

AS SONATAS PARA VIOLINO E PIANO DE CLÁUDIO SANTORO

Mariana Isdebski Salles

RESUMO: O artigo examina aspectos formais, técnicos e interpretativos do ciclo completo de sonatas para violino e piano do compositor Cláudio Santoro, com enfoque especial dado ao violino.

INTRODUÇÃO

A sonata, como gênero, tem especial importância na história dos instrumentos de cordas, do violino em particular, por ter sido o principal veículo norteador e impulsionador do desenvolvimento técnico e, por consequência, musical, notadamente no período barroco e clássico da música ocidental.

Quando Giovanni Gabrieli compõe e nomeia sua obra *Sonata per tre violini*, em 1615, instaura definitivamente o gênero numa época de primazia absoluta da música vocal, tornando-se então responsável pelo impulso inicial para ascensão do violino como meio de expressão dos “primeiros intérpretes” e suas interpretações virtuosísticas.

Recursos como a *scordatura*¹ nas sonatas de Biber,² cordas duplas de Walther,³ grandes *cantabiles* de Corelli,⁴ e tipos de “pirotécnicas” de Locatelli,⁵ elevaram a técnica violinística a um nível somente superado em outros dois grandes momentos da história do violino:

- 1 – Com a concepção e construção do arco moderno,⁶ c. 1790, ocorre a segunda revolução, quando assume papel predominante o intérprete que agora reinterpreta a escrita musical.
- 2 – Com a figura genial de Nicolò Paganini (1784-1840), exemplo peculiar de inovador, no duplo papel de intérprete e autor.

¹ Afniação das cordas de um instrumento em intervalos incomuns, freqüentemente com o objetivo de facilitar a execução de acordes, de mudar a qualidade do som ou de alterar a extensão do instrumento. Um instrumento *scordato* torna-se assim um instrumento transpositor na medida em que a música escrita e o dedilhado permanecem inalterados.

² Heinrich I. F. Biber (1644-1704), compositor e violinista alemão.

³ Johann Gottfried Walther (1684-1748), compositor, organista e escritor alemão. Primo de J. S. Bach, escreveu o primeiro dicionário de música, *Musicalisches Lexicon* (1732), que incluía tanto a biografia de músicos quanto definições de termos musicais.

⁴ Arcangelo Corelli (1653-1713), violinista e compositor italiano. Primeiro compositor cuja fama se apóia na música instrumental.

⁵ Pietro Antonio Locatelli (1695-1764), violinista e compositor italiano, aluno de Corelli e professor de Leclair.

⁶ Idealizado por Giovanni Batista Viotti (1753-1824) e executado por François Tourte (1747-1835) em 1790.

Cláudio Santoro, que teve o violino como seu veículo inicial de expressão, também recorreu ao gênero sonata no início de sua produção musical.

O conjunto das cinco *Sonatas para violino e piano* que produziu se insere nas suas duas primeiras fases estéticas, compreendidas entre 1940 e 1957.

Com a chegada de Koellreutter ao Brasil, Santoro, que já compunha num estilo nada convencional no Brasil daquela época, entrou em contato formalmente com as tendências da música moderna, em especial o atonalismo e o dodecafonismo, tornando-se o primeiro compositor brasileiro a empregar corretamente a técnica. Assume logo posição de destaque neste novo período da música brasileira. Em 1940 surge a primeira sonata para violino e piano, juntamente com sua única sonata para violino solo. Em seguida, 1941, compõe a segunda sonata, escrita dentro dos moldes da técnica dos 12 sons. Sua linha dodecafônica valoriza um dos processos composicionais típicos de suas obras orquestrais: o caráter temático, uma vez que a série não é a célula geradora, mas o resultado de um pensamento anterior que tem significado musical, tanto melódico quanto harmônico e/ou rítmico já definido. Nessa altura pleiteia e obtém bolsa de estudos para Paris na classe de Nadia Boulanger, com quem desenvolve sua técnica de composição, logo produzindo a terceira sonata (1947-8), em linha atonal livre.

Há um espaço relativamente longo entre a segunda e a terceira sonata (6 anos), como também há um espaço relativamente longo entre a terceira e a quarta, que data de 1951, época em que retoma interesse pela composição depois de breve interrupção na sua produção. Nesta quarta sonata exprime as tendências do realismo socialista ditadas pelo Congresso de Praga. A quinta sonata surgiu em 1957, marcando outro grande período de afastamento do gênero para o duo violino e piano. A sonata, tida por ele como a mais expressiva do ciclo, marca o fim precoce da produção do gênero para a formação violino e piano.

Sonata n. 1

A *Sonata n.1* foi composta em 1940, sendo estreada, no mesmo ano, no Rio de Janeiro, por Lília e Sílvia Guaspari. É talvez a primeira obra de Santoro executada em público. Permanece ainda hoje sem edição impressa. Foi gravada em 1999, por Mariana Salles, violino, e Lais de Souza Brasil, piano, selo ABM digital, Rio de Janeiro.

A sonata é composta de dois movimentos: andante e allegro. Apresenta-se como a sonata mais curta do ciclo dedicado aos dois instrumentos, durando 7 minutos e 15 segundos.

O primeiro movimento, andante, traz a indicação metronômica de $\text{♩} = 76$ e se intercala entre compassos de 6/8 e 3/8. As mudanças constantes de fórmula de compasso não promovem, no entanto, instabilidade métrica. Santoro trabalha com idéias temáticas para a construção do movimento: utilizando basicamente a figura rítmica ♩ e a variante em colcheias, uma constante no movimento inteiro.

Interessante notar a diferença de tratamento composicional dado à parte de violino e à parte do piano. Enquanto o piano é construído em cima de intervalos de quintas, quartas e oitavas, por grande parte em movimentos paralelos, escrita claramente vertical, o violino possui uma linha totalmente horizontal, onde intervalos de sétimas se sobressaem aos outros intervalos, característica marcante também da *Sonata n. 2*.

O movimento apresenta-se essencialmente lírico, onde as qualidades de timbre, dinâmica e vibrato devem ser elaboradas e definidas com muito cuidado.

Uma breve introdução de quatro compassos do piano com dinâmica claramente marcada (uma exceção), leva ao primeiro motivo temático anacrústico apresentado pelo violino (comp. 5 e 6), com a primeira nota dissonante:

Exemplo 1 - entrada do violino



A importância da escolha da qualidade sonora certa desta primeira nota dá-se pelo fato da inobservância desta questão levar a impressão da nota *si* estar sendo executada desafinada (o piano vem apresentando o *si*b desde o primeiro compasso). Exige, portanto, sonoridade “decidida”, sem vibrato, para clareza de execução. Decidida, porém, acima de tudo, doce, macia, como a frase é proposta por Santoro.

Este primeiro motivo temático se desenrola pelos compassos seguintes, quando então apresenta, no compasso 13, um elemento temático que se faz presente em todo o movimento:

Exemplo 2 - elemento temático



A dosagem do vibrato nesta primeira frase do violino é a questão mais importante no que tange à interpretação. Trata-se de uma frase que não apenas o hábito técnico de vibrar de acordo é essencial, mas também a necessidade da “criação mental” como forma de alta expressão e resolução das questões interpretativas aqui apresentadas. As obras de construção atonal requerem atenção redobrada quanto ao aspecto de afinação, em consequência do vibrato, que fisicamente altera a altura do som. Portanto, fica definida desde já a importância do uso de vibrato com técnica especial: as notas longas devem ser vibradas apenas a partir da metade do tempo de sua duração.

Quanto à questão fraseológica, chamo a atenção apenas para o compasso 6, onde Santoro marca uma ligadura de frase para o compasso inteiro. Porém, a opção por considerar as duas últimas notas (colcheias) do compasso como integrantes da próxima semifrase é mais interessante do ponto de vista interpretativo, necessitando a troca da direção do arco neste momento (c. 6 e 7):

Exemplo 3 - arcadas



Ao final da primeira intervenção do violino, nota-se uma transição bem elaborada da melodia que passa ao piano para ser finalizada com a marcação *poco rit.*, preparando a entrada da próxima parte, mais agitada, com dinâmica mais graduada e vibrato mais intenso, indicada pela marcação *apressando poco a poco*. Aqui o violino apresenta linha melódica de três compassos que se repete em seguida solicitando, como nas sonatas barrocas, o contraste de dinâmica. O violino então conduz um crescendo que o coloca em dinâmica equivalente ao início desta parte, finalizando a frase com marcações de *cedendo* e *ritardando*, precipitando-se sobre um pedal em ré. O piano então toma o lugar principal, gradualmente voltando à melodia inicial (c. 46) que é apresentada em seguida pelo violino, numa espécie de espelhação livre desembocando em repetições do motivo temático alternado entre o violino e piano, numa linha ascendente de alturas, dinâmica e intensidade, até o clímax que se extingue em apenas apenas três compassos.

O segundo movimento, de caráter contrastante com o primeiro, é basicamente rítmico. Trabalha com ritmos ternários em conjunto ou contra quaternários. Santoro apresenta todos os elementos temáticos nos quatro primeiros compassos. O movimento é apresentado de acordo com o esquema abaixo:

Exemplo 4 – esquema do segundo movimento

01	26/27	45	51	69	80
Tempo I	Desenvolvimento do motivo temático	Cadência	Tempo I Motivo temático	Meno Melodia	
	99	113			
Motivo da cadência e ritmo inicial	Tempo I com melodia espelhada	Motivo temático			

O movimento não apresenta grandes questões interpretativas.

Sonata n. 2

A *Sonata n. 2* foi composta em 1941 e foi estreada por Jenny Abel, violino, e Roberto Szidon, piano, somente em 2 de maio de 1978 (37 anos após escrita). Não foi editada. A partitura base deste trabalho é cópia xerox da cópia heliografada que se encontra na seção de música da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro. Foi gravada em 1999, por Mariana Salles, violino, e Lais de Souza Brasil, piano, selo ABM digital, Rio de Janeiro.

A sonata, em três movimentos, é baseada na técnica dodecafônica. Apesar da ortodoxia imposta pelas regras do sistema, Santoro permitiu-se, no entanto, grandes liberdades na concepção e na manipulação das estruturas seriais nesta sonata. A série só é apresentada inteira no terceiro movimento, não representando, portanto, a estrutura básica principal da sonata. Santoro trabalha em cima do “desenho gráfico” da série, permitindo-se mudanças principalmente intervalares de acordo com suas necessidades expressivas.

A *Sonata n. 2* apresenta-se como uma peça extremamente trabalhosa, tanto tecnicamente quanto musicalmente. Sua fraseologia é ambígua, uma vez que partes de violino e piano possuem tratamento técnico-composicional bastante diferenciado. Sonoramente árida, exige do intérprete cuidadosa concepção musical.

No primeiro movimento da *Sonata n. 2*, Santoro, assim como na *Sonata n. 1*, organiza a obra nitidamente de acordo com duas linhas diferentes de trabalho. O violino é construído a partir de linha melódica dodecafônica livre, sem predomínio de intervalos. O piano é idiomáticamente harmônico, predomínio marcante do intervalo de quinta e sua inversão, a quarta. Em acordes chapados, a oitava freqüentemente também aparece.

A idéia temática do movimento é encontrada no primeiro compasso e primeiro tempo do segundo,

Exemplo 5 - idéia temática



repetindo-se de forma invertida nas seções “*Meno*”, que se apresentam durante o movimento. Podemos, dessa forma, classificar o movimento como de construção *monotemática*, uma vez que o movimento inteiro baseia-se nos seus dois primeiros compassos.

Com marcação metronômica de $\text{♩} = 116$, representa um desafio à maneira e concepção de dedilhação de cada violinista. Dedilhar, na verdade, é um dos mais importantes ramos da arte violinística.⁷

Não só nesta sonata, como também na terceira, a técnica de extensão (abdução) tanto superior (4 e 3 dedos) quanto inferior (1 dedo) é bastante freqüente. Menos usada é a técnica da contração (adução). Um bom exemplo da extensão já aparece nos compassos 4 e 5: em relação aos dedos 2 e 3 (notas mi e fá), que são dedos guias pertencentes à terceira posição, temos uma extensão inferior do dedo 1 (ré bemol) que antecede a nota mi tocada pelo dedo 2 e, logo após, uma extensão superior do dedo 4 para a nota lá.

O exemplo abaixo indica primeiramente as notas e dedos pertencentes à terceira posição, e logo depois as notas em extensão a que nos referimos acima:

Exemplo 6 - dedilhado



Em seguida, utilizando o lá (dedo 4 em extensão superior) como “coringa”, dedilhado do tipo *creeping fingering*, passamos à quarta posição confirmada pela nota fá executada pelo dedo 2 (ver exemplo acima).

É freqüente no ciclo das sonatas de Santoro o uso de dedilhados para mudança de posição do tipo *creeping fingering*:

Esta é uma técnica de mudança de posição que elimina o glissando e é baseada nas extensões – ocasionalmente nas contrações – seguida de um ajuste da mão. Enquanto que nas extensões comuns a mão não se move e o dedo que faz a extensão retorna novamente para a forma, no *creeping fingering* o dedo se posiciona por extensão (ou contração) e depois atua como um pivô para o estabelecimento da nova posição da mão, uma nova forma. A mão segue o dedo para a nova posição através de um movimento de ajuste rastejante como uma lagarta.⁸

⁷ Segundo David Oistrack, “a escolha de um dedilhado correto pode simplificar dificuldades técnicas, abrir novas possibilidades artísticas, mas pode também ter efeito negativo sobre a qualidade da execução, se o violinista não considerar inteiramente a adaptabilidade de um determinado dedilhado às exigências técnicas e artísticas da passagem”. (YAMPOLSKY, I. N. *The Principles of Violin Fingering*. London: Oxford University Press, 1967.)

⁸ GALAMIAN, Ivan. *Principles of Violin Playing & Teaching*. Prentice-Hall, 1962.

Com relação às arcadas marcadas no movimento, observa-se a inadequação de algumas ligaduras no que se refere às possibilidades técnicas do instrumento, exigindo nova concepção de direção do arco:

Exemplo 7 - arcadas



Neste exemplo (comp.1 a 5) as arcadas marcadas pelo compositor estão em ligaduras e as arcadas de execução estão marcadas com os sinais □ (para baixo) e V (para cima), cortando as ligaduras.

Os golpes de arco utilizados em grande parte do movimento são o *legato* e o *détaché* com pequena interrupção entre uma nota e outra. O resultado sonoro está entre o *grand détaché* e o *grand martelé*, por causa dos acentos, não só escritos pelo compositor, como também técnicos para maior clareza de execução.

A última parte deste movimento (coda) compreende os últimos quatro compassos: o *Largo* final, com $\text{♩} = 40$. Todos os acordes são tocados de forma “quebrada”, ou seja, toca-se primeiro as duas notas de baixo, em seguida as duas notas de cima (a nota do meio é tocada, portanto, nos dois momentos).

O segundo movimento da sonata, *andante*, é constituído de estrutura formal introdução-A-A'. A introdução de cinco compassos, executada pelo piano, apresenta esboço da linha melódica que se seguirá na parte do violino durante todo o movimento. Curiosidades estruturais ficam por conta da apresentação do violino, que utiliza todas as notas da escala cromática, menos a nota si bemol que é encontrada, no entanto, em todos os compassos da parte de piano, excetuando-se os compassos de número 9 e casa 2.

Mais evidente, por razões de escrita, aparece claramente a utilização do intervalo de quinta na mão esquerda do piano, com movimentação quase sempre paralela.

A parte A' diferencia-se da A unicamente pela linha do violino apresentar-se oitavada na segunda vez. Observa-se que o tipo de indicação feita por Santoro: *1ª vez 8ª baixa*, não é usual para o violino, trazendo de certa forma dificuldade de execução, a ponto de ser preciso anotar uma transcrição abaixo das notas correspondentes em oitava abaixo. A escrita correta neste caso seria a escrita em oitava abaixo com indicação de *2ª vez 8ª acima*. Recurso de “casa” 1 e 2 também foi utilizado no movimento para diferenciação das partes.

Com indicação metronômica de $\text{♩} = 52$, não possui marcação de dinâmica. Quanto ao golpe de arco, usa-se o *legato* e o *détaché* sem interrupção entre as mudanças de arco.

O terceiro movimento, *Allegro molto*, é composto de duas partes visivelmente distintas: A (do compasso 01 ao 77) e B (do compasso 78 ao fim), que se diferem também em sua abordagem interpretativa. A primeira parte segue a linha

do primeiro movimento, enquanto a segunda é construída em cima de um movimento *fugato*. Pela primeira vez, aparecem os 12 sons da escala cromática em seqüência não interrompida e em inversão da primeira série apresentada no primeiro movimento:

Exemplo 8 - série completa



Com indicação metronômica $\text{♩} = 132$, inicia-se com uma espécie de introdução de três compassos, onde o violino tem sua melodia apresentada em oitavas. Em seguida apresenta-se uma seção que vai até o compasso 28. Toda a interpretação desta parte é feita nos moldes do primeiro movimento: em *detaché marcato*, dedilhado em geral do tipo *creeping fingering*.

Apenas um ponto nos chama a atenção nesta parte, o *allargando* do compasso 27, onde por questões musicais, técnicas e de boa emissão sonora, e por certa dificuldade implícita da passagem em cordas duplas, é aconselhável um grande *allargando subito*.

A próxima parte, que vai do compasso 39 ao 77, segue nos moldes da parte anterior. Uma pequena modificação no âmbito da sonoridade é acrescentada no compasso 71, onde o som torna-se mais ligado e, na passagem das cordas duplas (compassos 75 ao 77), volta à sonoridade anterior, mais separada.

Segue-se uma parte em *fugato* que, em relação à técnica de arco, é bem diferente das outras partes desta sonata. O golpe de arco utilizado é o *spiccato*. Em consequência, apenas a região inferior do arco é permitida. Toda a passagem, que vai do compasso 93 ao 147, deve ser tocada em *mp* ou *p*. O andamento é mais lento, determinado já no *Poco Meno* do compasso 66 (em torno de $\text{♩} = 90$).

Por fim, os seis compassos finais voltam a lembrar o primeiro movimento, também em seus compassos finais. Os acordes de quatro sons são tocados quebrados, divididos em duas partes, contendo cada uma duas notas.

Sonata n. 3

Foi composta em 1947-8 em Paris sob a orientação de Nadia Boulanger. Dedicada a Mariuccia Iacovino e Arnaldo Estrela, foi estreada por ambos, também em Paris, no ano de 1948.

Editada pela Savart, em 1972, foi gravada em 1981, por Christos Polyzoides, violino, e Katarina Polyzoides, piano, Universidade de Brasília, BSB-DF; em 1994, por Valeska Hadelich, violino, e Ney Salgado, piano, selo JHO Music, Heidelberg, Alemanha e em 1999, por Mariana Salles, violino, e Lais de Souza Brasil, piano, selo ABM digital, Rio de Janeiro.

A sonata, a princípio, pode ser confundida com uma peça de estrutura serial dodecafônica, mesmo porque, historicamente, se encaixa ainda no período em que Santoro fazia uso da técnica dos 12 sons. Porém, em análise mais profunda, se quisermos rotulá-la de algum modo, só podemos dizer que é uma peça atonal livre.

A sonata tem algumas idéias temáticas facilmente observáveis que a acompanham do primeiro ao último movimento. Possui, portanto, apesar dos tratamentos diferenciados de cada movimento, uma unidade “global”:

- A primeira diz respeito ao intervalo de quarta que aparece no decorrer de toda a obra, tornando-se elemento estrutural (a *Sonata n. 2* já se utilizava deste recurso, com intervalos de quarta, quinta e oitava).
- A segunda é a fórmula rítmica melódica (ver abaixo) que também aparece em toda a sonata, porém é menos freqüente que o intervalo de quarta.



- A terceira é o uso freqüente de grandes saltos intervalares.

Analisando o primeiro movimento, *Bien rythmé*, verifica-se que ele não se enquadra exatamente no tipo sonata. Pode ser dividido em três partes, uma espécie de A B A'. O A é caracteristicamente rítmico. O B é caracteristicamente melódico, *cantabile*.

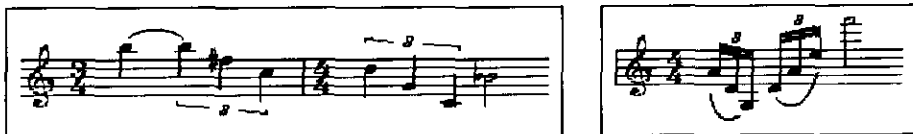
Embora tendo tratamento bastante diferenciados, A e B têm, na verdade, a mesma origem. Veja-se a parte inicial do violino, compasso 3 e compasso 66 respectivamente:

Exemplo 9 - estrutura do tema melódico

Exemplo 9 - estrutura do tema melódico. Duas linhas de música notada em 2/4. A primeira linha mostra intervalos marcados como 2M, 2M, 2M, 4I, 2M, 2M, 4I, 4I, 4I. A segunda linha mostra intervalos marcados como 2M, 2M, 2M, 4I, 2M, 2M, 4I, 4I, 4I. As linhas de música são ligadas por arcos, indicando intervalos de quarta.

As quiálteras da parte B (compasso 74 e 75), que podem parecer, a princípio, elemento novo, na verdade têm sua origem na figura do compasso 8 (parte do violino):

Exemplo 10 - comparação das linhas melódicas



Assemelha-se, portanto, à sonata primitiva monotemática. Não existem os dois temas contrastantes. Devemos pensar, na verdade, em idéias temáticas de construção.

Essas idéias são, além das que apresentamos anteriormente como gerais, as seguintes, que se particularizam neste movimento indicado “bem ritmado”, tendo, portanto, no esquema rítmico, seu caráter fundamental:

Exemplo 11 - idéias temáticas

Com indicação metronômica $\text{♩} = 126$, lê-se como pórtico – *Bien Rythmé*. Por conveniências técnicas e musicais, em especial da emissão precisa dos ataques e sonoridade, torna-se conveniente e mais musical a execução mais lenta: em torno de $\text{♩} = 100$. A sonata começa com uma marcação técnica precisa da parte do violino:

Exemplo 12 - marcações da parte do violino



Dois comentários podem ser feitos com relação à parte interpretativa deste trecho:

1.º) Por causa do andamento, marcação do arco e dinâmica (em especial os acentos explicitados no texto), Santoro nos deixa apenas uma opção plausível em

relação ao arco: talão *marcato*. O resultado sonoro está entre o *grand détaché* e o *grand martellé*, nomenclatura da antiga escola francesa, quase não mais utilizada, embora neste caso seja a mais adequada.

2.º) Para um melhor resultado sonoro, a execução de toda a passagem na 4ª corda é a mais adequada.

Segundo Flesch:

A escolha da corda para a reprodução de uma frase musical de acordo com as intenções do compositor, assim como nosso sentimento pessoal, aproxima-se muito da arte de registro no órgão. Em ambos os casos, é uma questão de colorido sonoro, com a diferença de que os violinistas têm a sua disposição apenas poucas destas cores, mas que podem ser misturadas e transformadas numa infinita variedade por meio da diferenciação de dinâmica.⁹

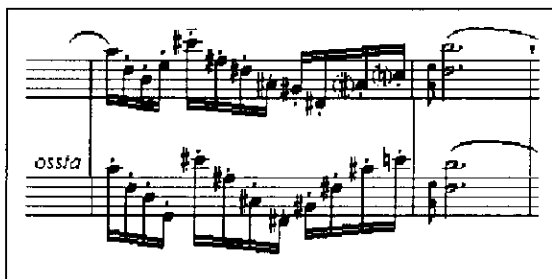
A partir do quinto compasso, onde Santoro escreve “*talon*”, o golpe de arco adequado é o *spiccato* do tipo duro, que em termos de sonoridade é traduzido por ataques extremamente precisos, notas curtas e secas. Este tipo de sonoridade é predominante no movimento.

Figuras como a do compasso 8, que aparecem sempre como se fossem um motivo temático, denominam-se *bariolage*, passagem ininterrupta de uma corda para outra (ver Exemplo 11-2.).

Com exceção da parte central *cantabile* que analisaremos a seguir, estas são as situações que se alternam por todo o movimento: sempre no talão *marcato*, salvo as passagens obrigatórias em *martellé*.

Mais dois pontos nos chamam a atenção neste primeiro movimento. O primeiro situa-se nos compassos 109 e 110, onde Santoro escreve duas opções de execução (escritas apenas na parte cavada do violino).

Exemplo 13 - opções de execução



⁹ Op. cit., I: 146.

A opção superior parece mais de acordo com o movimento. A inferior, que não é indicada na parte do piano, traz grandes dificuldades técnicas e se mostra como uma solução menos adequada. A escrita pode ser considerada “antiviolinística”, não produzindo, portanto, resultado sonoro satisfatório.

O segundo ponto situa-se no compasso 137: *pizzicato* do violino.

Exemplo 14 - pizzicato de mão esquerda



Estes *pizzicattos* não são tocados da forma tradicional, ou seja, com a mão direita (a mão do arco), que está ocupada produzindo a semibreve. Assim, o *pizzicato* é feito com o quarto dedo da mão esquerda, que puxa a corda lá solta. A essa técnica dá-se o nome de “*pizzicato* de mão esquerda” e é usada somente em peças mais virtuosísticas do repertório do violino.

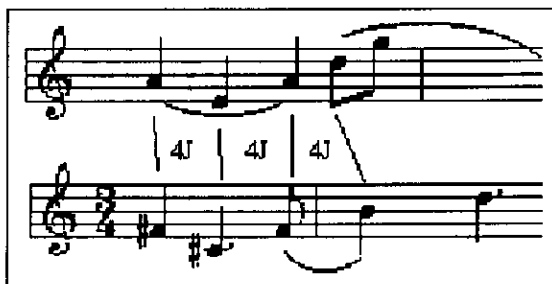
O tempo lento, segundo movimento, é o de forma mais variada e livre do que chamamos sonata tradicional. Santoro prossegue contudo *quase andante* – *Allegro moderato* – dando ênfase aos já referidos intervalos de quarta e figura rítmico-melódica e da única melodia temática,

Exemplo 15 - melodia temática



que tem origem no primeiro movimento:

Exemplo 16 - comparação com 1º movimento



Estas idéias são também, como no primeiro movimento, alternadas, formando então todo o movimento. A melodia temática aparece sempre transposta.

Cabe a observação de que o segundo movimento, com raríssimas exceções, é acompanhado o tempo todo da figura de colcheias, dando um ar obsessivamente andado, sem pausas, sem relaxamento.


Sem marcação metronômica de andamento é, sem dúvida, um belo exemplo de movimento lento. A grande dificuldade, mais uma vez, é de ordem intervalar: predominância de intervalos de quartas e grandes saltos.

Os intervalos de quartas, aliás a idéia principal de toda a sonata, geram certa dificuldade técnica quando usados seguidamente. Exigem a “inversão da forma” da mão esquerda, conseqüentemente a torção (forte supinação) do antebraço e aproximação do cotovelo para o centro do corpo (adução medial do braço). Posição anatômica bastante incômoda, que dificulta a afinação exata das notas.



O movimento necessita também do intérprete total controle do arco: passagens *cantabiles* com grandes ligaduras. Cada nota deve ter seu resultado sonoro em igualdade com as outras, mesmo quando tocadas em cordas diferentes.

É bom advertir neste ponto que a parte cavada impressa do violino apresenta erros entre os compassos 25 e 32, onde a contagem com marcação de mudança de compasso não está indicada corretamente.

Quanto à parte interpretativa, três pontos merecem comentários:

- 1 – É fundamental o jogo da dosagem do vibrato, ou seja, a intensidade do vibrato é o grande segredo deste movimento. Não menos importante é a dinâmica como fluência melódica.
- 2 – A figura , que também aparece em toda a obra, neste movimento mostra-se como figura de intensificação de tensão, dando margem, inclusive, a notórios *accelerandos*.
- 3 – Este movimento pede uma boa concepção em relação ao timbre das cordas, ou seja, um dedilhado adequado é imprescindível. Um recurso timbrístico curioso, e bastante pessoal, é o uso do harmônico simples, empregado nos compassos 33 e 46, ambos um ré-4 tocado na terceira corda, que dá um colorido especial à linha melódica.

O terceiro movimento, *Allegro energico*, apresenta-se como forma ternária A B A'. A análise de sua estrutura indica porém:

- 1 – O intervalo de quarta é menos usado em relação aos outros movimentos.
- 2 – A figura  é ligeiramente modificada na seção A, passando a representar-se . Na parte B volta a ser usada como habitualmente e o clima do segundo movimento também é evocado a partir do compasso 85.

A parte A é monotemática. A parte B não é desenvolvimento do tema da parte A, sendo assim uma parte nova (apesar do uso de idéias dos outros movimentos).

A idéia central deste movimento é encontrada logo nos três primeiros compassos

Exemplo 17 - idéia central



e daí vai ser desenvolvida com as idéias já exploradas.

Sem dúvida o mais violinístico de todos os movimentos da sonata tende para o virtuosismo, lembrando um movimento de concerto: enérgico e brilhante.

Com exceção da parte central calma, os dois tipos de golpes de arco usados são: em extremo talão, o *spiccato* duro (como no primeiro movimento) que produz sons secos, e o *détaché* acentuado na ponta.

Este *détaché* aparece sempre quando temos grupos de semicolcheias. Estes grupos são formados pela alternância de uma nota aguda e outra grave. Esta funciona, em geral, como um pedal:

Exemplo 18 - cordas soltas em pedal




Com exceção dos compassos 25 e 115, a nota grave é executada sempre na corda solta. A nota aguda, quase sempre em posição alta, da terceira até sexta.

A parte central lenta, assim como o segundo movimento, necessita de quebras de arcadas nas ligaduras por impossibilidade de execução clara. Santoro, sabendo disso, apenas neste trecho escreveu as ligaduras de arco dentro das ligaduras de frase.

O último movimento, *epílogo-adágio*, é indubitavelmente o mais original da sonata. É o que menos se aproveita dos recursos apresentados nos outros, apesar das idéias gerais da sonata não terem sido abandonadas: o intervalo de quarta aparece de forma mais presente. Um bom exemplo está na passagem de cordas duplas em quartas, recurso usado pela primeira vez:

Exemplo 19 - quartas



A figura , por sua vez, aparece apenas na parte de violino, e mais como uma lembrança do que propriamente sua utilização como idéia construtiva.

Este epílogo é o “verdadeiro” movimento lento da sonata. Fazemos uma comparação entre o segundo e este quarto movimento. Como já afirmamos anteriormente, o segundo movimento tem um ar obsessivamente andado: o esquema rítmico de colcheias, tanto numa voz como alternado nas outras, é constante. Já neste movimento o “clima” é calmo, tranqüilo em relação à linha rítmica.

Sua idéia temática está na primeira frase do violino:

Exemplo 20 - idéia temática



que aparece ligeiramente modificada no compasso 17, tocado pelo piano:

Exemplo 21 - idéia temática modificada no piano



e no compasso 23, pelo violino:

Exemplo 21 - idéia temática modificada no violino



O movimento é livre formalmente. E como nos demais, é *monotemático*.

As observações interpretativas feitas ao segundo movimento cabem perfeitamente neste último. Destaca-se contudo o arco ligado, colorido por menos ou mais intensidade de vibrato e dinâmica.

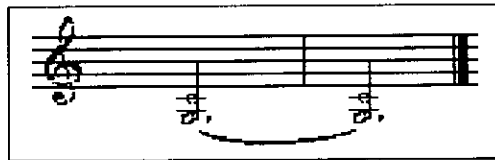
Observa-se por fim a escrita não usual do harmônico final:

Exemplo 23 - escrita do harmônico



Cuja melhor notação seria:

Exemplo 24 - escrita do harmônico



Sonata n. 4

A *Sonata n. 4*, para violino e piano, escrita em 1951, foi dedicada à grande mestra Paulina d'Ambrósio, e estreada no Rio de Janeiro, em 1952, por Mariuccia Iacovino, violino, e Arnaldo Estrela, piano.

Editada pela Cembra Ltda., São Paulo, 1956, hoje parte da editora Vitale, do ciclo das cinco sonatas é a mais gravada: 1956, pelos irmãos Altéa Alimonda, violino, e Heitor Alimonda, piano, disco Philips, selo Sinter, SLP-1505, Rio de Janeiro; 1965, por Oscar Borgerth, violino, Ilara Gomes Grosso, piano, Festa, Rio de Janeiro, reeditado pela Funarte, na Col. Pro-Memus; [s.d.] por Jerzy Milewski, violino, Aleida Schweitzer, piano, Nike, Rio de Janeiro; 1994, por Valeska Hadelich, violino, Ney Salgado, piano, JHO Music, Heidelberg, Alemanha; 1999, por Mariana Salles, violino, e Lais de Souza Brasil, piano, selo ABM digital, Rio de Janeiro.

De caráter nacionalista, conforme as recomendações do Congresso de Praga, é composta de três movimentos: *allegro*, *andante*, *allegro*. Possui marcações de andamento bastante adequadas.

O primeiro movimento, *allegro*, apresenta-se em forma ternária, com cadência entre B e A' e Coda, mas é trabalhada basicamente de forma cíclica. Esquemáticamente pode ser analisada pelo seguinte quadro:

Exemplo 25 – quadro analítico

A			B		Cadência	
01	07	98	106	126	136	154
<i>Allegro</i> (=120) Introdução	<i>Meno</i> (=92) Repetição do tema ligeiramen- te modifica- do e desen- volvido	<i>Meno</i> <i>Ancora</i> (=60)	<i>Lento</i> (=60) Motivo novo de caráter <i>cantabile</i>	<i>Quasi</i> <i>recitativo</i> (= 72) "ca- dência" do piano	<i>Quasi</i> <i>recitativo</i> Meno e resoluto "cadência" do violino com acom- panhamento harmônico do piano	
A			coda			
	160	216	227			
<i>Allegro</i> (=120) Iguar à introdução	<i>Meno</i> (=92) Até o com- passo 179 igual ao meno do c. 7	<i>Poco Meno</i>				

O movimento inicia-se com uma espécie de introdução em andamento mais rápido ($\text{♩} = 120$) que apresenta o primeiro motivo temático executado pelo violino e piano em oitavas:

Exemplo 26 - motivo temático

Esta primeira frase possui caráter resoluto e *marcato*. Para tanto pode-se construir o dedilhado de forma a privilegiar a corda mi do violino (a mais aguda e brilhante), usando-a o máximo possível: primeira posição, com exceção dos dois últimos compassos, e corda mi solta em vez de quarto dedo na corda lá.

Quanto à mão direita, valemo-nos do uso da metade superior do arco, aproveitando o máximo possível da sua extensão para a produção de dinâmica em *ffe* não como um simples forte.

As notas longas (as que não são semicolcheias) são notoriamente diminuídas de valor por acréscimo de uma pausa subsequente a elas. Dois são os motivos:

1. Em instrumentos de cordas esta prática é comum: figuras como (primeiro grupo)



são tocadas com pausa (segundo grupo), para evitar atrasos rítmicos.

2. Pelo fato de terem caráter mais resoluto, a execução marcada e seca é obviamente a única adequada.

A cada grupo de semicolcheias é colocado um acento de ordem técnica na primeira semicolcheia (último grupo). Como estas notas são tocadas sempre com arcadas para cima, é indispensável o golpe de arco *fonetté* (ataque de ponta) como consequência.

O *Meno* ($\downarrow = 92$) que vem em seguida, compassos 7 a 19, tem caráter não tão *marcato*, embora não *cantabile*, ficando assim entre os dois. Sonoramente as notas longas são menos secas e o forte desaparece quase por completo. A passagem final desta frase é toda em cordas duplas (terças), o que exige a região inferior do arco (talão) e o uso do golpe de arco *spiccato*.

A partir do compasso 34 um caráter mais *cantabile* passa a dominar o movimento. A pulsação é firme, embora os grupos de semicolcheias sejam “elásticos”: pequenos *acelerandos* e *ritardandos* graduais que se complementam são aqui introduzidos, livres e quase imprevisíveis, espécie de ginga e malandrice, que se referem à maneira da execução da música popular urbana, como no choro carioca. Dando assim um caráter mais brasileiro, emergente dessa pulsação.

A metade superior do arco é a região usada, com exceção da passagem entre os compassos 39 a 47, onde a região do talão é a escolhida por se tratar de passagem muito aguda, com ritmos acentuados, que exige maior clareza de sonoridade.

A partir deste ponto é retomado, gradualmente, o caráter mais *marcato*, mas não tanto quanto na primeira frase do movimento.

A parte central lenta ($\downarrow = 60$), de caráter introspectivo, pede uma concepção bem refletida, principalmente em relação ao emprego das nuances que o vibrato pode oferecer. O intérprete deve explorar ao máximo esta questão. O emprego de posições altas neste ponto foi essencial para uma melhor formação do colorido timbrístico. As posições altas possibilitam aqui maior permanência nas cordas graves. Estas têm sonoridades mais cheias, aveludadas e encorpadas, produzindo assim maior contraste em relação à primeira parte do movimento, que soa brilhante e cortante.

Segue-se uma seção cadencial que Santoro especifica como *Quasi Recitativo* ($\downarrow = 72$), onde necessita-se de execução mais marcada, dura e bastante livre, exata-

mente como uma cadência acompanhada do piano. A metade superior do arco é predominante. A primeira nota é produzida por arcada ascendente, preparando o arco para a produção das semicolcheias que seguem no talão. A passagem se encaminha gradualmente para uma concepção semelhante à da parte central *cantabile*: sonoridade mais contida.

Volta-se ao início da primeira parte para a finalização do primeiro movimento numa coda que se inicia com o caráter precedente e gradualmente se transforma na parte central.

No segundo movimento – *Lento* – Santoro trabalha também com a forma cíclica. É apresentado apenas um motivo que se desenvolve e forma o movimento inteiro.

Chama a atenção a habilidade de Santoro em escrever movimentos lentos. Não há uma parte lenta das sonatas que não traga um certo ar de maestria e um domínio emocional, técnico e musical completos. Este segundo movimento ($\text{♩} = 72$), calmo e expressivo, é um belíssimo exemplo. Tem o caráter de toada sertaneja, cantiga geralmente melancólica ou arrastada. Exige do intérprete mais uma vez uma cuidadosa concepção em todos os ângulos. Assim como no segundo movimento da terceira sonata, o vibrato e a dinâmica da linha melódica (direção) são os pontos chaves para uma boa interpretação.

Três passagens deste movimento merecem comentários. A primeira, nos compassos 18 e 19. Nesta passagem é característica a idéia de um grande crescendo de tensão. Portanto, para obter melhor resultado sonoro, pode-se optar por um *accelerando* intencional e um grande *ritardando* nas três últimas colcheias:

Exemplo 27 - agógica

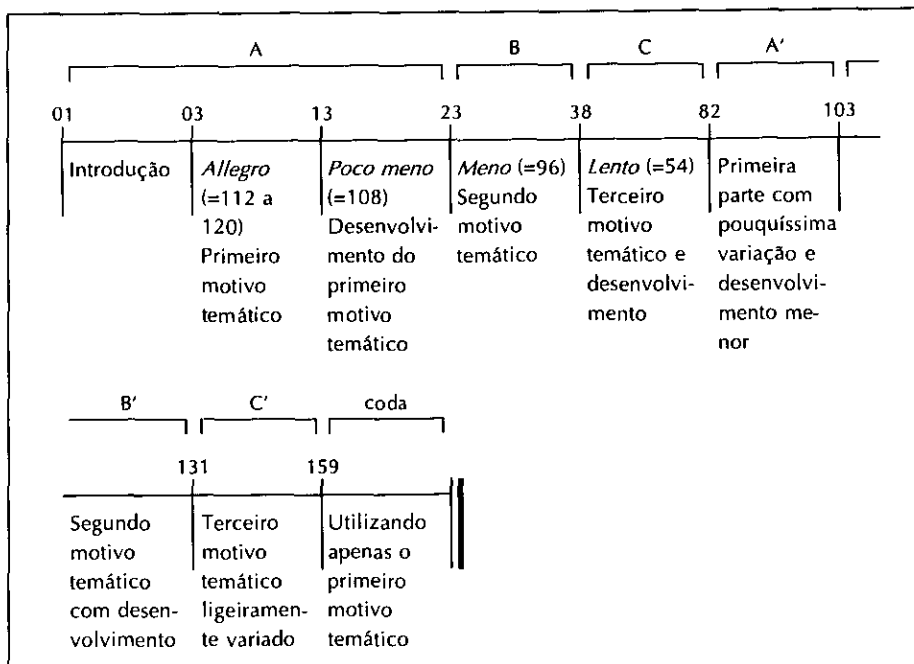
The image shows a musical staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The notation includes several measures with notes and rests. Above the staff, there are markings for 'V' (vibrato) and 'acc.' (accelerando). Below the staff, there are dynamic markings: 'ff acc.' at the beginning, 'rit.' (ritardando) in the middle, and 'mp' (mezzo-piano) at the end. The notation is enclosed in a rectangular box.

O segundo ponto, que se relaciona ao primeiro, é o *mp* súbito da primeira nota do compasso seguinte (terceiro compasso do Exemplo 27). Para obter melhor resultado sonoro, é feita uma pequena pausa (ver exemplo acima) – imperceptível ao ouvinte – entre a última nota fortíssima do compasso anterior e a primeira nota em *mp*. Resulta assim num ataque dinâmico perfeito.

O terceiro ponto é a passagem de semicolcheias que se estende do compasso 43 ao 47, que deve ser executada como uma cadência: livre, principalmente na linha final descendente, com apoio harmônico do piano.

O terceiro movimento – *Allegro* – difere bastante do primeiro, que é tempestuoso. É um movimento de caráter mais leve, menos carregado sonoramente e mais “elegante”. Construído de forma que três motivos temáticos se seguem e se repetem no seguinte esquema:

Exemplo 28 - esquema do terceiro movimento



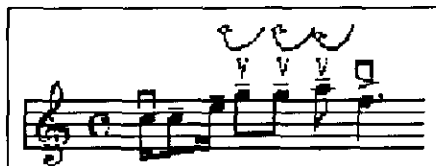
O primeiro motivo temático é bem ritmado (com. 03):

Exemplo 29 - primeiro motivo temático



de caráter mais dançante, inicia o movimento. Predomina a metade superior do arco, fazendo-se o uso do golpe de arco denominado *martellé*. Nas colcheias, todas para cima (Exemplo 30) além do *martellé*, o arco é ligeiramente levantado, dando um caráter leve à passagem. A mecânica muscular desta arcada é como a que utilizamos quando “passamos manteiga no pão”. Eis o gráfico do movimento:

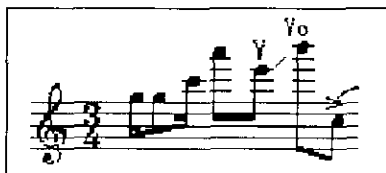
Exemplo 30 - gráfico de movimento



O grupo de semicolcheias (compasso 9 e 10) é tocado em *spicatto* “rude”, ou seja, mecanicamente faz-se o *spicatto* normal mas usa-se o máximo possível de arco que resulta num arco “pulando” mais da corda do que no *spicatto* normal. O resultado sonoro é como se estivesse fazendo um *spicatto* normal sem controle do arco, sem polimento.

Voltando à partitura vemos que, no quinto compasso, Santoro escreve um si harmônico:

Exemplo 31 - harmônico



O mestre Paulo Bosísio, executando a sonata para Cláudio Santoro, levantou a questão da nota escrita. Seria um si, como escrito, ou um mi harmônico, que é mais comum, mais usado no contexto da técnica violinística. Santoro revelou que não se lembrava mais do que realmente tinha pensado, embora se inclinasse e preferisse o mi naquele momento. Deixou por isto ao intérprete a liberdade da escolha entre o si e o mi.

O *Poco Meno* ($\text{♩} = 108$) da terceira linha inclui a passagem tecnicamente mais difícil deste movimento: compasso 3, depois da mudança de andamento.

Assim como no primeiro movimento, esta parte é caracterizada pela elasticidade da linha melódica em relação à pulsação.

O segundo motivo temático se apresenta como uma mistura do primeiro (rímico) e do terceiro (lírico):

Exemplo 32 - segundo motivo temático



Indicado com o pórtilo *Meno* ($\text{♩} = 96$), executa-se usando metade do arco para uma sonoridade mais “cheia”: *détaché* ligado e vibrato generoso. O grupo de semicolcheias também é tocado de forma elástica.

O terceiro motivo temático é lírico (apresentado pelo violino no com. 59):

Exemplo 33 - terceiro motivo temático



denominado por Cláudio Santoro de *Lento* (♩ = 54). É a seção mais “profunda” musicalmente deste movimento. Como nos movimentos lentos, o vibrato é parte essencial da execução, que busca diferentes coloridos tímbricos. Arcadas longas e ligadas. Para melhor resultado sonoro, é interessante optar por duas arcadas a cada compasso em vez de uma só, como Santoro escreveu. A corda sol, como recurso timbrístico, é usada nos sete compassos finais.

Apenas mais uma consideração pode ser feita sobre este movimento: o acorde final é executado de forma “quebrada”, isto é, toca-se primeiro as duas notas de baixo e em seguida, e junto com o piano, as duas notas superiores.

Sonata n. 5

Escrita em 1957, só foi estreada em 1967, dez anos depois, por Hanno Haag, violino, e Annelore Haag, piano, em Neustadt an der Weinstrasse (RFA). A primeira audição no Brasil foi dada por Paulo Bosisio, violino, e Lilian Barreto, piano, na Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro, em 26-03-91. Gravada em 1999, por Mariana Salles, violino, e Lais de Souza Brasil, piano, selo ABM digital, Rio de Janeiro.

Por se tratar de música não editada, o trabalho foi realizado a partir da parte de piano em cópia pertencente ao mestre Paulo Bosisio.

A *Sonata n. 5* para violino e piano, como um todo, é sem dúvida a mais bem escrita por Santoro, que em conversa com o mestre Paulo Bosisio, afirmara ser a sua preferida para a formação. Apresenta um nacionalismo mais “selvagem”, ao contrário da *Sonata n. 4* que tem um caráter mais urbano.

O primeiro movimento é constituído formalmente de três partes: A – B – A'.
A – do compasso 01 ao 78 com caráter rítmico e pesado;
B – do compasso 79 ao 127 com caráter melódico;
A' – Do compasso 128 ao fim. Na dominante passando para repetição literal no compasso 144. Pequena diferença é notada nos cinco últimos compassos.

Como nas demais sonatas de Santoro, a marcação de andamento deste primeiro movimento, *allegro*, é ligeiramente rápida (♩ = 66 ou ♩ = 132). Sendo mais adequada a execução um pouco mais lenta, em torno de ♩ = 120.

Inicia-se com melodia que lembra uma dança de índios. Para tanto, é imprescindível um dedilhado de forma a privilegiar a corda sol do instrumento até onde é possível tecnicamente. Quanto à mão direita, valemo-nos do uso do arco inteiro (quando possível). Os golpes de arco utilizados são o *legato*, o *detaché* e suas variantes, principalmente o *grand detaché* que aparece logo nas primeiras notas.

A dinâmica foi claramente marcada pelo compositor, e apesar das passagens muito agudas, o forte é contínuo, dando assim um resultado sonoro anasalado, tão característico das canções e melodias folclóricas especialmente do nordeste. Por se tratar então de uma obra de cunho nacionalista, este tipo de sonoridade é obviamente permitido e inclusive aconselhado.

O uso da extensão no dedilhado, nesta sonata, também é constante, principalmente nas passagens agudas.

Mais um ponto, nesta parte, merece comentário. Trata-se da passagem do compasso 49, onde faz-se um acento técnico na terceira nota de cada tempo. O golpe de arco para estas notas é denominado *fouetté*. O *fouetté* é derivado do *détaché* acentuado,¹⁰ mas neste caso o acento é produzido apenas por um rápido levantar do arco seguido de um movimento marcante para baixo com rapidez e energia. É normalmente executado com a parte superior do arco, quase sempre com o arco direcionado para cima. Pode ser empregado em várias situações, sendo muito efetivo quando certas notas precisam de acentos e não se tem tempo suficiente para utilizar o *martelé*, como no caso do compasso 49.

A parte central do movimento é tocada em *legato* muito expressivo. Para tanto, o jogo da dosagem de vibrato é essencial.

No segundo movimento, *Lento*, o motivo temático é apresentado nos três primeiros compassos da parte de violino. A partir do compasso 10 grandes linhas melódicas são apresentadas até seu fim, constituindo assim um único bloco.

Assim como nas Sonatas n. 3 e 4, Santoro prova sua maestria em compor movimentos lentos. Com caráter melancólico, exige do intérprete total domínio da técnica do vibrato. O vibrato é o principal recurso musical que dá “colorido” ao movimento.

O terceiro movimento, *Vivo molto*, apresenta primeiramente uma introdução de 22 compassos numa seqüência de semicolcheias para o violino, que depois é passada ao piano. A seguir é apresentado pelo piano o motivo deste movimento (a partir do compasso 23), núcleo de todo o movimento. Volta-se novamente no compasso 111 à seqüência de semicolcheias característica da introdução. Por fim, quatro compassos de acordes quebrados.

Com indicação metronômica de $\text{♩} = 69$, difere bastante do primeiro movimento que é composto totalmente de arcadas ligadas ou semiligadas. É um movimento construído em arcadas do tipo *spiccato* com algumas variantes.

O aspecto rítmico deve ser enfatizado, e as partes “*ostinato*” têm resultado sonoro basicamente percussivo (compassos 47, por exemplo):

Exemplo 34 - *ostinato*



¹⁰ No *détaché* acentuado ou *articulado*, cada nota começa com um acento ou articulação produzido por súbito aumento de pressão e velocidade, sem no entanto se tornar um *martelé*. Este tipo de golpe é quase sempre executado de modo contínuo, sem “ar” entre as notas.

O quarto movimento, *Allegro molto*, possui estrutura monotemática e se parece melodicamente com o primeiro. Constituído de uma única grande parte, que é modificada através de texturas diferentes.

Traz a marcação metronômica de $\text{♩} = 76$. Pode ser considerado, do ciclo das sonatas, o movimento mais difícil tecnicamente para o piano. Por ser muito parecido com o primeiro movimento, é preciso que não se deixe soar como uma mera repetição. Para tanto, é necessário respeitar a marcação de dinâmica convenientemente marcada num excelente tempo. Para uma elaboração interpretativa, opta-se pelas mesmas considerações feitas ao primeiro movimento.

Conclusão

O ciclo das Sonatas para Violino e Piano apresenta conjunto de obras distintas produzidas em períodos estéticos diferentes. Cada sonata vale por um momento de reflexão musical. A *Sonata n. 1* representa a “novidade em linguagem” da nova mensagem estética. A *Sonata n. 2* o emprego sistemático e racional, porém não ortodoxo da nova técnica. A *Sonata n. 3* o emprego magistral das possibilidades composicionais numa combinação de clareza e perspicácia inerentes à maturidade. A *Sonata n. 4* representa a grande mudança de orientação estética em face de sua tomada de consciência político- ideológica. E a *Sonata n. 5* é a junção (que tende muito mais a segunda fase estética) dos dois períodos.

O apego às formas barrocas e clássicas, como uma linha evolucionária, apresenta-se patente. Utilizando-se de dois movimentos na *Sonata n. 1*, uma espécie de prelúdio e dança gérmen das futuras sonatas, passa ao modelo da *sonata da camera*, neste caso com a ordem rápido – lento – rápido, na *Sonata n. 2*. A *Sonata n. 3* – em transição para as “sonatas clássicas”, é acrescida de mais um movimento e segue uma linha mais polifônica porém ainda de construção monotemática. A *Sonata n. 4* apresenta-se como a mais clássica do ciclo, contendo temas contrastantes e utilizando a *forma sonata* propriamente dita. A *Sonata n. 5*, tendendo para uma sonata romântica, apresenta conteúdo bem mais denso e emocionalmente profundo.

O ciclo foi agraciado no ano de 1999, marcando os 80 anos de nascimento e 10 da morte do compositor, com gravação integral das sonatas pelo duo Mariana Salles – violino – e Lais de Souza Brasil – piano –, tornando-se finalmente acessível a todos e revelando a sua importância, em especial para os violinistas brasileiros.

QUADRO COMPARATIVO DAS 5 SONATAS PARA VIOLINO E PIANO

SONATA	ANO	DUR.	ESTILO	EDIÇÃO	MOVIMENTO
1	1940	7'15"	Atonal	Cópia manuscrita	<i>Andante</i> <i>Allegro</i>
2	1941	9'00"	Dodecafônica	Cópia manuscrita	<i>Allegro</i> <i>Andante</i> <i>Allegro molto</i>
3	1947-8	18'00"	Atonal	Savart	<i>Bién ritmé</i> <i>Allegro moderato</i> <i>Allegro energico</i> <i>Epilogo</i>
4	1951	17'00"	Nacionalista "urbana"	Cembra	<i>Allegro</i> <i>Andante</i> <i>Allegro</i>
5	1957	16'00"	Nacionalista "selvagem"	Cópia manuscrita	<i>Allegro</i> <i>Lento</i> <i>Vivo molto</i> <i>Allegro molto</i>

MARIANA SALLES, violinista, é aluna do professor Paulo Bosisio. Foi primeira solista da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro por 4 anos, integra o quarteto Paulo Bosisio. Autora do livro *Arcadas e golpes de arco* (Brasília, Thesaurus, 1988), originalmente dissertação de Mestrado em Práticas Interpretativas na Unirio. Lançou em 1999 o CD Integral das Sonatas para Violino e Piano de Cláudio Santoro, em duo com a pianista Lais de Souza Brasil.