tinha sido gravada para a gente ouvir, como você pode ver na foto, ele vinha fazer esse divulgação. Então surgiu a oportunidade de ele fazer cursos aqui no Rio para a gente. Nós organizamos cursos e master-classes com ele. Especialmente na minha casa havia muitos alunos nessa época, alunos fazendo bem. O Santórsola ficava hospedado na minha casa mesmo, uma vez ficou aqui por 40 dias, e eu aproveitei bem esse período. Eu tinha um curso de harmonia na escola de música, mas estava todo "entediado", cheio de regras, eu tinha estudado três anos de harmonia e não sabia analisar nada. E quando o Santórsola chegou, eu pedi a ele que me desse algumas aulas, além daqueles trabalhos já que ele ficava em casa passei a explorá-lo bastante. Ele era muito adocicado, acordava às seis horas da manhã e batia na porta para trabalharmos, depois começava às oito horas, e durava até hora e mais, duas horas cada dia. Ele me introduziu no dodecatonismo, no livro dele de harmonia aplicado ao violão, que eu acho o trabalho mais importante no assunto, que eu conheço pelo menos. Com o Santórsola eu me desenvolvi bastante porque eu perdi aquela "bálsamo" de harmonia tradicional, que hoje eu

Anexo D - Entrevista realizada com o Prof. Jodacil Damasceno, no dia 11 de fevereiro de 2003 no Rio de Janeiro.

FB: Como foi que você conheceu Guido Santórsola?

JD: Eu me lembro que foi na década de 60, já que eu tenho uma foto dele que data de 1963, e nossos primeiros encontros foram na época dessa foto. Eu não me lembro se fui apresentado a ele pelo Sávio ou pelo Professor Rebello, o Sávio vinha com muita frequência ao Rio, e me lembro que o Sávio sempre que tinha alguém que era importante e novidade para nós ele nos apresentava, como fez com o Abel Fleury e o Santórsola. Eu gostava muito do Sávio, tinha boa amizade com ele, sempre que ele vinha ao Rio vinha na minha casa, e eu creio que foi realmente o Sávio me apresentou o Santórsola.

FB: Quais foram os desdobramentos desse primeiro contato?

JD: Com esse contato pessoal, o Santórsola sempre queria divulgar muito a sua obra. Ele sempre colocava alguma obra dele que tinha sido gravada para a gente ouvir, como você pode ver na foto, ele vinha fazer essa divulgação. Então surgiu a oportunidade de ele fazer cursos aqui no Rio para a gente. Nós organizamos cursos e *master-classes* com ele. Especialmente na minha casa havia muitos alunos nessa época, alunos tocando bem. O Santórsola ficava hospedado na minha casa mesmo, uma vez ficou aqui por 40 dias, e eu aproveitei bem esse período. Eu tinha um curso de harmonia na escola de música, mas estava todo "bitolado", cheio de regras, eu tinha estudado três anos de harmonia e não sabia analisar nada. E quando o Santórsola chegou, eu pedi a ele que me desse algumas aulas, além daquelas normais, já que ele ficava em casa passei a explorá-lo bastante. Ele era muito exigente, acordava às seis horas da manhã e batia na porta para trabalharmos. A aula começava às oito horas, e durava uma hora e meia, duas horas cada dia. Ele me introduziu no dodecafonismo, no livro dele de harmonia aplicada ao violão, que eu acho o trabalho mais importante no assunto, que eu conheça pelo menos. Com o Santórsola eu me desenvolvi bastante porque eu perdi aquela "bitolação" da harmonia tradicional, que hoje eu

sei que é importante e foi muito importante para mim porque foi uma espécie de gramática para mim. Mas com o Santórsola eu me liberei um pouco daquele tradicionalismo e hoje eu faço minhas transcrições, que eu gosto muito de fazê-las, e isso me expandiu muito, porque o Santórsola me ensinou não só a trabalhar com a música, a entender a harmonia, mas também ele me ensinou a estudar violão. Eu tinha um concerto em Campos e passei o programa com ele, me fez correções e eu tocava *Recurdos de Alhambra*, do Tárrega. Ele falou para eu tirar do programa, eu argumentei que aquela era peça que ia fazer mais sucesso, mas ele falou que estava muito ruim e que eu precisava aprender a estudar. Ele me fez tocar cada vez mais lento, dizendo que Carlevaro fazia assim. Isso foi fantástico para mim, eu equilibrei muito mais os meus tempos. É claro que não tirei do programa, mas eu estudei bastante e tive uma boa melhora. Ele me ensinou a estudar violão, se eu estudasse lento o desenvolvimento da peça seria mais fácil e hoje eu uso isso religiosamente com meus alunos, o andamento é a última coisa a se trabalhar na música, depois de todos os outros problemas resolvidos. O convívio com ele só não foi tão amplo porque ele morava em Montevidéu, foi para lá em 1931 e ficou a vida toda. Eu estive lá em 1965. Eu sempre passava meus programas com ele quando tinha a oportunidade, já que ele vinha ao Rio com boa frequência, na casa dos Abreu, porque eles tocavam muito suas obras.

FB: Cite obras de Santórsola que você considera importantes.

JD: Eu sempre toquei a *Suíte Antiga*, e depois passei a tocar só o *Prelúdio*, que me dava muito prazer e tocar, até hoje. É a obra que eu mais gosto do Santórsola, já que eu sou meio arcaico, não gosto do dodecafonismo e é uma obra que não é totalmente moderna, nem totalmente clássica, então eu acho que é a melhor obra dele, a mais importante. Era bem violonística, aliás como toda a obra dele. Dentro da obra dele eu também gosto muito do *Concertino*, gravado pela Luise Walker, e do *Concerto* dedicado ao Duo Abreu. Enfim, tivemos uma boa amizade nesse período, sempre visitávamos amigos no Rio, como o Turíbio Santos e o Hermínio de Carvalho. Outra obra importante foi a *Sonata à Duo nº 2*.

FB: Faça um comentário sobre sua obra e sua importância no cenário violonístico mundial e brasileiro.

JD: Sem dúvida a obra dele tem muita importância. Sobretudo o *Prelúdio* da *Suíte Antiga*, que foi gravado por muita gente, como o Turíbio Santos, a Luise Walker, é obra de muita relevância na literatura violonística. E também toda a obra dodecafônica dele foi muito importante, ele mesmo gostava muito. Lembro-me que uma vez em casa eu lhe disse que era uma música muito cerebral e ele me disse: "*Sim! Mas há que ter coração para tocá-la*". Uma pena foi não tê-lo visto tocar. O *Concertino* é muito bonito, baseado num tema de *vidala*.

FB: Como você avalia a contribuição de Santórsola para o violão brasileiro?

JD: Apesar de não fazer música brasileira propriamente dita, sua obra tem muita importância, sua contribuição foi muito importante, eu o coloco no mesmo nível dos espanhóis, italianos como o Mário Castelnuovo-Tedesco, não na quantidade, mas na importância. Santórsola conhecia muito bem o violão, toda a harmonia, o braço do violão, muitas vezes ele ficou em casa tocando acordes, entre a maioria dos compositores que escrevem para violão, raros são aqueles que conhecem o mecanismo do violão. Embora hoje essa música dodecafônica tenha perdido a força, os violonistas estão buscando uma literatura mais tradicional, fugindo muito do modernismo. Eu considero que meu grande mestre no violão foi o Antônio Rebello, na parte musical eu tive um grande mestre que foi o Florêncio de Almeida Lima, que me deu aula de solfejo, teoria. O Santórsola me introduziu no dodecafonismo, me abriu horizontes, e ele me ensinou a estudar violão, por isso nunca tive qualquer problema nas mãos.

Anexo E - Entrevista realizada com o Prof. Edelson Gloeden, no dia 14 de fevereiro de 2003 em São Paulo.

FB: Como foi que você conheceu Guido Santórsola?

EG: Bom, eu conheci o Santórsola em 1972, na primeira vez que eu fui ao Seminário de Porto Alegre, depois tivemos encontros aqui em São Paulo em janeiro de 1974, em Porto Alegre em julho do mesmo ano e depois em 1975, também em Porto Alegre, essas foram as oportunidades que eu tive contato com Guido Santórsola. Ele era um professor de Harmonia Tradicional, de princípios harmônicos, inclusive ele escreveu um livro intitulado *Princípios harmônicos aplicados ao violão*, que é um livro muito interessante, pois se propõe a ensinar Harmonia Tradicional ao violonista. Eu trabalhei em Porto Alegre e aqui em São Paulo em 1974 esse livro junto com ele e outros violonistas. Outra especialidade dele eram as aulas de interpretação, que eram muito concorridas em Porto Alegre. Eu me lembro que em 1974 estavam participando dessas aulas o Eduardo Fernandez e o Álvaro Pierri, que eram alunos do Guido Santórsola e do Abel Carlevaro naquele momento.

FB: Quais foram os desdobramentos desse primeiro contato?

EG: Foi uma pena que o Santórsola só deu aula de Harmonia em 1972 em Porto Alegre, nos anos seguintes não, e isso foi uma perda para o curso. Apesar de ser um professor muito acadêmico, era um professor extremamente rigoroso e exigente com os alunos e sua aula era muito tradicional. Tinha que ler o capítulo, dar exemplos e depois pedir para os alunos tocarem os exemplos no instrumento. Dava muitos exercícios e depois pedia os exercícios na outra aula, ele dirigia muito aula de uma maneira acadêmica. Já a aula de interpretação era menos rigorosa pela diversidade do repertório que era apresentado, a gente tinha um contato com a maneira do Santórsola trabalhar. Ele era de um grande perfeccionismo, se você não chegasse na aula com a peça bem dominada tecnicamente ele simplesmente mandava você estudar e trazer na outra aula. Por outro lado ele enchia de elogios o aluno que respondia a suas orientações e trazia resultados, sendo extremamente generoso quando

isso acontecia. Era muito interessante o rigor que ele tinha, seu ouvido era fabuloso, excepcional, ouvia praticamente tudo. Fazia a gente repetir um monte de vezes pequenos trechos até ele achar que estava no ponto que queria. Ou então ficávamos afinando o violão por vinte minutos, até ele achar que estava realmente afinado. As suas aulas atraíam muito a atenção no Seminário, as aulas de interpretação, isso porque nessas aulas tocavam os melhores alunos do Seminário de Porto Alegre. Eu concordo que na primeira aula que eu tive com o Santórsola eu fiquei uma aula inteira tocando três compassos da Fantasia do Dowland, o tema da Fantasia, até ele achar que estava de acordo. E eu saí da aula muito satisfeito, eu tinha 17 anos e aquilo foi muito importante para mim. Santórsola era um professor meio moralista, muito romântico por um lado, mas também querendo apresentar alguma inovação no estilo, mas como ele estava com 60 anos, muito tradicional, ele não admitia muito o que acontecia na vanguarda da época em termos de composição musical. Lembro-me uma vez que ele estava comentando sobre a Sinfonia do Berio e ele realmente não gostava daquilo. Por outro lado na sua última fase compositor ele tinha aquela "coisa" do dodecafonismo, um dodecafonismo muito pessoal, que de uma certa forma repetia muito as suas fórmulas, sua maneira de escrever. Fazia um dodecafonismo extremamente acadêmico e tonal. Em relação ao acabamento, à forma era algo muito controlado. Ele tentava passar essas idéias de composição nas aulas de interpretação, que ficava às vezes nessa "coisa" de muita fantasia, de muito romantismo, e também do rigor da execução. A aula do Santórsola era muito surpreendente, já que ele realmente conseguia mexer com a cabeça do aluno que estava interessado. Apesar de sua maneira às vezes um tanto brusca, ríspida ele consolava os alunos que não iam muito bem nas aulas de harmonia ou interpretação para que na próxima aula apresentasse algo melhor, que viesse melhor preparado e que incentivava o estudo. Já vi muitas vezes gente sair derrotada da aula do Santórsola, mas ele incentivava muito o aluno para que buscasse um caminho melhor. Quem "se dava mal" nas aulas dele era geralmente quem escolhia obras muito complicadas para se tocar, o Santórsola ia voltando aos aspectos básicos até chegar a um ponto em que ele



podia trabalhar o aluno. Por isso algumas pessoas não gostavam muito, mas a aula dele era sempre muito atrativa.

FB: Faça um comentário sobre sua obra e sua importância no cenário violonístico mundial e brasileiro, e cite algumas que você considera importantes.

EG: O Santórsola ainda é um compositor desconhecido entre os violonistas. É uma obra difícil de ser tocada no violão, apesar de ter um número significativo de obras para violão solo, concertos e tudo, mas ela não resulta natural no violão. Ele foi um instrumentista de cordas, era violista e tocava um pouco de violino. Também parece que tocava piano razoavelmente bem, até escreveu um tratado sobre o uso do pedal, que foi até publicado pela Ricordi em São Paulo. Era um hábil orchestrador, é só ouvir um pouco do que a gente tem, de gravações de música do Santórsola com orquestra, ele conhecia muito bem os instrumentos, tinha uma técnica de composição muito apurada, mas eu acho que o rigor da forma talvez o tenha prendido um pouco. Eu cheguei a ouvir algumas obras do Santórsola muito de perto nesse período que ele esteve em Porto Alegre. Vi os irmãos Abreu tocarem o Concerto, a *Sonata a Duo nº 1*, ouvi uma gravação do Quarteto Zarate tocando o *Concerto para quatro violões e orquestra*, eram coisas que não tinham muita diferença, um certo aprisionamento naquele dodecafonismo que ele criou para ele mesmo. Tanto é que uma vez, em 1975, eu cheguei a perguntar a ele o que ele estava escrevendo e ele me disse que estava dando uma pausa porque estava refazendo seu pensamento. Foi uma das poucas vezes que ele me deu uma resposta muito pessoal do que ele estava fazendo, já que ele não era de comentar o que ele fazia, Santórsola era muito orgulhoso do sucesso dele como professor e compositor, quando ele tinha alguma obra importante estreada ele apresentava uma gravação à classe, fazia todo mundo ouvir, comentava e tudo mais. No final ele voltou a escrever de maneira tonal, algumas pequenas peças, a *Sonata nº 4*, dedicada a Álvaro Pierri é uma certa volta à música barroca. O Santórsola tinha conexões importantes, com violonistas importantes, com o Duo Abreu, o Eduardo Fernandez, o Carlevaro, a Luise

Walker, violonista austríaca, para quem ele escreveu o primeiro Concerto. Uma vez ele apresentou esse primeiro Concerto em sala de aula, falando que... é um dos primeiros Concertos escritos no século XX para violão e orquestra, é de 1941, se não em falha a memória, eu me lembro vagamente do que ele falou sobre esse Concerto, quem estreou foi o Carlevaro, Concerto muito tradicional, romântico. Isso foi no começo da guerra, ele tinha um terceiro movimento que era baseado no código Morse, eu me lembro que era uma coisa muito interessante, talvez hoje eu ouviria com uma outra percepção, mas me impressionou muito a gravação que ele me mostrou, da Luise Walker, esgotada há muito tempo no mercado, parece que gravada em Viena. Depois ele apresentou o *Concerto para Dois Violões*, que quando estreou foi um grande estouro, que foi muito valorizada pela execução do Duo Abreu, isso sem sombra de dúvida. A partir desse momento o Santórsola recebeu uma projeção internacional muito grande, foi essa gravação que fez o Santórsola ser conhecido. Nesse período muitas coisas do Santórsola foram editadas na Itália, através da Bérben, do Ângelo Gilardino, e ele começou a ter uma projeção internacional muito grande, começou a escrever obras, um volume de obras muito significativo, com combinações muito interessantes, duo de violões, cravo, violão e orquestra, quatro violões e orquestra. O seu *Concerto nº3 para violão e orquestra* foi uma obra muito importante, dedicada ao David Russel, estreada por ele. Mas eu sinto que o Santórsola foi um compositor que não encontrou o seu estilo mais natural, com uma forma mais orgânica de se expressar. Ele se preocupou muito com as formas, em ser um compositor moderno, que ele não era, ele era acadêmico, romântico, até barroco. Tanto que a obra de maior sucesso do Santórsola é o *Prelúdio da Suíte Antiga*, que é a melhor obra daquela suíte, que tem uma importância muito grande no tempo, no espaço, porque era um momento do violão muito aberto ao neoclassicismo, uma época que o Segovia pedia obras ao Ponce de estilo antigo, então o Santórsola decidiu "entrar nessa jogada", escrevendo essas coisas. É muito importante porque é uma das primeiras obras escritas originais para violão na América do Sul, se você for ver nós temos o Villa-Lobos, o Guarnieri em 1945, o Guerra-Peixe em 1944 e esta obra

do Santórsola é de 1945, sendo que a primeira obra dele para violão é um Concerto para violão e orquestra. Tem também a *Valsa-Romântica*, de 1944, dedicada a Luise Walker, que são obras onde o Santórsola é mais natural como músico, onde ele não tem a preocupação da forma, nem de ser um compositor moderno. Tem uma série de Prelúdios que ele escreveu na década de 50 que talvez o terceiro seja o mais interessante, os outros são muito lineares. Eu gosto muito do Concerto, gostaria de ouvir novamente. Essas obras têm uma importância estratégica no tempo e no espaço porque foram pioneiras na América Latina, apesar de sua obra não ter nada de latino-americana, no sentido de nacionalismo.

FB: Como você avalia a contribuição de Santórsola para o violão brasileiro?

EG: Eu acho que o Santórsola foi muito importante como professor, uma coisa muito carismática, muito forte. O Henrique Pinto, o Giacomo Bartoloni, o Everton Gloeden, o Clemer Andreotti, o Paulo Porto Alegre, o José Lucena Vaz, de Minas Gerais, o Eustáquio Grilo, que está em Brasília agora, esses que freqüentavam as aulas do Santórsola com afinco. O pessoal de São Paulo, uma classe de alunos do Henrique Pinto, teve a oportunidade de trabalhar com ele em 1974, o Santórsola chamou a atenção dos violonistas, que eram quase os mesmos alunos de Porto Alegre. O que eu gostava de ver era o Santórsola atuando na sala de aula, isso era muito bom para aqueles que realmente gostavam de estar perto. Para mim era uma coisa muito fascinante conviver com um compositor já maduro alguém com uma experiência de vida musical muito grande como ele, ouvir suas opiniões, tentar sentir como que foi esse período dele. Gostava de perguntar a ele como foi o convívio dele aqui em São Paulo, como ele foi para o Uruguai, e ele era alguém que sempre falava muito do que ele fazia, mas nunca revelava os planos futuros, que ficavam em segredo. Ele gostava realmente de apresentar os resultados que ele conseguia. Como compositor ele realmente não me atraía muito, primeiro porque eu não tinha condição de tocar nada dele, ainda mais tocar para ele, eu ia ser mais um a tocar as obras de caráter mais didático dele. Para mim, como professor é que ele era uma figura muito forte, sempre

despertava muita curiosidade ver as reações que ele tinha em sala de aula. O Santórsola era muito amigo do Isaías Sávio aqui em São Paulo, foi para ele que foi dedicada a *Suíte Antiga*, da qual o *Prelúdio* ficou muito famoso na época. O Santórsola teve a sua disposição alunos brilhantes, não só os brasileiros, mas também o Eduardo Fernandez, que tinha uma técnica excepcional, que tocava as suas obras e qualquer partitura que fosse posta à sua frente, a gente via nessas aulas de interpretação do Santórsola o resultado do trabalho dele em talentos como o Eduardo Fernandez, e isso marcava muito, ele chegava na aula do Santórsola e tocava tudo muito vorto, muito perfeito, ao gosto do professor, particularmente a *Sonata Hispânica*, que ele tocava nos concursos de Porto Alegre, e era impressionante ver ele tocar aquela Sonata daquela forma, valorizava extremamente a peça. Mas eu nunca tive a curiosidade de ter a partitura, aquilo daria um grande trabalho. A aula do Santórsola era para profissionais, principalmente a de interpretação, muita gente não se arriscava a tocar na aula, a não ser os desavisados, aí aconteciam coisas cômicas, ele mandava estudar, fazia aquela encenação, aquela coisa dramática. Não era qualquer um que ia lá, a primeira vez eu fui meio desavisado, mas não posso dizer que fui mal. Muito pelo contrário, aquela primeira aula me abriu, modificou muito a minha maneira de encarar o estudo. A gente via nessa aula outros caras, fora outros uruguaios que eu não vi mais, ou não seguiram carreira, que também eram excelentes. Dá-me a impressão também do Santórsola ter trabalhado bastante com o Carlevaro, e tem uma influência do Santórsola na sua obra, a *Sonata Cronomias* tem uma linguagem muito próxima da do Santórsola, principalmente o primeiro e o terceiro movimentos, era muito visível essa influência no Carlevaro, que colaborou muito com o Santórsola na revisão e digitação de suas obras. Houve um trabalho conjunto, e na seqüência com o Eduardo Fernandez, que continuou esse trabalho do Carlevaro. Mesmo entre os uruguaios era difícil encontrar alguém que tivesse coragem de tocar para o Santórsola, eu nunca vi o Roberto Aussel tocar na aula dele. Pro violão brasileiro eu acho que a influência do Santórsola, e também do Carlevaro nesse momento dos anos 70 foi muito importante, e havia uma colaboração entre ambos pra que isso acontecesse. Tanto



que eu acho que foi o Carlevaro que estreou o *Concerto* do Santórsola aqui na América do Sul, ou então foi a Luise Walker, mas o Carlevaro tocou esse *Concerto* no Rio de Janeiro em 1942 ou 1943. Apesar de o Carlevaro não ter deixado nada gravado da obra do Santórsola, Carlevaro era muito discreto. A *Sonoridades 1968* foi feita para os alunos do Carlevaro tocar. E era excepcional ver o desempenho dos alunos dos dois, isso era fascinante. O Santórsola teve influência em São Paulo, em Minas Gerais com o Lucena. No Rio de Janeiro ele teve um grande contato com o Sérgio Abreu, o Santórsola vibrava quando ouvia falar do Duo Abreu, eles deram uma resposta muito imediata ao que o Santórsola escrevia. Ele "dava pulos de alegria" com uma execução tão magistral como a do Duo Abreu. Para mim, a maior lição do Santórsola é o rigor, antes de apresentar a obra você tem que ter o domínio dela, formal, estrutural e tecnicamente. Você tem de ter a humildade de assumir os seus defeitos e em cima disso se aperfeiçoar, essa foi a grande lição do Santórsola, e valeu muito. Ainda me lembro dos conselhos, das aulas, de tudo. Mas apesar do rigor ele também era muito romântico, às vezes até meio ingênuo nos seus conselhos. Esses primeiros momentos de Porto Alegre foram marcantes. Nós vimos grandes violonistas em 1972 e 1974, o Álvaro Pierri, o Eduardo Fernandez, o Duo Abreu, o Marcos Allan, falecido, que tinha grande simpatia pelo Santórsola e pelo Carlevaro, isso era impressionante para alguém que estava começando no instrumento. Eu não tinha muitas referências, a não ser de gravações, era muito raro ver o violão bem tocado ao vivo, com a exceção do Duo Abreu, do Turíbio Santos. É muito difícil o jovem de hoje ter a dimensão daquilo que aconteceu 30 anos atrás, o violão ainda buscava uma afirmação. A gente via no Santórsola e no Carlevaro uma preocupação em relação a isso, à maneira de tocar, de encarar o repertório. Outra coisa que era muito legal no Santórsola era o enfoque do repertório, ele não gostava de ouvir música que não era boa. A gente tinha a preocupação de colocar o violão num patamar melhor, de tocar obras de certa profundidade, e o Santórsola despertava muito isso, ele criticava as obras que para ele não tinham valor, apresentava isso à classe.



Anexo F - Entrevista realizada com o Prof. Paulo Porto Alegre no dia 27 de fevereiro de 2003 em São Paulo.

FB: Como você conheceu o Santórsola e quais foram os desdobramentos desse contato

PPA: Eu conheci primeiro a fama e a música do Santórsola, através do Edelson e de outros amigos e também das gravações, do Duo Abreu, por exemplo. Quem já havia me falado do Santórsola também foi o Sávio, eu fui aluno do Sávio durante quatro anos e ele considerava o Santórsola um "grande cérebro" do violão. Pessoalmente mesmo eu tive alguns contatos que foram muito importantes para mim, embora o Santórsola colocasse um pouco de medo na gente, primeiro porque ele tinha um ouvido absoluto, era um inferno afinar o violão na aula dele, que ficava incomodado com qualquer desafinação. Eu me lembro que a primeira aula que eu tive com ele foi no apartamento do Henrique Pinto na Alameda Jaú. O Santórsola estava no Brasil e o Henrique perguntou se eu não gostaria de tocar para ele, e eu lógico que topei. Foi uma aula longa, de quase duas horas, onde eu aprendi muito. Ele me perguntou se eu não gostaria de ter outra aula com ele, desta vez tocando música dele, ele me sugeriu as *Seis Bagatelas*. Marcamos um dia, acho que um mês depois, no apartamento do Barbosa-Lima. Passamos uma tarde tendo aula com ele, foi uma lição tremenda. Outra oportunidade foi com o *Trio op. 12*, formado por mim, o Oscar Ferreira de Souza e o Clemer Andreotti, ele foi assistir a um concerto nosso e ele nos dedicou o *Concertino nº1 para trio de violões*, em homenagem a música sublime de Haydn, Mozart e Beethoven e o *Concertino nº2 para trio de violões e piano*. Nós fomos tocar essas obras para ele, lá no Conservatório do Brooklin, numa outra vez que ele veio ao Brasil. Foi uma aula muito legal, ele deu umas dicas muito boas, que ajudaram muito o Trio. Ele foi jurado do Concurso Villa-Lobos, no Rio de Janeiro, que eu ganhei em 1984, conversamos depois. Ele também assistiu um concerto solo meu, o Henrique o levou sem avisar, lá no MASP. Quando acabou aparece o Henrique com Santórsola, fiquei desesperado, ainda bem que eu só soube depois que ele estava lá. Ele era um mito, muito rígido. Nos encontrávamos

esporadicamente, ele ia muito ao Conservatório do Brooklin. Santórsola foi muito importante para mim, ele mudou minha cabeça, e eu comecei a pensar um pouco melhor a música.

FB: Faça um comentário sobre sua obra e sua importância no cenário violonístico mundial e brasileiro.

PPA: Eu sempre achei que o Santórsola tinha dois estilos de música: um dodecafônico, ele trabalhava a série de maneira muito particular, não como a outra Escola de Viena, que veio depois do Schoenberg, Santórsola trabalhava de maneira muito mais livre, tinha uma marca dele, eu gostava. Também tinha um outro lado, uma vez o Ângelo Gilardino falou uma vez que o Santórsola era o Vivaldi do século XX, pois ele escreveu muita coisa no estilo antigo, que eu não gostava, achava algo fácil demais, apelativo até de vez em quando. Independente disso, por ele ter uma numerosa obra para violão, e por ter visitado tanto o Brasil ele era uma pessoa muito importante para todos nós, um grande mestre, um grande compositor que estava sempre no meio da gente, e era muito comum no meu tempo tocar música dele, principalmente a *Suíte Antiga*, as *Três Árias de Corte*. Lembro-me do Pierri tocando a *Sonata Italiana*. Já hoje não se toca nada do Santórsola. A grande influência da música dele também foi ver o Duo Abreu tocando, e essa música fazia parte da vida da gente, apesar de eu ter tocado pouquíssimo a obra do Santórsola, acho que só toquei as *Seis Bagatelas* e o *Díptico* para viola e violão. Eu me interessei mais pelo lado didático dele, aprendi muito, fiz o livro dele de harmonia aplicada ao violão, foi um livro muito importante. Mas parece que a obra dele morreu com ele, hoje não se toca nada dele.

FB: Cite obras de Santórsola que você considera importantes.

PPA: Eu acho o *Concerto para dois violões e orquestra* perfeito, aquilo é uma maravilha, a grande obra prima dele. Gosto do *Díptico* para viola e violão e as *Sonatas* dele eu também acho muito interessante. Eu não tocava muito porque desses dois estilos dele um eu não gostava e o outro eu não me achava capaz de tocar.

FB: Como você avalia a contribuição de Santórsola para o violão brasileiro?



PPA: Justamente por tudo isso que eu já falei, o Santórsola esteve muito no nosso meio, deu aula para a nossa geração, nós tivemos essa sorte de ter aula com ele. Era um sujeito que ensinava a gente a ouvir, ele forçava a gente a ouvir o que a gente estava tocando, o ouvido absoluto dele não era só em relação à afinação, mas também à dinâmica, ele rompeu com uma interpretação excessivamente romantizada que a gente tinha e carregou por muito tempo, odiava acordes arpejados, a não ser que houvesse indicação. Ele tirou esse "limo romântico", trouxe um refinamento ao violão. Eu considero o Santórsola muito importante para o violão brasileiro, não sei de sua influência no resto do mundo. Tirando a Argentina e o Uruguai, não sei a que ponto fora desses três países ele foi importante.

FB: Faça um comentário sobre sua obra e sua importância no cenário violonístico mundial e brasileiro.

EG: Na época era muito importante porque o Duo Abreu tinha acabado de gravar o *Concerto para dois violões e orquestra*. Na época nós passamos o livro de harmonia dele todo e o concerto que a gente tinha, ele mesmo colocava as gravações para a gente ouvir de música dele. Não sou um grande conhecedor da obra dele, conheço as coisas de violão. Na época ele mostrava algumas peças de piano e mostrava a *Sonata nº1*, o *Trópico*. Eu cheguei a trabalhar a *Sonata 2 Duo nº 2* e com o Álvaro Piarri a *Sonata nº4* a "Italiana", que foi dedicada a ele. Isso aconteceu em Santa Maria, na casa do Álvaro. São peças que precisam

Anexo G - Entrevista realizada com o Prof. Everton Gloeden, no dia 26 de março de 2003 em São Paulo.

FB: Como foi que você conheceu Guido Santórsola? Como se desenrolou?

EG: O primeiro contato com o Santórsola foi em 1974, num curso de harmonia e interpretação que ele deu no Conservatório do Brooklin, se eu não me engano em maio ou junho. Lembro que foi muito interessante porque o Santórsola foi um músico maravilhoso, com toda uma história como instrumentista de orquestra, depois como regente. Foi o primeiro contato com uma pessoa que não era da área do violão que eu tive, e acredito que isso valia para toda a nossa turma. O simples fato de afinar o violão na frente de um cara que tinha o ouvido absoluto e muito bem treinado já era algo de muita responsabilidade. E era uma grande responsabilidade tocar para ele, mas também era muito prazeroso, ele era extremamente exigente e a gente tinha fazer o que ele pedia na hora, até sair, podia ficar um tempão só na primeira frase. Ele não queria saber o que tecnicamente tinha que ser feito, mas você tinha que, desde deixar o violão perfeitamente afinado até fazer a frase como ele queria, como um regente mesmo. Então para mim foi um contato maravilhoso, ele ficava bravo, as pessoas ficavam com muito medo de tocar para ele, mas eu consegui levar para o lado legal, consegui tirar proveito disso.

FB: Faça um comentário sobre sua obra e sua importância no cenário violonístico mundial e brasileiro.

EG: Na época era muito importante porque o Duo Abreu tinha acabado de gravar o *Concerto para dois violões e orquestra*. Na época nós passamos o livro de harmonia dele todo e o contato que a gente tinha, ele mesmo colocava as gravações para a gente ouvir de música dele. Não sou um grande conhecedor da obra dele, conheço as coisas de violão. Na época ele mostrava algumas peças de piano e mostrava a *Sonata nº1*, o *Triptico*. Eu cheguei a trabalhar a *Sonata a Duo nº 2* e com o Álvaro Pierri a *Sonata nº4*, a "italiana", que foi dedicada a ele. Isso aconteceu em Santa Maria, na casa do Álvaro. São peças que precisam

de uma avaliação melhor, esbarram na sua dificuldade. São peças escritas naquele esquema dele de composição, meio amarrado, e foi nessa época que ele começou a dar aula para a gente. Pouco importava a técnica do violão, o que acontece quando o compositor não é violonista. Aquelas peças mais antigas dele deveriam ser mais tocadas pelos estudantes e mesmo pelos profissionais, porque são muito bonitas, mais acessíveis. Podem servir de introdução à música barroca, acho as *Três Árias de Corte* uma obra belíssima, pode ser usada tanto didaticamente como em concerto, não entendo como as pessoas não tocam. Ele tem muitas obras difíceis, transcendentais, como o *Concerto para dois violões e orquestra*. A relação do Santórsola com o Brasil, com a América Latina, com a gente. Tivemos aulas de interpretação memoráveis, uma vez alguém tocou o segundo movimento da *Sonatina* do Moreno Torroba, e interpretação que o Santórsola deu à peça foi lindíssima, foi muito legal. Ficava muito no plano estético, no gosto do Santórsola, como um regente de orquestra. Criou-se até uma relação afetiva com ele, logo em seguida nos encontramos em Porto Alegre, foi um curso de um mês inteiro, entendemos que interpretação tinha várias facetas, você pode enxergar uma partitura de violão como o regente enxerga uma partitura de orquestra, ele foi muito importante para mim e para todos, acho que a obra dele deveria estar mais acessível, ele tem várias obras com diversas formações com violão, dedicou parte da vida dele a isso, e com peças de grande fôlego.



Suíte Antiga

Letra do autor e Direção de
Carlos Burdman-Lima
(1973)

GUIDO BANTORSOLA
(1949)

Calmo e muy expresivo

PRELUDIO

(apoyar la primera negra
de cada compás)

ANEXO H – PARTITURA COMPLETA DA SUÍTE ANTIGA

Suíte Antiga

Revisão do autor e Digitação de
Carlos Barbosa-Lima
(1975)

I
PRELÚDIO

GUIDO SANTÓRSOLA
(1945)

Calmó y muy espressivo

p *a i m*

p (apoyar la primera negra de cada compás)

sigue

p i a m

(a) *i m i* *a tempo*

f *p i m*

f

f *p p i* *p p i*

(a) ~~~~~ = poco rall.

© Copyright 1959 by RICORDI BRASILEIRA S.A.E.C. - São Paulo - Brasil
© Copyright 1977 by MUSICALIA S/A. CULTURA MUSICAL - São Paulo - Brasil
Unicos editores legalmente autorizados
All rights reserved - International copyright secured - Printed in Brazil
Todos os direitos são reservados

MCM - 0304

①
C10

① ③
p (a tempo)
p a i m
C7
a tempo
C7
C5 C10
C2
C2
cresc.

MCM - 0304

poco rall.
al *D.C.*

f *dramático* *a tempo* *p* *súbito* *a tempo*

f *mf* *f* *rall.* *p* (calmo come prima) *mf* *e accel.*

cresc. (a tempo) *rit. molto* *decresc.* *pp*

colmandosi *rall.*

u

MCM - 0304

*a tempo
delicado*

p (ponticello)

p (poco a poco normal)

rall.
(para terminal)

Fine

TRIO

mf

f

sempre f

p
(ponticello)

(triste)

a tempo

MCM - 0304

④ C3

f (normal)

(m. d.) harm.

C2

(m. d.) harm.

(m. d.) harm.

(m. d.) harm.

(dolce)

pp pizz.

⑤ C2

(C2)

C2

(C4) C4

④ ⑤

(C2)

C2

C7 a tempo

D.C. al Fine

MCM - 0304

Ao meu bom amigo Isaias Sávio

Revisão do autor e Digitação de
Carlos Barbosa-Lima
(1975)

III MUSSETTA

GUIDO SANTÓRSOLA
(1945)

Calmo

f

harm. 12 12

harm. 7 12

harm. 12 7

harm. 8. dos

(m. d.) harm. 12

(m. d.) harm. 12

(m. d.) harm. 12

(m. d.) harm. 12

m p m i u m

C4

C2

C2

rall. Fine

dolce (sul tasto)

(un poco triste)

i m i m

f

C1

i m i m

p p p

C2

C3 (C2)

C4

C6

intenso

dim.

© Copyright 1959 by RICORDI BRASILEIRA S.A.E.C. - São Paulo - Brasil
© Copyright 1977 by MUSICALIA S/A. CULTURA MUSICAL - São Paulo - Brasil
Únicos editores legalmente autorizados
All rights reserved - International copyright secured - Printed in Brazil
Todos os direitos são reservados

MCM - 03

a tempo (m. d.) harm. 8. dos (m. d.) harm. 8. dos (m. d.) harm. 8. dos (m. d.) harm. 8. dos

p (ponticello)

i m i m i m i

p (dolce)

f

intenso

a tempo

p espressivo

D.C. al Fine

MCM - 0304

Ao meu bom amigo Isaias Sávio

Revisão do autor e Digitação de
Carlos Barbosa-Lima
(1975)

IV
SARABANDA

GUIDO SANTÓRSOLA
(1945)

Cariñoso y con elegancia

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). It features various musical notations including notes, rests, and fingerings. Dynamics include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *cresc.* (crescendo). The tempo is marked *a tempo rall.* (ad libitum). The score is divided into measures by bar lines, with some measures containing multiple notes. The key signature has one sharp (F#). The score is numbered 10 at the top left and 155 at the top right.

© Copyright 1959 by RICORDI BRASILEIRA S.A.E.C. - São Paulo - Brasil
© Copyright 1977 by MUSICALIA S/A. CULTURA MUSICAL - São Paulo - Brasil
Unicos editores legalmente autorizados
All rights reserved - International copyright secured - Printed in Brazil
Todos os direitos são reservados

MCM - 0304

Musical score for guitar, featuring seven staves of music. The score includes various techniques and dynamics:

- Staff 1:** Starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) section. It includes fingerings (e.g., *m i m i*) and a section marked *segue sonoro*.
- Staff 2:** Continues the piece, featuring a section marked *(ponticello)* and a piano (*p*) dynamic.
- Staff 3:** Includes a section marked *(normal)*.
- Staff 4:** Features a section marked *C3*.
- Staff 5:** Starts with a forte (*f*) dynamic and a section marked *a tempo*. It includes the instruction *sempre* and a section marked *f*.
- Staff 6:** Includes a section marked *intenso* and a section marked *sempre f*.
- Staff 7:** Features a section marked *dim.* (diminuendo) and a section marked *a tempo* and *poco rall.* (poco rallentando).

MCM - 0304

Ao meu bom amigo Isaias Sávio

Revisão do autor e Digitação de
Carlos Barbosa-Lima
(1975)

V
GIGA

GUIDO SANTÓRSOLA
(1945)

Con. Alegria

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff. It begins with a treble clef and a 12/8 time signature. The tempo is marked 'Con. Alegria'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Chords C7, (C8), and C5 are marked. The score includes a crescendo section and a final section marked 'f'.

© Copyright 1959 by RICORDI BRASILEIRA S.A.E.C. - São Paulo - Brasil
© Copyright 1977 by MUSICALIA S/A. CULTURA MUSICAL - São Paulo - Brasil
Únicos editores legalmente autorizados
All rights reserved - International copyright secured - Printed in Brazil
Todos os direitos são reservados

MCM - 0304

14

159

C3 C1 (C6)

(C4) (C3)

(C1) C9 C8

C6 C5

C4 C6 C3

C1

C3

mf *p* *cresc.*

MCM - 0304

(a tempo)

f ⑤

f ⑥

p (ponticello)

f (normal)

p (ponticello)

f (normal)

(a tempo)

f subito

cresc.

MCM - 0304

Musical score for guitar, page 161. The score consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with eighth notes. A chord labeled $\text{C}3$ is indicated above the staff. The second staff continues the melodic and bass lines, with chords $\text{C}5$, $\text{C}6$, and $\text{C}4$ marked. The third staff shows a melodic line with eighth notes and a bass line with eighth notes, with chords $\text{C}3$ and $\text{C}1$ marked. The fourth staff features a melodic line with eighth notes and a bass line with eighth notes, with a chord $\text{C}8$ marked. The fifth staff shows a melodic line with eighth notes and a bass line with eighth notes, with chords $\text{C}8$, $\text{C}10$, and $\text{C}8$ marked. The sixth staff features a melodic line with eighth notes and a bass line with eighth notes, with chords $\text{C}1$ and $\text{C}5$ marked. The seventh staff shows a melodic line with eighth notes and a bass line with eighth notes, with a chord $\text{C}3$ marked. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests.

MCM - 0304

The image displays a page of musical notation for guitar, consisting of six systems. Each system includes a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a bass line. The notation is written in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The music includes various chords, primarily C7 and C8, and is marked with dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte). Fingerings are indicated by numbers 1 through 4. The notation includes a variety of note values, including eighth and quarter notes, as well as slurs and triplets. The first system is marked with *f* (normal). The subsequent systems are marked with *p* (piano). The notation is clear and legible, with a focus on the melodic and harmonic structure of the piece.

MCM - 0304

Musical notation for guitar, featuring six systems of staves. The notation includes various chords (C7, C9), fingerings (1-4, 5), and dynamics (p, f, m). The piece is in G major and 4/4 time. The notation is written for a single melodic line on a guitar, with some chords indicated by letters above the staff. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

MCM - 0304

The musical score consists of six staves of music for guitar. The notation includes various techniques and dynamics:

- Staff 1:** Features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music begins with a *p.* (piano) dynamic. It includes a C8 barre and a C7 barre. The notation shows a series of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs.
- Staff 2:** Continues the melodic line with a C7 barre. It includes a *p.* dynamic and a *(ponticello)* marking. The notation shows a series of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs.
- Staff 3:** Continues the melodic line with a *p.* dynamic. The notation shows a series of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs.
- Staff 4:** Continues the melodic line with a *p.* dynamic. It includes a *normal* marking. The notation shows a series of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs.
- Staff 5:** Continues the melodic line with a *p.* dynamic. It includes a *p* (piano) dynamic and a *p* (piano) dynamic. The notation shows a series of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs.
- Staff 6:** Continues the melodic line with a *cresc.* (crescendo) marking. The notation shows a series of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs.

MCM - 0304

Musical score for guitar, page 165. The score consists of six staves of music, primarily in treble clef. The first staff begins with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a series of eighth-note patterns and a dynamic marking of *f*. The second staff includes chords labeled C9, C10, and C7, with a dynamic marking of *p*. The third staff features a *(ponticello)* instruction and a chord labeled C2. The fourth staff continues with C2 chords and a dynamic marking of *p*. The fifth staff includes a *(normal)* instruction and a dynamic marking of *f*. The sixth staff includes a *(senza rall.)* and *(senza arpeggiare)* instruction, along with a dynamic marking of *f*. The score is marked with various fingerings and articulations throughout.

MCM - 0304

ANEXO I – PARTITURA COMPLETA DO DÍPTICO PARA VIOLÃO SOLO



= "Sonoridades 1980" =

= Diptico para Guitarra =

Al gran talento guitarrístico: Henrique Pinto
Eduardo Fernández =

G. Sant'orsola

= Montevideo =

= abril = 1980 =

I.

Recitativo (a modo di Cadenza)

= Più tosto Lento =

C.V. *mf* *a piacere* *lascia vibrare* *rit.---* *p* *l. vibr.*

a tempo *f* *C.V. C.VII.* *mf* *resc. - accel.---*

C.VII. *f* *p* *a tempo (liberamente).* *lascia vibrare.* *cominciare lento:* *f*

Handwritten musical score for a single melodic line. The notation includes various accidentals (sharps, naturals), fingerings (numbers 1-4), and dynamic markings such as *coll*, *cresc.*, and *pulgar*. The score is written on a single staff with a treble clef. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

lento ed accelerando

mf *cresc.*

stent.

calmo

mf cresc.

f

C.VI.

[illegible]

Handwritten musical score for "L'Allegretto" by Beethoven. The score is written on a single staff with a treble clef. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The tempo is marked "Allegretto". The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests. There are also handwritten annotations in Italian: "a poco cresc." (a little crescendo), "accel." (accelerando), and "a tempo" (return to tempo). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical score for a piece, likely a piano or organ. The score is written on a single staff with a treble clef. It begins with the tempo marking "a tempo". The music features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. There are several dynamic markings, including "f" (forte) and "p" (piano). The score includes a section marked "rubbato" (rubato) and a section marked "ritard." (ritardando). The piece concludes with a final cadence and a double bar line.

③ 41

p *e. vibr.* *f* *f* *f* *f* *f*

p

accelerando

a tempo: ma sempre libero, (a piacere)

f *ritmo di due tempi*

-4= 7 7 7 7
a p
marc.

Handwritten musical notation on a grand staff. The upper staff contains a melodic line with various accidentals and a triplet of eighth notes. The lower staff contains a complex chordal texture with many accidentals and a triplet of eighth notes.

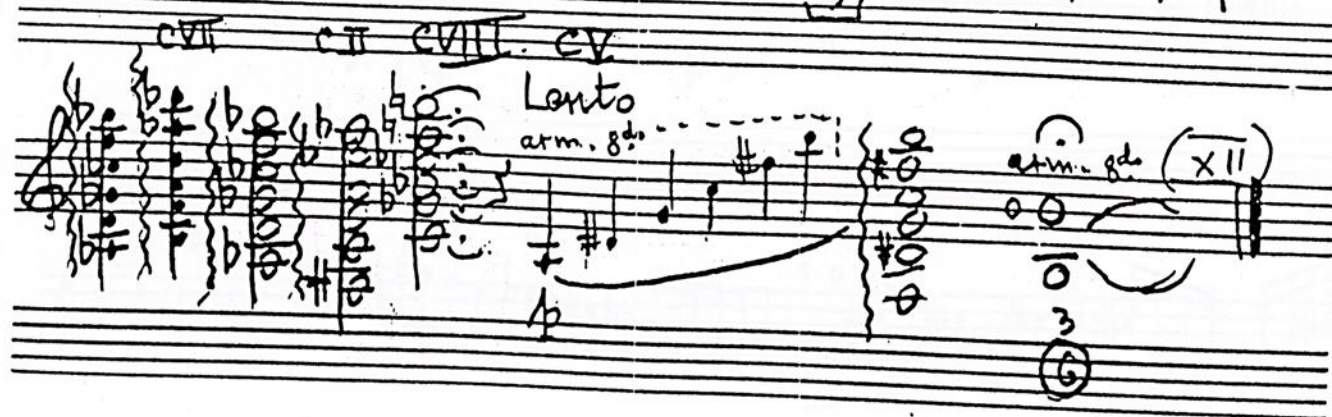
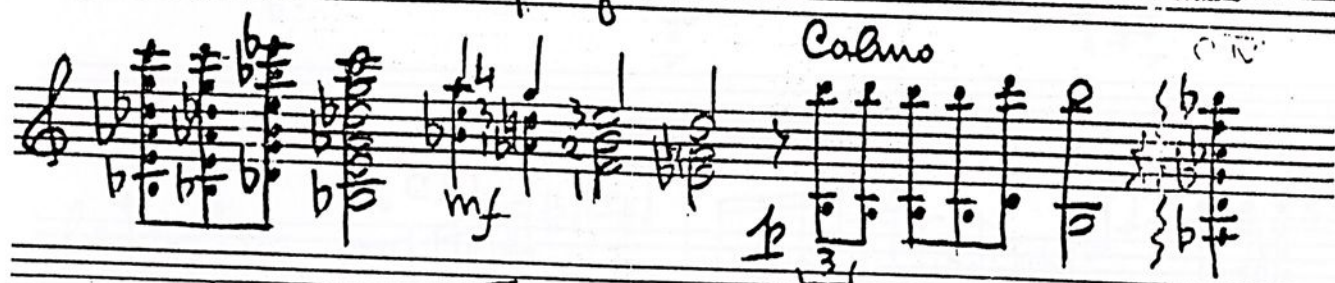
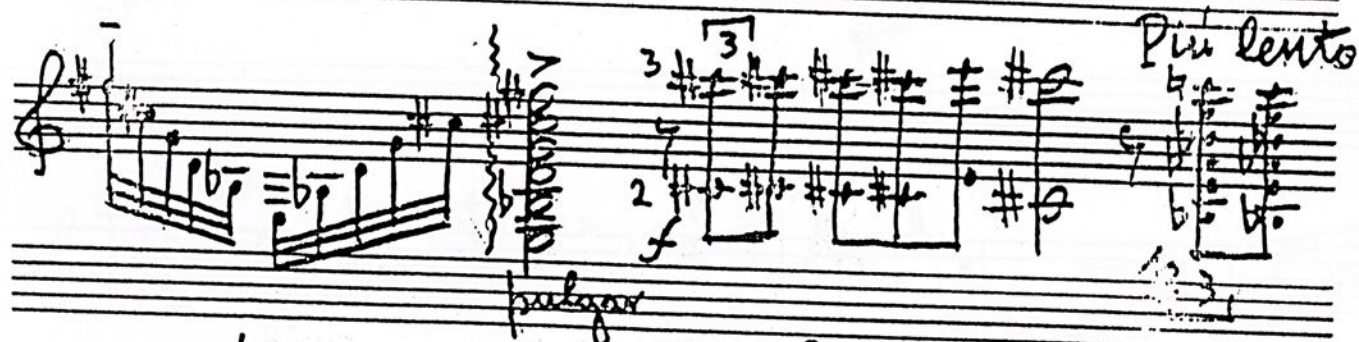
Handwritten musical notation on a grand staff. The upper staff has a melodic line with a slur and a fermata. The lower staff has a complex chordal texture with a slur and a fermata. Handwritten notes include "lunga" and "ritmo di quarto".

Handwritten musical notation on a grand staff. The upper staff has a melodic line with a slur and a fermata. The lower staff has a complex chordal texture with a slur and a fermata. Handwritten notes include "a tempo".

Handwritten musical notation on a grand staff. The upper staff has a melodic line with a slur and a fermata. The lower staff has a complex chordal texture with a slur and a fermata. Handwritten notes include "vibrare" and "ritmo di due".

Handwritten musical notation on a grand staff. The upper staff has a melodic line with a slur and a fermata. The lower staff has a complex chordal texture with a slur and a fermata. Handwritten notes include "f marcato".

Handwritten musical notation on a grand staff. The upper staff has a melodic line with a slur and a fermata. The lower staff has a complex chordal texture with a slur and a fermata. Handwritten notes include "marcato".



II.

Henrique Pinto

Allegro fantasioso
(♩ = 116, circa)

simile

CVI.

2 CVIII.

12

CV marcato IV III VI V

11

II

13 4 2 1 1 2 1 2 0 1 3 0 3 4 3 1 marc.

11

3 4 2 1 1 2 1 2 0 1 3 0 3 4 3 1 marc.

5

19 1 3 2 3 0 2 CV

21

10 4 3 2 4 1 3 0 4 3 2 1 2 0 1 4 3 2 1 0 2 3 4 0 4 3 2 1 2 1

23

(1) tomar la 6ª cuerda entre la uña del pulgar e índice, y apretar durante tres tiempos

(2) golpear con el 2º dedo (índice) en la 6ª cuerda.

(1) Sonoro

mp

ff(2)

normal

seco

CVIII

30

= abriendo en la Ca
6 (mano abierta)

mano abierta

Ann. 7:

normal

2 2 2

CV.

76 *arm. 12* *f* *f* *f* *arm. 12* 79

2 4 0 3 1 2 3 0 1 4 2 3

3 *CIV* 8

CVII 4 2 1 3 4 1 2 3 4 1 2 1 0 2 1 0

cresc. f

2 0 4

mi 2 1 2 4 3 2 3 1 4

Handwritten musical notation on a single staff, measures 94 to 96. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and fingerings (3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 2, 0, 4). A circled '2' is written above the staff. The measure number '96' is at the end.

Handwritten musical notation on a single staff, measures 97 to 99. The notation includes various accidentals and fingerings (4, 3, 2, 1, 1, 3, 2, 1). The measure number '99' is at the end.

Handwritten musical notation on a single staff, measures 100 to 101. The notation includes various accidentals and fingerings (2, 3, 4, 3, 2, 1, 0, 1). The measure number '101' is at the end.

Handwritten musical notation on two staves, measures 102 to 108. The notation includes various accidentals and fingerings (3, 4, 0, 3, 2, 1, 0, 1, 2, 3, 4, 2, 1, 0, 4, 0, 1, 4, 0, 2, 3, 1, 0, 3, 1). The measure number '108' is at the end.

Handwritten musical notation on a single staff, measures 109 to 111. The notation includes various accidentals and fingerings (3, 2, 1, 0, 1, 2, 3, 4, 2, 1, 0, 4, 0, 1, 4, 0, 2, 3, 1, 0, 3, 1). The measure number '111' is at the end.

Handwritten musical notation on a single staff, measures 112 to 114. The notation includes various accidentals and fingerings (3, 2, 1, 0, 1, 2, 3, 4, 2, 1, 0, 4, 0, 1, 4, 0, 2, 3, 1, 0, 3, 1). The measure number '114' is at the end.

3 3 1
1 2 1 3 4
2 5
Cresc. ---

CVI CIX CVIII CV
en el puente
12

CIII alicante
(2) (golpear 2º dedo)
6ª cuerda
12

CVI
(1)
1:

(2) (1) *minimi simile*
f
1:

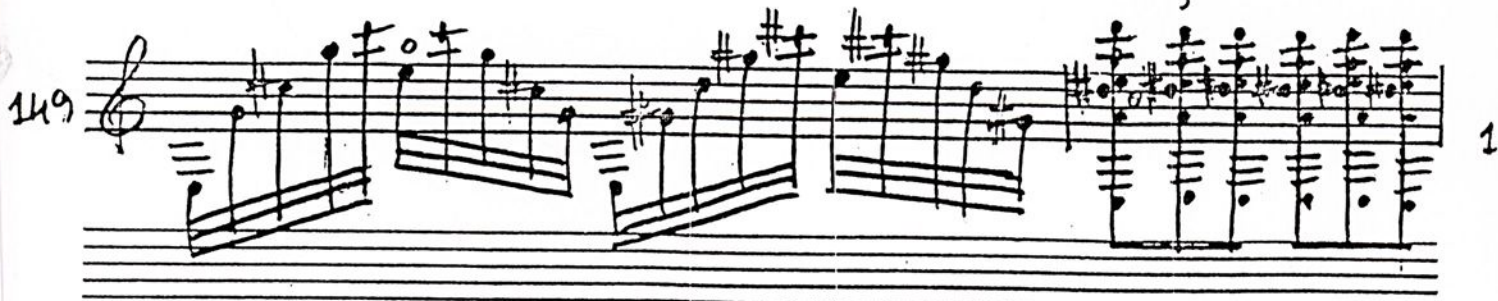
sobre el puente
f a. m. a. m. a.
aro superior
aro inferior
13

35

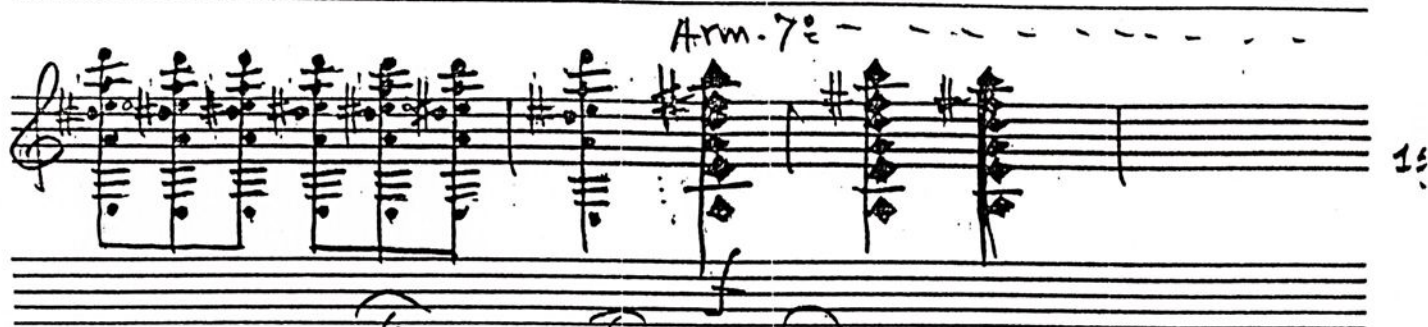
35

$\uparrow a_m \uparrow p \downarrow i$
3

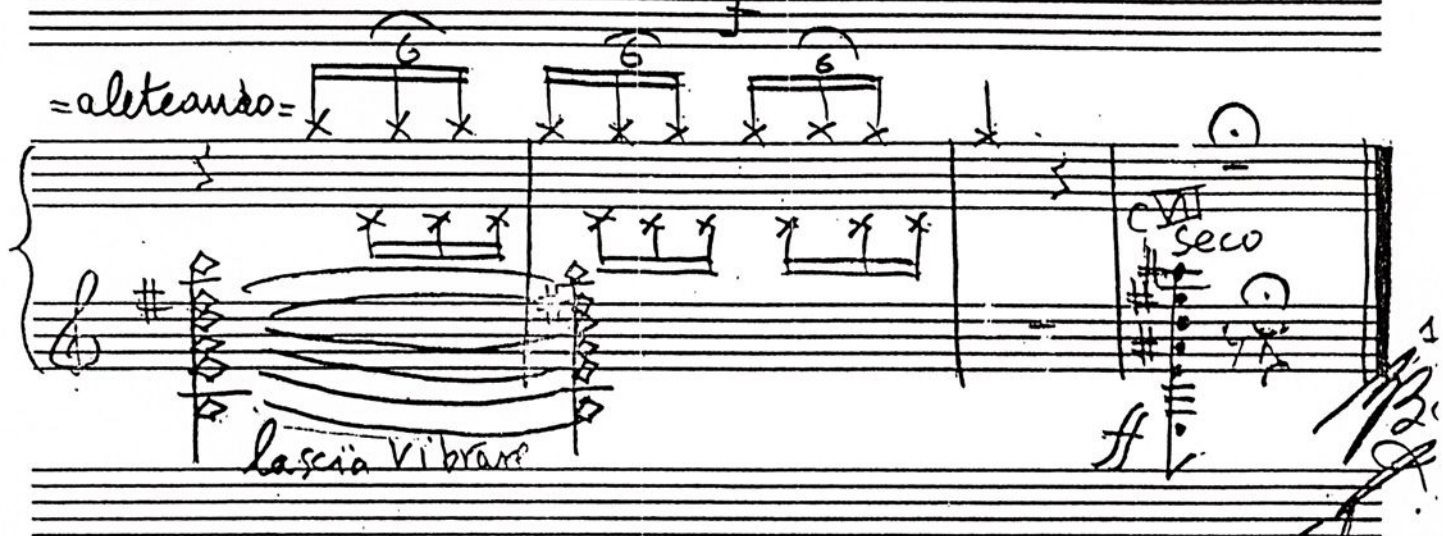
149



Arm. 7^a - - - - -



=aleteando=



lascia vibrare

CVI seco

ff

Handwritten signature: André Santoro
19 de Abril
1980
Montevideo



