

SÉRGIO NOGUEIRA MENDES

**O PERCURSO ESTILÍSTICO DE CLÁUDIO  
SANTORO: ROTEIROS DIVERGENTES E  
CONJUNÇÃO FINAL**

Tese apresentada ao Instituto de Artes da  
Universidade Estadual de Campinas para  
obtenção do título de Doutor em Música.  
Área de Concentração: Fundamentos  
Teóricos.

Orientador: Prof. Dr. Sílvio Ferraz Mello  
Filho.

CAMPINAS – SP  
2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

M522p Mendes, Sérgio Nogueira.  
O percurso estilístico de Cláudio Santoro: ramais divergentes e  
conjunção final. / Sérgio Nogueira Mendes. – Campinas, SP:  
[s.n.], 2009.

Orientador: Prof. Dr. Sílvio Ferraz Mello Filho.  
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,  
Instituto de Artes.

1. Santoro, Cláudio, 1919 - 1989. 2. Música Brasileira.  
3. Composição Musical. I. Mello Filho, Sílvio Ferraz.  
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.  
III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "The stylistic path of Cláudio Santoro: divergent branches  
and final conjunction."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Santoro, Cláudio, 1919 – 1989 ; Brazilian  
Music ; Musical Composition.

Banca examinadora:

Titulação: Doutor em Musica.

Prof. Dr. Sílvio Ferraz Mello Filho.

Profª. Drª. Denise Hortência Lopes Garcia.

Prof. Dr. José Augusto Mannis.

Profª. Drª. Yara Borges Caznok.

Prof. Dr. Rogério Vasconcelos.

Prof. Dr. Jonas Manzolli.

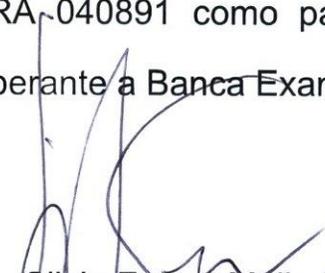
Profª. Drª. Maria Alice Volpe.

Data da Defesa: 03-12-2009

Programa de Pós-Graduação: Musica.

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo Doutorando Sérgio Nogueira Mendes - RA-040891 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho  
Presidente



Profa. Dra. Denise Hortência Lopes Garcia  
Titular



Prof. Dr. José Augusto Mannis  
Titular



Profa. Dra. Yara Borges Caznok  
Titular



Prof. Dr. Rogério Vasconcelos  
Titular

## AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Sílvio Ferraz, pelo entusiasmo com que acolheu o projeto. Com orientações sempre pautadas pelo equilíbrio, garantiu-me a permanência em territórios condizentes com o tema abordado.

Ao Instituto de Artes da Unicamp, onde tive a oportunidade de dar um importantíssimo passo rumo ao crescimento profissional.

À Capes, pelo fomento proporcionado.

À Universidade de Brasília, especialmente aos colegas do Departamento de Música da Unb, pela confiança depositada

Aos meus familiares Daniella, Hugo e Laís.

Aos meus pais.

A todas as pessoas que participaram, contribuindo para a realização deste trabalho, direta ou indiretamente, meu agradecimento.

*“A música apesar de tudo  
ainda é uma arte, que não  
dispensa a ciência, e não  
uma ciência que dispensa a  
emoção controlada”.*

Cláudio Santoro

## RESUMO

Tomando como ponto de partida a característica mais destacada da obra de Cláudio Santoro, ou seja, as inúmeras e ostensivas mudanças de orientação estilística, a presente pesquisa exhibe como principal foco de interesse a demonstração detalhada do roteiro estilístico percorrido desde a fase dodecafônica inicial até as obras compostas na maturidade. Tendo em vista a considerável variedade de estilos agrupados em torno da simples expressão “retorno ao serialismo”, tal como concebido no atual modelo de divisão de sua obra, propor-se-á uma nova segmentação para a mesma, o que possibilitará uma noção mais apropriada e abrangente desta produção. Considerando o posicionamento explícito do compositor frente às correntes estilísticas que se firmaram ao longo de sua carreira, a demonstração de seus principais procedimentos composicionais será realizada levando-se em consideração as conexões estabelecidas entre cada um dos períodos de Santoro e as poéticas musicais do século XX. Como resultado das investigações realizadas na documentação pessoal e em obras selecionadas, sugerir-se-á, ao final do trabalho, a organização do percurso estilístico em ramais divergentes de desenvolvimento, os quais deverão atuar em favor da almejada visão integrada da produção. Semelhante proposição descende da firme convicção de que, após experimentar as mais variadas expressões musicais, cujos pontos de maior antagonismo podem ser representados pelas duas experiências, nacionalista e vanguardista, no momento em que alcança a última etapa de sua produção, Santoro realiza o reaproveitamento e conjugação da prática composicional distribuída e desenvolvida ao longo de cinquenta anos (1939 – 1989) dedicados à arte da composição musical.

Palavras-chave: Cláudio Santoro, Música brasileira, Composição musical.

## ABSTRACT

Taking as a starting point the most outstanding characteristic of Claudio Santoro's work which is the innumerable and ostensive changes of stylistic orientation, the present research demonstrates as its chief focus of interest the detailed demonstration of the stylistic path he took since the dodecaphonic beginning phase to the works composed in his maturity. Observing the considerable variety of styles grouped around the simple expression "return to serialism" as conceived in the current model of division of his work one will propose a new segmentation for it, which will make possible a more appropriate and more inclusive idea of this production. Considering the explicit positioning of the composer in the face of the stylistic currents which were consolidated along his career, the demonstration of the chief compositional procedures will be made considering the connections established between each one of the Santoro periods and the musical poetics of the twentieth century. As a result of the investigations made in personal documents and in selected works, one will suggest, at the end of this work, the organization of the stylistic path in divergent branches of development, which will act in favor of the desired integrated view of the production. A similar proposition results from the firm conviction that after trying the most varied musical expressions, whose points of major antagonism can be represented by the two experiences, nationalist and avant-garde, Santoro would have realized the reutilization and conjunction of compositional practice distributed and developed along fifty years (1939 – 1989) dedicated to the art of musical composition.

Key words: Cláudio Santoro, Brazilian music, Musical composition.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>1. SERIALISMO DODECAFÔNICO (1939-1946) .....</b>	<b>17</b>
1.1. Introdução.....	17
1.2. Grupo Música Viva .....	19
1.3. A orientação de Koellreutter.....	23
1.4. Modernismo instintivo.....	26
1.5. Referências estilísticas.....	29
1.6. Serialismo dodecafônico.....	37
1.6.1. Os postulados e a não-ortodoxia.....	37
1.6.2. Normativismo .....	41
1.6.3. Permutação, repetição e omissão.....	42
1.6.4. Séries incompletas .....	50
1.6.5. Hexacordes .....	51
1.6.6. Séries “independentes”.....	53
1.6.7. Livre harmonização da melodia serial .....	57
1.6.8. Recortes seriais.....	59
1.6.9. Antifonia serial .....	60
1.6.10. Seqüências lineares.....	63
1.7. “Atonalismo livre”.....	64
<b>2. TRANSIÇÃO (1946-1948) .....</b>	<b>69</b>
2.1. Introdução.....	69
2.2. Ideologia.....	71
2.3. Divergências .....	75
2.4. “Simplificação progressiva da escrita”.....	79
<b>3. NACIONALISMO (1949-1960).....</b>	<b>97</b>
3.1. Introdução.....	97
3.2. O “Congresso de Praga”.....	101
3.3. Divulgação dos princípios estabelecidos em Praga .....	107
3.4. O rompimento com Koellreutter.....	113
3.5. Atividades profissionais .....	117
3.6. Técnicas e materiais .....	119
3.6.1. Melodias modais.....	119
3.6.2. Melodias tonais diatônicas.....	121

3.6.3. Melodias tonais/modais cromáticas .....	123
3.6.4. Ostinatos .....	126
3.6.5. Intercâmbio modal .....	127
3.6.6. Polimodalidade .....	128
3.6.7. Cromatismo polimodal .....	128
3.6.8. Paralelismo .....	130
3.6.9. A linha do “baixo” .....	132
<b>4. “RETORNO AO SERIALISMO” (1961-1966) .....</b>	<b>141</b>
4.1. Introdução.....	141
4.2. Atividades profissionais .....	146
4.3. “Um passo fora” da temática nacional.....	148
4.4. Um retorno gradativo. Prelúdios do 2º caderno (13, 17, 19). .....	151
4.5. 2º estágio (Quarteto de cordas no.6).....	156
4.6.3º estágio (Quarteto de cordas no.7).....	160
<b>5. “AVANT-GARDE” (1966 – 1977).....</b>	<b>169</b>
5.1. Introdução.....	169
5.2. Atividades profissionais .....	170
5.3. Vanguardismo ou experimentalismo? .....	172
5.4. Indeterminação, aleatoriedade e improvisação.....	176
5.5. A renovação do discurso ideológico.....	177
5.6. Dois artigos críticos.....	184
5.7. Tendências conciliatórias.....	187
5.8. Emancipações .....	200
5.9. Produção eletroacústica .....	204
<b>6. MATURIDADE (1978 -1989) .....</b>	<b>213</b>
6.1. Introdução.....	213
6.2. Tendências ao ecletismo .....	214
6.3. Pólos opostos e confluência final .....	220
6.4. Preliminares de um novo estilo.....	229
6.5. Material diatônico.....	231
6.5.1. Modalismo .....	231
6.5.2. Tonalismo .....	234
6.5.3. Fusão de materiais modais e tonais .....	236
6.5.4. Politonalidade (polimodalidade).....	240
6.6. Material cromático.....	242
6.6.1 Células intervalares .....	242
6.7. Experiência condensada.....	262

<b>7. CONCLUSÃO.....</b>	<b>273</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>281</b>

## INTRODUÇÃO

Artista inventivo e inquieto, Cláudio Santoro é certamente o compositor brasileiro cuja obra, composta no decorrer de cinco décadas, está mais visivelmente caracterizada pelas ostensivas e variadas mudanças de orientação estilística. Abrangendo os mais variados materiais e técnicas composicionais, seu vasto catálogo inclui composições atonais, dodecafônicas, neotonais, nacionalistas, aleatórias, eletrônicas, todas enquadradas em fases de criação visivelmente delimitadas. De acordo com as declarações expressas pelo próprio compositor, sua produção estaria dividida em quatro períodos bem definidos: a fase dodecafônica (1939-1946), um curto período de transição (1946-1948), a fase nacionalista (1949-1960), e, finalmente, o retorno ao serialismo (1960 em diante).

Como deve estar informado fui dodecafonista até 1946. Com raras exceções toda a minha produção até esta data, está dentro desta técnica e se ligava à uma concepção estética formal. Daí em diante há um período de transição e pesquisa, até o momento em que me afirmo dentro da corrente realista da música, utilizando uma técnica moderna, mas sem fugir às características rítmico-melódicas da nossa música nacional. (Santoro, 1956) (Correspondência a Apleby, ACS)<sup>1</sup>

Afiliei-me à extrema “avant-garde”, fazendo experimentos, inclusive com pinturas. Em um certo sentido, minha tendência atual é a lógica continuação de minhas idéias e das obras do meu período dodecafônico (39/48), após o qual decidi, por razões filosóficas, fazer uma incursão no estilo nacionalista, o qual, tenho certeza, foi na realidade um “intermezzo”. (Santoro, 1970) (Correspondência a Gilbert Chase, ACS)

Nestes anos fiz muitas transformações. Durantes uns 10 anos escrevi musica mais nacional, mas logo a partir de 60 fui voltando ao serialismo até estar de novo em dia com o mais moderno. Foi um desenvolvimento um pouco cômico, mas, autêntico. (Santoro, 1971) (Correspondência a Ernesto Xancó, ACS)

Ainda que as citações acima proporcionem um conjunto de informações fidedignas referentes à subdivisão de sua obra, por outro lado, se considerarmos que desde o registro da última declaração, Santoro ainda prosseguiria com o “cômico” e “autêntico” desenvolvimento que só alcançaria seu último e definitivo estágio a partir de 1978, somos levados a acreditar na necessidade de aperfeiçoamento deste seccionamento incompleto e

---

<sup>1</sup> (ACS) Arquivo Cláudio Santoro.

provisório, tal como o concebemos, ainda que delineado pelo próprio compositor. Se a divisão em quatro fases permanece aceita até os dias atuais, em grande parte se deve ao fato de que, desde seu estabelecimento, nenhuma pesquisa ocupou-se da obra de Santoro em sua completude, objetivando uma visão panorâmica e integrada da mesma. Como de costume, os trabalhos acadêmicos tendem a restringir ao máximo o objeto focalizado, o que, neste caso, certamente, impediu que alcançássemos a perspectiva ampla e apropriada da produção.

Considerando não apenas a evidente diferenciação estilística verificada entre as obras compostas na primeira metade da década de sessenta e as obras em que observamos uma progressiva assimilação das técnicas vanguardistas - observação em sintonia com a expressão “voltando ao serialismo até estar em dia com o mais moderno” – mas também, as obras ecléticas produzidas nos últimos onze anos de vida, percebe-se a evidente necessidade de uma demarcação interna para este longo período acomodado sob a restrita expressão, “retorno ao serialismo”. Entendemos que uma pormenorizada reavaliação desta tão extensa e tão pouco explorada etapa de produção (1960 – 1989), doravante subdividida, tal como justificado acima, em três momentos claramente diferenciados, “retorno ao serialismo” (1960-1965), “vanguarda” (1966-1977), “maturidade” (1978-1989), juntamente com os mais tradicionalmente abordados períodos iniciais, “dodecafônico” (1939-1946), “transição” (1946-1948) e “nacionalista” (1949-1960), contribuiria sobremaneira em prol de uma noção mais apropriada e abrangente deste conjunto de obras tão marcado por sua diversidade.

Propondo-se a investigar a inteira produção de Santoro em seus procedimentos composicionais mais evidentes, a presente pesquisa exhibe como principal foco de interesse a demonstração detalhada do roteiro estilístico percorrido desde a fase dodecafônica inicial até o alcance das últimas obras compostas na maturidade. Uma vez que o compositor pronuncia explicitamente seu posicionamento, seja como partidário, seja como opositor, frente às correntes estilísticas que se firmaram ao longo de sua carreira, as conexões estabelecidas entre cada um dos períodos de Santoro e os referenciais estilísticos do século XX serão utilizadas como um importante recurso na fundamentação desta trajetória.

Em que pese o objetivo implícito no parágrafo anterior, qual seja, o de se estabelecer os principais “códigos de normas” e “preceitos” implícitos em cada uma das

etapas de sua produção, entendemos tratar-se a presente pesquisa de um estudo da própria poética, ou das várias “poéticas” assumidas por Santoro ao longo de sua carreira. Tais “poéticas”, além de dedutíveis a partir da análise estilística das obras, ainda aparecem claramente explicitadas em inúmeras declarações dadas pelo compositor nas mais variadas formas documentais. Neste sentido, estaríamos próximos à situação descrita por Eco (1991, p. 24), referente à pesquisa voltada para a poética individual de um dado artista. Tendo ao seu dispor, tanto as “declarações expressas dos artistas”, quanto a “análise das estruturas da obra”, o pesquisador busca individuar em diversos modos de operação “uma tendência operativa comum”. De acordo com Pareyson (2001, p. 18), a poética está diretamente relacionada ao programa artístico declarado em um manifesto, uma retórica, ou até mesmo “implícito no próprio exercício da atividade artística”, traduzindo em termos normativos e operativos “toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte”.

A definição de um conceito de poética é muito útil ao crítico, antes de tudo porque esclarecer a poética de um artista, isto é, colher sua espiritualidade no ato de individuar-se num gosto de arte, colher esse gosto no ato de manifestar-se na sua eficácia normativa e operativa e colher estas normas e estas operações no ato de concretizar-se em obras, é um dos melhores trabalhos que o crítico pode fazer. (Pareyson, 2001, p.18)

Como resultado das investigações realizadas na documentação pessoal e em obras selecionadas de Santoro, conjuntamente com um significativo levantamento bibliográfico, propõe-se ao final do trabalho a organização do percurso estilístico em eixos cronológicos de desenvolvimento, os quais poderão facilitar a almejada visão integrada da produção. Tal objetivo descende diretamente da firme convicção de que, após experimentar as mais variadas expressões musicais, cujos pontos de maior divergência podem ser representados pelas duas experiências, nacionalista e vanguardista, no momento em que alcança a última etapa de sua produção, Santoro teria realizado o reaproveitamento e conjugação da prática composicional distribuída e desenvolvida ao longo dos cinquenta anos dedicados à composição.

Considerando o conjunto das observações anteriores referentes aos objetivos desta abordagem da produção intelectual de Santoro, temos que quatro vertentes principais orientam as atividades do presente trabalho: (1) a análise individualizada de cada um dos períodos composicionais, de tal forma a permitir que as características estilísticas e

estruturais observadas sejam reconsideradas na última fase; (2) a focalização das transformações estilísticas, com ênfase nos pontos de continuidade e ruptura, os quais determinam a trajetória do desenvolvimento composicional; (3) o estabelecimento das relações de procedência entre os idiomas utilizados por Santoro e as principais correntes estilísticas da música do século XX; (4) a interpretação e contextualização dos depoimentos de Santoro justificadores das diversas posturas estilísticas adotadas, a partir de um conjunto de informações levantadas em áreas correspondentes da cultura.

Podemos afirmar, portanto, tratar-se de um trabalho cujas atividades estão orientadas em torno de dois ramos complementares da pesquisa musical: musicologia e análise. Neste sentido, salientamos que assim como evitaremos no exercício analítico o “dogmatismo” e o “monismo”, expressões utilizadas por Wallace Berry ao exortar seus colegas a evitarem os caminhos obscuros da ortodoxia analítica, da mesma forma procuraremos evitar, com relação à atividade musicológica, a pesquisa documental centrada essencialmente no espírito positivista, “extensa quanto à informação concreta e breve no tocante à interpretação”. (Kerman, 1987, p.51) Neste modelo já superado, tal como explica Kerman, a apuração meticulosa dos fatos teria que corresponder apenas à primeira etapa do processo, cuja segunda fase era a descoberta de leis.

Não se tratou apenas de ter sido imposta uma virtual eliminação da interpretação crítica – isto é, da tentativa de aplicar os dados que eram coletados à apreciação estética e hermenêutica. Até mesmo a interpretação histórica foi restringida. (Kerman, 1987, p.48).

Tal como sugere o modelo de pesquisa valorizado por Kerman, em que, como uma espécie de gênero misto, musicologia e análise confluem com vistas à superação da simples narrativa cronológica, temos que do ponto de vista metodológico as duas principais atividades de investigação aqui realizadas se influenciam mutuamente. Se por um lado, os dados levantados no arquivo pessoal do compositor e na pesquisa bibliográfica orientam o foco do exercício analítico nas obras musicais, ou seja, evitam a abordagem da partitura como estrutura musical autônoma, por outro lado, as informações obtidas nesta atividade retornam ao ponto de partida, facilitando assim uma possível reconsideração ou reavaliação das premissas iniciais.

Embora em momento algum lancemos mão de sistemas analíticos voltados para a significação do objeto, há que se reconhecer o quanto a simples sugestão da descrição do

fenômeno musical, tal como proposto na semiologia de Molino (1975) e Nattiez (1975), contribui no sentido de esclarecer a metodologia de trabalho descrita no parágrafo anterior. Considerando a maneira na qual a música se torna para estes autores um “fato simbólico”,<sup>2</sup> ou seja, as estratégias de produção da mensagem (o nível *poiético*); a mensagem em si mesma (o nível imanente ou neutro); as estratégias de recepção (o nível *estésico*); temos que os dados primários a partir dos quais o trabalho se desenvolve originam-se exclusivamente do domínio *poiético*: “as condições filosóficas, sociológicas, psicológicas, históricas, materiais que motivam ou condicionam o criador até o ponto em que se considere a obra concluída”. (Nattiez, 1975, p. 42) Em que pese a etapa seguinte, ou seja, o exercício analítico realizado a partir dos dados levantados na documentação e conseqüente retorno ao ponto de partida, temos que tal movimento de partida e retorno corresponde a duas dentre as seis possibilidades previstas por Nattiez (1990, p 55-57) quando de sua avaliação do panorama analítico a partir da semiologia. Enquanto na *poiétique externa* partimos “de documentos distintos da obra propriamente dita para reconstruir o processo”, na *poiétique indutiva*, “trata-se de induzir da observação da peça o processo composicional que lhe deu nascimento”.

Quanto à sua organização formal, o presente trabalho está dividido em seis capítulos, cada um deles dedicado a um dos períodos composicionais acima citados. Embora outras possibilidades de organização para esta pesquisa sejam igualmente viáveis, entendemos que a manifestação do componente cronológico no plano principal é requisito obrigatório para o alcance da noção macroscópica pretendida, tendo em vista a forma constante e singular com que o processo gradativo de transformações ocorre em Santoro. No que concerne à aderência ao eixo diacrônico no interior dos capítulos, mantém-se tal estratégia somente nos conteúdos destinados aos períodos de “transição” (1946-1948) e “retorno ao serialismo” (1960-1966), períodos cuja seqüência de obras realiza a transferência para as duas extremidades divergentes do percurso estilístico, tal como

---

<sup>2</sup> Para Molino não existe a “realidade polimorfá” chamada música, mas, o fato musical, uma parte sempre restrita do fato musical total. Em razão de nosso etnocentrismo somos levados a distinguir partes complementares como a única música autêntica, e uma parte complementar a que damos designação e recusamos ao mesmo tempo. “...qualquer elemento que pertence ao facto musical total pode ser separado e tomado como variável estratégica da produção musical. Esta autonomização desempenha o papel de uma verdadeira experimentação musical: a pouco e pouco vão sendo postas em evidência as diversas variáveis do facto musical total. Uma certa e determinada música aparece então como agente de uma opção entre variáveis, alguma das quais privilegia.” (MOLINO, Jean. In: SEIXO, 1975, p. 111-164)

mencionado. Nas demais etapas, em que se estabelece alguma homogeneidade estilística, optou-se pelo formato investigativo sincrônico, uma vez que o foco principal se volta para a busca das principais características estilísticas de cada período, independentemente da cronologia das obras.

Na primeira parte de cada capítulo foram realizados estudos introdutórios com vistas à contextualização das obras comentadas em seguida. Tendo como ponto de partida as informações recolhidas na farta documentação pessoal do compositor, buscou-se formular o “pano de fundo” a partir do qual a produção do período se referencia, seja do ponto de vista teórico, cultural, ou estilístico. Para tanto, são trazidas à baila as informações pertinentes oriundas de outras áreas das ciências humanas como sociologia e estética, por exemplo, todas necessárias à interpretação e adequação dos temas abordados por Santoro em seus artigos e depoimentos. Se por um lado, tal diversidade temática condicionou a busca por um suporte teórico igualmente amplo e variado, por outro lado, as comparações entre a produção de Santoro e os movimentos estilísticos predominantes em cada uma das etapas consideradas acrescentaram coerência formal e continuidade à seqüência de estudos introdutórios. Há que se salientar, neste sentido, a importância da pesquisa de Brindle (1987), o único texto continuamente evocado ao longo de todo o trabalho. Ao fornecer um quadro conciso das transformações estilísticas da música contemporânea desde 1945, o autor disponibiliza o referencial seguro a partir do qual, o caminho trilhado por Santoro pôde ser devidamente mapeado.

Em que pese os estudos introdutórios dos três capítulos iniciais, os trabalhos de Kater (2001) e Neves (1981) são tomados como principal referencial teórico, pesquisas importantes da musicologia brasileira a partir das quais são obtidas significativas referências quanto ao contexto em que se insere o discurso ideológico de Santoro ao longo das décadas de quarenta e cinquenta. Mais adiante, a nova premissa estético-ideológica adotada, qual seja, a arte em sua capacidade de “transmitir uma mensagem de liberação do homem”, é considerada à luz das elaborações dos estetas Vazquez (1978) e Eco (1981). Enquanto Vazquez deduz das obras de Marx a argumentação em prol da atividade criadora livre, tal como argumentou Santoro em razão de sua aderência ao movimento vanguardista, obtém-se na “poética da obra aberta” de Eco os preceitos estéticos que fundamentam as obras do período.

Quanto ao capítulo final, há que se mencionar as análises do panorama da criação musical no século XX realizadas por Brindle (1987) e Dahlhaus (1983). Na medida em que procuram compreender o chamado “momento de indefinição” da música contemporânea, tal como o historiador alemão se refere à produção musical das últimas décadas, tais autores proporcionam as noções que nos permitem, tanto entender a postura eclética assumida por Santoro na última fase, quanto demarcar, em meio a aparente desorganização estilística de toda a produção, uma seqüência de eventos conseqüentes e coordenados entre si.

Dedicada exclusivamente à investigação analítica das obras musicais, a segunda parte de cada capítulo está reservada à demonstração do conjunto de características que aglutina as obras de Santoro em períodos estilísticos diferenciados. Correspondendo em termos práticos ao estudo da maneira como ocorre a interpenetração entre os materiais musicais predominantes em cada etapa e os fatores universais da organização musical, tais como repetição, variação, contraste, conexão, justaposição e superposição, a realização de semelhante tarefa envolve decisões metodológicas importantes em se tratando de seu exercício em Santoro.

Em vista da multiplicidade de estilos abordados pelo compositor e os resultados inconsistentes obtidos quando da aplicação rígida de um único sistema analítico em um repertório de características tão variadas, optou-se pela adoção de uma gama variada de ferramentas, tal como aconselham, neste caso, Dunsby e Whitthall (1988, p.10), autores para os quais a recepção musical somente pode ser representada de forma convincente através de técnicas formuladas especificamente para a partitura com a qual se pretende lidar. Mais especificamente, podemos afirmar que as abordagens analíticas aqui praticadas correspondem à segunda dentre as três possibilidades previstas por Hyde (1989) quanto à aplicação das sistematizações teóricas existentes, neste caso, àquela orientada pelo princípio no qual “a própria peça prescreve a estratégia” a ser utilizada.

O segundo objetivo é mais complexo e caracteriza uma variedade de trabalhos que desenvolvem teorias reconhecidas, acomodando-as à estratégias analíticas originais. Como era de se esperar, tais estratégias são desenvolvidas a partir do esforço do analista em descobrir o que é único e inovador em relação a uma peça ou estilo de um determinado compositor. Este trabalho revela o âmbito flexível de teorias reconhecidas, alterando-as ou expandindo-as em resposta às exigências de uma análise em particular. (Hyde, 1989, p.36)

De acordo com o panorama apresentado por Dunsby e Whitthall (1988), as metodologias analíticas desenvolvidas ao longo do século XX estariam reunidas em três grandes grupos: enquanto os dois primeiros se diferenciariam em função do objeto abordado, ou seja, de um lado as obras com hierarquização tonal<sup>3</sup> preservada, e de outro, as obras “livres” dos constrangimentos impostos pela tonalidade, o terceiro grupo encamparia a prática analítica primordialmente interessada na significação de seu objeto. Em que pese inicialmente as ferramentas analíticas passíveis de utilização no repertório tonal, além das duas abordagens de maior envergadura, de um lado a tradição schenkeriana,<sup>4</sup> cuja ortodoxia e alcance teriam sido redimensionados nas mãos de Salzer (1962), e de outro lado, as explanações de Schoenberg (1970) referentes ao desenvolvimento de um pensamento musical lógico e coerente, disporíamos ainda dos métodos menos influentes de Hindemith (1945) e Réti (1962), entre outros.

Quanto ao repertório pós-tonal, ainda de acordo com Dunsby e Whitthall o estudo sistemático de Allen Forte (1973) aparece como principal possibilidade, trabalho munido de uma terminologia abrangente e capacidade de explicar as funções das classes de alturas não subordinadas ao domínio das relações seriais. Seriam ainda passíveis de aplicação neste repertório as seguintes possibilidades: (1) a elaboração de gráficos analíticos (*voice leadings*) derivados dos princípios schenkerianos; (2) a análise motívica da música pós-tonal; (3) a análise de obras com bases nas relações proporcionadas pelo serialismo. Finalmente, em que pese à prática analítica voltada para a significação do objeto, nenhuma das análises realizadas neste trabalho está apoiada em tais princípios.

---

<sup>3</sup>Ao longo de todo o trabalho, a noção de tonalidade será entendida em seu sentido mais amplo, tal como descrito por Wallace Berry (1976, p.27). “A tonalidade pode ser amplamente concebida como um sistema formal no qual, o conteúdo de alturas [pitch content] é percebido como funcionalmente relacionado a uma classe de altura específica [specific pitch class] ou complexo de classe de alturas [pitch-class-complex] de resolução, freqüentemente, pré-estabelecida ou pré-condicionada como uma base para estrutura em algum nível compreensível de percepção”. Para Berry, tal definição pode ser aplicada nas seguintes situações: 1) No período tonal, em que o sistema primário consiste dos graus hierarquicamente orientados da escala diatônica e das harmonias triádicas erigidas sobre estes graus. 2) Nos estilos modais, em que os sistemas correspondentes são os modos com seus repousos cadenciais finais. 3) Nos estilos mais recentes, em que o sistema pode consistir de formulações escalares específicas (pitch-class collections) com configurações harmônicas e derivações melódicas dipostas de tal forma a expressar e conceder primazia à uma tônica particular, ou em contextos flutuantes, a tônicas particulares.

<sup>4</sup>JONAS, Oswald. *Introduction to the Theory of Heinrich Schenker: The Nature of the Musical Work of Art*. New York: Longman; 1982. FORTE, Allen e GILBERT, Stephen. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: Norton; 1982.

Em se tratando inicialmente dos recursos analíticos utilizados no estudo da música dodecafônica composta ao longo do primeiro período, optou-se pela seleção de três trabalhos específicos sobre o tema, elaborações as quais, além de fornecerem um modelo analítico conveniente ao objeto considerado, possibilitam ao mesmo tempo as informações necessárias à compreensão dos dados recolhidos nesta primeira leva de composições. Enquanto a partir de um dos raros trabalhos de Schoenberg (1975a) voltado especificamente para a técnica dodecafônica foi possível deduzir um total de oito orientações em prol do “correto” uso da técnica, por outro lado, a partir de Perle (1977) e Brindle (1989), obtivemos as explicações necessárias à compreensão dos procedimentos adotados por Santoro com vistas à prática de um modelo de dodecafonismo livre da suposta “ortodoxia” da Escola de Viena. Neste sentido, praticamente todos os mecanismos de surpresa localizados em Santoro são avaliados a partir dos esforços de Perle e Brindle, autores cujos trabalhos enfocam as principais possibilidades de ampliação e transgressão dos princípios dodecafônicos.

Assim como ocorre nos trabalhos dos três autores citados, adota-se como principal estratégia para o exercício analítico das obras do primeiro período a elaboração de descrições verbais a partir de trechos musicais específicos, cujas relações de maior relevância aparecem, em geral, demonstradas em reduções esquemáticas que iluminam o tópico em questão. Nos últimos tópicos do capítulo, temos que na tentativa de se desvendar a maneira como as relações intervalares ocorrem naquelas passagens onde a ordenação serial tornou-se insuficiente, utilizou-se, ainda que de forma uma tanto comedida, a noção de *conjuntos equivalentes* da Teoria dos Conjuntos. De acordo com Dunsby e Whitthall, uma vez que a teoria de Forte se volta exclusivamente para o parâmetro altura, reduzindo-o a uma espécie de “motivo abstrato”, seria possível complementá-la satisfatoriamente com a técnica analítica schoenberguiana, caso em que o enfoque das formas motivicas tem como ponto de partida o arranjo de intervalos e durações.

Na medida em que avançamos para os dois períodos seguintes, entram em cena outros modelos analíticos como os de Salzer e Hindemith, por exemplo, ambos concebidos especificamente para a investigação e elaboração das obras em que, de alguma forma, as hierarquias tonais são preservadas. Enquanto o modelo de Salzer, ao estender os princípios de Schenker, tanto para a música antiga, quanto para as obras neotonais do século XX,

fornece as ferramentas específicas para a análise da linguagem tonal, tal como ressurgida no século XX “através das poderosas influências de Hindemith, Bartók e Stravinsky” (Salzer, 1962, p. 7) por sua vez, no que tange especificamente à metodologia de Hindemith, além da possibilidade de sua aplicação no exercício analítico, temos que alguns dos princípios composicionais por ele desenvolvidos aparecem aplicados por Santoro diretamente nas obras destes dois períodos, o que pode ser comprovado a partir dos depoimentos referentes à importância de Hindemith em sua formação.

Ainda no que tange aos períodos em questão há que se mencionar a possibilidade de aproveitamento de alguns dos métodos de análise empregados por Antokoletz (1984) em seu estudo da obra de Bartok, haja vista os inúmeros pontos de contato detectados entre as obras nacionalistas de Santoro e a produção do compositor húngaro, hipótese igualmente corroborada pelas declarações de Santoro. Neste caso, foram empregadas na classificação do material modal estratégias analíticas diferenciadas como, por exemplo, a representação do conteúdo das “coleções diatônicas” na forma de segmentos do ciclo das quintas ao invés de escalas modais, o que se justifica em razão da preferência de ambos compositores pelas formulações modais com hierarquização ambígua ou acrescida de cromatismo. Outros conceitos importantes comuns às obras destes dois compositores foram igualmente levantados a partir do trabalho de Antokoletz como, por exemplo, o “cromatismo polimodal” e a “livre harmonização” de melodias modais, ainda que desta vez, os próprios escritos de Bartók (1976) tenham sido tomados como referência principal. Completam o quadro das ferramentas empregadas especificamente para o neotonalismo de Santoro, uma série de conceitos fundamentais para a compreensão deste repertório, tais como “modalidade”, “intercâmbio modal”, “polimodalidade”, “paralelismo”, “harmonia por quartas” e “ostinato”, entre outros, todos tomados dos trabalhos de Brindle (1986) e Persichetti (1985).

Quanto às técnicas analíticas empregadas nas obras compostas na primeira metade da década de sessenta, temos que o mesmo cabedal teórico estabelecido na fase dodecafônica se faz novamente presente, haja vista a decisão do compositor de retornar ao estilo de seu período inicial. Neste sentido, em que pese à caracterização das obras desta fase, em razão do afastamento ou aproximação de uma prática dodecafônica escolástica, verifica-se uma mera repetição do panorama anteriormente estabelecido. Enquanto na

investigação analítica daquele primeiro momento, tomou-se como ponto de partida a palavra de ordem adotada por Santoro, qual seja, a “livre utilização da técnica”, a nova situação exigiu uma abordagem diferenciada, desta feita, voltada para o processo de transformações estilísticas que conduziram à expressão vanguardista.

Se na primeira fase do período seguinte, a tendência de Santoro em acomodar os eventos sonoros específicos de sua experiência vanguardista à escrita regulamentada pela ordenação dodecafônica não representou maiores dificuldades ao exercício analítico, haja vista o predomínio absoluto da escrita tradicional nas primeiras realizações, em um segundo momento, a emancipação de semelhante arranjo estilístico para uma expressão verdadeiramente renovada exigiu a busca por uma abordagem analítica específica para as novas formulações. Embora não oferecendo em seu já citado trabalho as diretrizes analíticas específicas para a música de vanguarda e experimental, em publicações posteriores, Whitthall não deixaria de apontar as possíveis estratégias a serem adotadas,

Mesmo admitindo a existência de composições genuinamente atemáticas, de qualquer maneira, seria incorreto inferir que semelhante peça deve ser, por definição, imprópria à análise. No mínimo, ela será descrita em termos de texturas, dimensões, e das técnicas que substituem o desenvolvimento temático – em termos das interrelações que determinam sua progressão temporal. (Whitthall, 1967-1968, p. 3)

Em vista da esterilidade teórica em torno do repertório baseado nas “técnicas não-tradicionais”, uma vez que segundo Cope (2001, p. 6), a grande maioria das publicações trata apenas de uma pequena parte dos “idiomas contemporâneos”, podemos considerar os esforços deste autor uma das raras tentativas de elaboração de um método de análise específico para as obras contemporâneas, então consideradas resistentes àqueles arrolados por Dunsby e Whitthall. Neste sentido, além de categorizar os “recursos e tecnologias da composição do século XX”, com ênfase na “música dos anos mais recentes”, as duas publicações de Cope adotadas como referência teórica no presente trabalho<sup>5</sup> ainda proporcionam uma abordagem analítica capaz de também incluir a “recente música experimental”, buscando desta forma uma melhor sistematização para a abordagem descritiva proposta acima por Whitthall. Em sua “análise vetorial”, Cope recomenda a consideração dos seguintes tópicos: (1) *dados históricos anteriores* [historical background];

---

<sup>5</sup> 1) COPE, David. *New Directions in Music*. Illinois: Waveland Press, Inc. 2001. 2) COPE, David. *Techniques of the Contemporary Composer*. New York: Schirmer. Thomsom Learning, 1997

(2) *visão geral, estrutura e textura*; (3) *técnicas de orquestração*; (4) *técnicas básicas*; (5) *modelos verticais*; (6) *modelos horizontais*; (7) *estilo*.

Complementa o quadro das obras de Santoro incluídas no período vanguardista, a produção voltada exclusivamente para o meio eletroacústico, ou para sua combinação com os instrumentos tradicionais. Neste caso, em virtude da dificuldade de acesso às fontes primárias, limitamo-nos a levantar no arquivo do compositor os depoimentos referentes a esta produção, tratando em seguida de considerá-los à luz das pesquisas acadêmicas específicas já realizadas.<sup>6</sup> Ainda assim, podem ser consideradas contribuições desta pesquisa, além da tentativa de enquadramento destas obras no contexto da inteira produção de Santoro, também as informações de “primeira mão” recolhidas diretamente em textos inéditos do compositor referentes a estas obras.

Finalmente, em se tratando do capítulo final, observar-se-á a retomada das ferramentas analíticas utilizadas anteriormente, uma vez que, tal como anunciado, o período final se caracteriza pelo interesse do compositor no reaproveitamento das técnicas e materiais composicionais dos períodos anteriores. Foge a esta regra, entretanto, o levantamento teórico realizado em razão do exercício analítico frente à “manipulação de células intervalares”, técnica composicional aplicada por Santoro quase que especificamente nas obras do período. Neste caso, dado os possíveis referenciais a partir dos quais Santoro teria desenvolvido sua prática pessoal, qual seja, a obra de Bartók, o atonalismo pré-dodecafônico da Escola de Viena, ou ainda, um ulterior desenvolvimento da técnica dodecafônica, buscou-se levantar todas as informações cabíveis em semelhante contexto. Enquanto as informações referentes à prática de Bartók e da Escola de Viena foram extraídas dos já mencionados trabalhos de Antokoletz e Perle, respectivamente, no que tange à intersecção entre a manipulação de células intervalares e o dodecafonismo, os trabalhos de Boulez (1981) e Guerra-Peixe (1988) forneceram relações estruturais igualmente dignas de nota.

O primeiro capítulo aborda em sua seção introdutória os assuntos relevantes para o período dodecafônico (1939 – 1946): (1) a participação de Santoro no movimento *Música Viva*; (2) a importância das informações técnicas apreendidas a partir de Hindemith e Koellreutter; (3) as obras compostas anteriormente à adoção da técnica dodecafônica; (4) a

---

<sup>6</sup> MAUÉS, Igor Lintz – *A música eletroacústica de Cláudio Santoro*. Viena: Universidade de Viena, 1993. Tese de Doutorado.

indiferença de Santoro quanto à reprodução de estilos ora mais tradicionais, ora mais revolucionários. Por sua vez, são focalizados na segunda parte os mais destacados procedimentos utilizados na manipulação de séries dodecafônicas. Através de uma seqüência de exemplos extraídos de suas obras, são demonstradas as técnicas adotadas com vistas à redução das restrições impostas pelo método.

O segundo capítulo refere-se ao período de transição (1946-1948), etapa dominada pela crescente preocupação de Santoro em desenvolver um estilo compatível com suas convicções político-ideológicas. Enquanto na primeira parte, além dos primeiros focos de ruptura com Koellreutter, procuramos avaliar o grau de importância atribuído por Santoro à sua crença na doutrina marxista, na segunda parte, demonstramos a forma como os materiais de origem dodecafônica e modal se superpõem ao longo da tentativa de “simplificação progressiva da escrita”.

No capítulo dedicado ao período nacionalista (1949-1960), como conseqüências imediatas da participação de Santoro no “II Congresso de Compositores de Praga”, são focalizadas a adoção da bandeira do realismo socialista e a tentativa de desenvolvimento de uma expressão musical centrada nas “constâncias rítmico-melódicas” da música brasileira. Ainda neste contexto, demonstra-se a maneira como a tomada de posição em face do embate protagonizado por Koellreutter e Guarnieri provocaria o rompimento de Santoro com seu antigo mentor. Em que pese o levantamento das características estilísticas típicas do período, são trazidas à baila as técnicas e materiais mais comumente empregados.

Nas seções iniciais do quarto capítulo são investigadas as circunstâncias históricas em que ocorreram, tanto o desinteresse pelo projeto nacionalista, quanto o conseqüente “retorno ao serialismo” (1960-1965). Após um breve exame do que o compositor considerou “um passo fora da temática nacional”, são focalizados, através da análise de alguns dos *Prelúdios* do 2º caderno, os procedimentos formais que antecederam a retomada serial propriamente dita. Considerando a semelhança entre esta segunda aplicação da técnica e a experiência serialista precedente, no que tange aos quesitos ortodoxia e flexibilização, nos ocupamos mais particularmente em demonstrar o processo contínuo de transformações estilísticas que conduziria ao período vanguardista seguinte.

No quinto capítulo, dedicado ao que Santoro se refere com a expressão “filiação à avant-garde extrema” (1966-1977), a partir de dados recolhidos na pesquisa bibliográfica,

discute-se a forma como as expressões habitualmente empregadas nesta poética (vanguardismo, experimentalismo, indeterminação, aleatoriedade e improvisação) se acomodam às obras compostas no período em consideração. Em seguida, traz-se à baila um trecho significativo do renovado discurso político-ideológico de Santoro, o qual é considerado à luz das elaborações de Vazquez e Eco. Na segunda parte, tomando como ponto de partida dois artigos críticos focalizando algumas das obras vanguardistas de Santoro, descrevemos as tendências predominantes no período: a tentativa de conciliação entre as práticas tradicionais e vanguardistas, e a emancipação de semelhante modelo. Conclui-se o capítulo com as considerações referentes à obra eletroacústica de Santoro.

No capítulo dedicado às obras da maturidade (1978-1989), demonstramos a total compatibilidade entre a eclética produção final e a tendência estilística adotada por outros tantos compositores por volta da mesma época. Tendo em vista o caráter ainda vago e indistinto que cerca esta poética, procurou-se categorizar o período buscando as noções interseccionadas nos trabalhos de diferentes autores, o que nos levou finalmente à própria idéia da coordenação dos seis períodos em eixos adjacentes seguidos da conjunção final. Neste sentido, são utilizados conjuntamente os textos de Dahlhaus e Brindle, considerando que as noções de “oposição estilística” e “superação de polaridades” implícita na elaboração destes autores estabelecem as exatas referências estilísticas em torno das quais se torna possível conjecturar sobre a ocorrência dos “roteiros divergentes” e “confluência final” em Santoro. Na segunda parte, além das possíveis materializações da síntese estilística pretendida pelo compositor: (1) a reutilização de materiais e técnicas composicionais predominantes nos períodos anteriores; (2) a aproximação entre os pólos divergentes do percurso estilístico, nos ocupamos em demonstrar a manipulação de células intervalares, técnica primordialmente vinculada às obras da maturidade.

Há que se acrescentar, finalmente, algumas informações não contempladas nos parágrafos anteriores em razão de suas características específicas e complementares: (1) o acervo referente à documentação pessoal de Santoro; (2) os princípios adotados na escolha das obras a serem submetidas à análise; (3) a dissertação de mestrado por mim realizada e igualmente voltada para a obra Santoro. Em se tratando inicialmente dos preceitos observados na seleção de partituras, há que se admitir a facilitação desta tarefa em razão da adoção dos depoimentos do compositor como marco de orientação. Tal como se verificará

ao longo do trabalho, uma parte razoável das obras sujeitas a um exame mais pormenorizado aparece, em geral, acompanhada de alguma declaração de Santoro situando-as como obras mais “bem acabadas” ou mais significativas para alguma etapa específica do desenvolvimento composicional.

Em relação aos inúmeros documentos primários analisados, em sua grande maioria pertencem ao “Arquivo Cláudio Santoro”, patrimônio sob os cuidados do setor de musicologia do Departamento de Música da Universidade de Brasília. Neste acervo, além da extensa correspondência pessoal de Santoro, valorizada em razão de seu hábito em arquivar, tanto as cartas recebidas, quanto enviadas, constam ainda inúmeras outras formas documentais, tais como: artigos diversos, palestras e conferências, notas de programa, entrevistas, biografias resumidas, apostilas pedagógicas e etc. Há que se citar finalmente, o enriquecimento do acervo em razão da inclusão de documentos produzidos por outros autores, com especial destaque para os textos de Koellreutter e as conferências apresentadas no Congresso de Praga por musicólogos de diferentes países.

Finalmente, no que concerne à pesquisa anterior<sup>7</sup> da obra de Santoro, tal abordagem pode ser entendida como uma espécie de indutor do trabalho que ora apresentamos, uma vez que o interesse em investigar as transformações estilísticas que marcam a produção de Santoro aparece igualmente como ponto de partida naquela primeira investigação. Enquanto na dissertação focalizamos tão somente o discurso político-ideológico, na intenção de precisar suas imediatas correspondências com as modificações deflagradas no discurso musical ao longo dos três primeiros períodos, no atual trabalho o foco principal se volta para a análise dos materiais e técnicas composicionais utilizados ao longo de toda a produção, sendo que os resultados do trabalho anterior são aproveitados como elemento de contextualização.

Há que se reconhecer, entretanto, a importante contribuição da primeira pesquisa em nossa atual formalização do desenvolvimento estilístico de Santoro. Na medida em que percebemos que os limites cronológicos daquela investigação - referentes à continuidade dos eventos relacionados aos três primeiros períodos - coincidem com o que ora passamos a considerar como o primeiro ramal do percurso estilístico de Santoro, nossa atual convicção no que tange à tese dos “roteiros divergentes e confluência final” pode ser entendida como a

---

<sup>7</sup> MENDES, Sérgio Nogueira. *Cláudio Santoro e a Expressão Musical Ideológica*. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro (UniRio), 1999. Dissertação de Mestrado.

expansão de uma idéia latente já desde aquela primeira abordagem, embora naquele momento, apenas parcialmente formalizada.

## 1. SERIALISMO DODECAFÔNICO (1939-1946)

### 1.1. Introdução

O primeiro período estilístico de Santoro exhibe como característica mais destacada a recorrência das possibilidades estruturais inerentes ao método dodecafônico. Ainda que lado a lado com a escrita serial estejam igualmente incluídos, tanto o idioma cromático utilizado nas primeiras obras, ao qual o compositor se refere com as expressões “modernismo instintivo” ou “atonalismo espontâneo”, quanto os trechos em que as restrições impostas pela série são desconsideradas, prevalece neste primeiro período, como uma espécie de característica comum às três vertentes aludidas, uma concepção musical marcada pelo rigor da construção. Em seu artigo “Música Brasileira”, Koellreutter destaca os fatores que diferenciariam as obras da primeira fase de Santoro das tendências nacionalistas predominantes na música brasileira daquele momento.

“Com ele a música brasileira entra em crise: agressiva, cortante, metálica, ritmos incisivos, implacável fatal. Revela intenção combativa, simplificação, nitidez das linhas, severa organização formal, força de construção contra os exageros nacionalistas sem traços, caráter ou estrutura definida de seu ambiente impressionista. Estabelece premissas de uma nova concepção na música brasileira: não é só para sentir, mas também para compreender”. (Koellreutter, 1947)

Embora historiadores como Neves (1981) e Mariz (1994) apontem o segundo movimento da *Sinfonia no. 1 p/ Orquestra de Cordas* como a primeira experiência dodecafônica, tal informação não se confirma integralmente, uma vez que os depoimentos do próprio compositor apontam para outra direção. Tendo em vista sua insegurança em relação à obra citada, preferiu sugerir como a primeira peça fundamentada na técnica dos doze sons, sua primeira partitura editada, a *Sonata para Violino Solo*, obra de concepção abertamente neobarroca, cujos dois movimentos iniciais ainda correspondem ao idioma cromático pré-serial mencionado. A citação abaixo informa sobre as principais obras deste período a partir da perspectiva do próprio compositor.

A primeira obra escrita nesta técnica (à minha maneira) foi a então publicada Sonata p/ Violino Solo. Obra em que procurei com a dodecafonía dar ao violino as mesmas possibilidades de uma oculta polifonia das Partitas e Sonatas de Bach. As obras mais importantes da época são a “Música 1943” p/ Piano e Orquestra, o 1o. Quarteto 1941, a 2a. Sinfonia 1945. **A 1a. Sinfonia p/ 2 orq. de Cordas é obra de estudante e precisaria revê-la.** [O grifo é nosso] Outras obras menores mas que marcam uma época são 4 Epigramas p/

Fl. solo 1941, 3 Stücke para Clarinete solo 1942, a Sonatina para oboé e piano 1941, as 4 Peças p/ piano 1942 e as 6 peças 1946, o trio p/ Trp. Cl. e Cello dedicada à J.C. Paz, em 1946, Música de Câmara 1946 publicada no Boletim Latino Americano publicado por C. Lange. Outras obras de Câmara foram escritas mas não resistem a minha crítica como o Quinteto de Sopros, a Sonata p/ Cello, Violino e Piano, Flauta e Piano etc. (Santoro, [194?]) (Entrevista concedida a Sérgio [?], ACS)

Em que pese as tendências estilísticas em voga no cenário musical quando do início da carreira composicional de Santoro, de acordo com Brindle (1987, p.3), os estilos e técnicas dos compositores mais destacados nas décadas de vinte e trinta bifurcavam-se em duas correntes principais. Se por um lado, a corrente não-serialista exemplificada por Bartók, Hindemith e Stravinsky, propositores dos modelos adotados por outros tantos compositores, representava a continuidade de uma expressão de caráter mais conservador, por outro lado, a produção dos compositores da Escola de Viena seria adotada como a alternativa mais lógica e conseqüente para o colapso do sistema tonal estabelecido desde o final do período romântico.

Uma vez que se incorpore à esta oposição estilística as marcantes variações detectadas nas obras dos três principais compositores serialistas, resumidas por Brindle em expressões tais como, de um lado as “concepções intelectuais de Webern”, e de outro a “linguagem emocional de Schoenberg” e o “tradicionalismo de Berg”, obtém-se as principais referências estilísticas que demarcariam o percurso estilístico de Santoro em suas duas primeiras décadas. Se em um primeiro momento (1940-1946) predomina uma expressão dodecafônica indefinida entre as duas diferentes posturas dos integrantes da Escola de Viena, nos anos seguintes (1946-1960) prevalece o retorno aos modelos neoclássicos proporcionados, sobretudo, pelas obras de Hindemith e Bartók.

Em termos gerais, os compositores foram atraídos pelas obras de Bartók, Stravinsky, ou Hindemith, imitando um ou outro de seus estilos: obras tais como a *Sinfonia dos Salmos* de Stravinsky e a *Música para Cordas Percussão e Celesta* de Bartók foram freqüentemente imitadas neste período. Ainda que contrastantes, as obras destes três compositores não conflitam entre si, podendo ser consideradas a continuação dos estilos dos anos vinte e trinta [...] Mas, esta franca confrontação entre serialismo e não-serialismo, rapidamente, se tornaria mais intrincada pelas divisões entre os serialistas. Alguns, lutando por uma linguagem mais ascética e menos emocional do que o expressionismo schoenberguiano [...] apoderaram-se das delgadas concepções intelectuais de Webern como base para uma nova linguagem [...] outros, procurando unificar o novo método composicional com a tradição, preferiram evitar Schoenberg, em favor da forma berguiana de serialismo mais indulgente. (Brindle, 1987, p.3)

## 1.2. Grupo Música Viva

Por volta de 1939, ano em que está catalogada a primeira obra de Santoro, já estava em pleno andamento o movimento de renovação do cenário musical brasileiro empreendido pelo Grupo *Música Viva*. De acordo com Kater (2001), a expressão *Música Viva* teria como origem o periódico homônimo idealizado pelo renomado regente alemão Hermann Scherchen, professor e mentor de Koellreutter. Mais do que uma simples revista, a expressão *Musica Viva* correspondeu na Europa da década de trinta a um movimento que objetivava a divulgação das obras de compositores do século XX. Ao transferir-se para o Brasil em 1937, Koellreutter traria consigo o desejo de dar continuidade, de forma adequada à nova realidade, às experiências de renovação estéticas por ele presenciadas na Europa.

Quando de sua chegada ao Brasil em 1937, Koellreutter encontraria como cenário musical os últimos desdobramentos do movimento modernista iniciado na década de vinte, caracterizado pelas oscilações entre tendências como o primitivismo e o futurismo: a primeira um impulso em direção às fontes musicais brasileiras étnicas; a segunda um resumo de tudo que parecesse “inabitual e moderno”. Assim como Vitor Becheret, Anita Malfatti e Mário de Andrade aparecem como os representantes mais citados em relação aos seus respectivos ramos artísticos, no que se refere à arte musical, Villa-Lobos é apontado como o compositor cuja produção seria capaz de integrar “a convivência orgânica dessas duas linhas de orientação”.

Neste sentido, Kater salienta, por exemplo, os procedimentos semelhantes observados no *Nonetto* (“Impressões rápidas de todo o Brasil”) de Villa-Lobos e na *Sagração da Primavera* (“Quadros da russa pagã”) de Stravinsky, uma vez que ambas as obras se apresentam, tanto apoiadas no “repertório cultural de seus respectivos países”, quanto inovadoras ao nível do discurso. Se na Europa o emprego do material típico foi mais particularmente valorizado em razão do exotismo que transpirava, no que se refere a Villa-Lobos, a postura adotada significou a realização de uma verdadeira missão: a tentativa de “revogar o véu de academicismo que encobria ainda dominante a realidade artística e cultural do país”. Por volta da década de 30, sem jamais abandonar suas referências nacionais, a produção de Villa-Lobos espelharia uma substancial modificação em seu estilo, haja vista o deslocamento progressivo, desde as ousadas e originais experimentações

do primeiro momento, para a retórica tonal-romântica. Kater assim resumiria as duas distintas tendências estilísticas adotadas por Villa-Lobos:

Se uma incorporou à literatura nacional a atualidade do pensamento estético internacional, transfigurando-o, transcendendo-o e avançando, à maneira tropical, suas fronteiras, a outra fixou os materiais nacionais num idioma igualmente internacional, mas já anacrônico e em processo agudo de superação naquele momento. (Kater, 2001, p. 38)

Em meio a este cenário, Santoro adere ao grupo na qualidade de compositor, o que lhe proporcionaria a execução de suas primeiras composições. Segundo Neves (1981, p. 90), antes que se convertesse em um núcleo de compositores e intérpretes, a versão nacional do movimento *Música Viva* constituiu-se de intelectuais interessados em estudar e discutir questões gerais de estética e da música do século XX. Mais particularmente, a partir dos contatos de Koellreutter com os frequentadores da loja de música *Pingüim*, na Rua do Ouvidor, entre eles, Brasília Itiberê, Octávio Bevilacqua, Andrade Muricy e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, tiveram início as primeiras atividades da versão brasileira do *Música Viva*.

Inaugura-se assim um movimento pioneiro de renovação musical, concebido em três frentes de ação – formação, criação e divulgação -, que integradas, terão intensidade proporcionais ao longo de sua existência. Cultivar, proteger, promover a música contemporânea e aquela de todas as épocas e estilos, é a contrapartida da meta que visa também a criar espaço próprio para uma jovem música a ser produzida no Brasil. (Kater, 2001, p. 50)

Estabelecendo-se como uma alternativa de concepção renovadora e universalista às produções predominantemente nacionalistas desenvolvidas no Brasil da década de trinta, o movimento correspondeu à formação de uma ponte entre o que de mais moderno se produzia na Europa e a realidade musical brasileira. Uma das características marcantes das obras dos compositores ligados ao grupo era a completa ausência de qualquer manifestação sentimental ou referência temática melódica ou rítmica da música folclórica brasileira. Esta restrição ao aproveitamento fácil de melodias folclóricas passou a ser uma das premissas estéticas compartilhadas pelos compositores associados ao grupo. Tal como passaram a divulgar, os elementos característicos do folclore somente deveriam ser incorporados nas obras musicais na medida em que assimilados e integrados à expressão natural de cada

compositor; só assim seu aproveitamento estaria justificado. Neste sentido, Santoro assim se manifesta na revista *Música Viva*:

O folclore deve ser dissecado, estudado em sua origem, não histórica, mas técnica, e seu desenvolvimento realizado pelo estudo e não pelo aproveitamento temático. Ter-se-á então, o material necessário para a realização dos tratados de estudo e formação de uma música essencialmente nacional, e por conseguinte da escola de composição brasileira. Está subentendido que tudo deverá ser feito por mestres conscienciosos, escolhendo para estudo as mais características melodias, sem esquecer de catalogá-las por local, ambiente, orquestração, andamento, gênero etc., porque tudo deverá ser cuidado. As formas surgirão e com todo o material é tratar de desenvolvê-lo ao nível da cultura contemporânea. (Santoro, 1941, p.7).

Dividido em três diferentes fases em razão de seu “crescente compromisso ideológico” (Kater, 2001), o movimento *Música Viva* permaneceu em atividade durante os dois primeiros períodos de Santoro. Com a chegada da década de cinquenta, momento em que Santoro caminha em direção ao nacionalismo musical, as atividades de ambas as versões, paulista e carioca, do grupo *Música Viva*, gradativamente se extinguiriam, sendo que praticamente nenhuma menção subsistiria deste ponto em diante.

O primeiro momento exhibe como principal característica a chamada tendência integradora, de acordo com Kater (2001), “a coexistência interna de tendências estéticas e ideológicas bastante dessemelhantes”. Tendo como integrantes as já mencionadas personalidades da cena musical carioca, o movimento apresentaria em seus programas musicais um vasto espectro de tendências: 1) “gamas diversas do panorama musical internacional”, Hindemith, Prokofiev, Henze, Berg, Schoenberg, Webern e etc; 2) “frente nacionalista”, Villa-Lobos e Guarnieri; 3) “nova escola de composição brasileira (ainda incipiente), Santoro e Koellreutter”.

O segundo momento tem como marco inicial a publicação do primeiro manifesto produzido pelo grupo em 1944. Além de corresponder a uma tentativa de reorganização do movimento, diante da “saída dos membros conservadores”, o *Manifesto 1944* indica a tentativa de alcance de uma maior coesão e personalidade própria para o grupo. Na avaliação de Kater, inaugura-se neste momento o que hoje entendemos como música moderna brasileira: uma produção de caráter experimental e renovador se comparadas, sobretudo, com a expressão musical nacionalista dominada pela figura de Heitor Villa-Lobos. Finalmente, quanto ao componente político-ideológico, tem início um velado

alinhamento com as idéias oriundas do marxismo, o que pode ser detectado em razão da aderência a princípios como a elevação do “primado social” e extinção da “expressão do indivíduo”, contexto a partir do qual, foram extraídas as justificativas para a valorização de uma música de características verdadeiramente revolucionárias.

Tratando-se de uma revolução social onde o coletivo se sobrepõe ao individual, as artes – e entre elas a música, melhor do que qualquer outra de suas manifestações – deveria ser revolucionária, pois reflexo de uma situação revolucionária jamais vista até então. A solicitação de um desempenho ativo, diante das questões colocadas pelo momento histórico, torna-se assim engajamento, quase um ato de fé, imprescindível para a superação da estagnação musical e do confinamento de uma classe descompromissada com sua sociedade e seu tempo. (Kater, 2001, p. 62)

Embora o terceiro momento não se diferencie do segundo no que se refere necessariamente aos resultados musicais, por outro lado, quanto ao quesito posicionamento político-ideológico, observa-se uma significativa intensificação na participação de seus integrantes na realidade contemporânea. Deste ponto até a dissolução do grupo, adota-se como premissa a responsabilidade de atuação em prol de uma nova sociedade, “pautada em novos valores sociais, culturais e humanos”. Quanto ao *Manifesto 1946*, o documento que abre o terceiro momento, a premissa histórico-materialista de que o sistema de produção da vida material condicionaria todo o processo da vida política, econômica e social aparece subjacente, fundamentando alguns dos inúmeros princípios elaborados pelo grupo.

A arte musical – como todas as artes – aparece como super-estrutura de um regime cuja estrutura é de natureza puramente material. [...] A produção intelectual, servindo-se dos meios de expressão artística, é função da produção material e sujeita, portanto como esta, a uma constante transformação, a lei da evolução. [...] “MÚSICA-VIVA”, compreendendo que o artista é produto do meio e que a arte só pode florescer quando as forças produtivas tiverem atingido um certo nível de desenvolvimento, apoiará qualquer iniciativa em prol de uma educação não somente artística, como também ideológica; pois, não há arte sem ideologia. (Grupo Música-Viva. Apud: Kater, 2001, p. 63)

### 1.3. A orientação de Koellreutter

O encontro de Santoro com H. J. Koellreutter, personagem ao qual se costuma atribuir a introdução da técnica dodecafônica no Brasil, e que anos mais tarde receberia o título de “papa do modernismo musical brasileiro” (Neves, 1981, p. 88), teria ocorrido por volta de 1940. Ao relatar os primeiros contatos com seu mentor, Santoro salienta a admiração deste para com a linguagem moderna “instintiva” que vinha empregando em suas primeiras composições, ainda que jamais tivesse “ouvido falar” na técnica composicional de Schoenberg, tal como afirma.

Lembro-me que quando fui estudar com Koellreutter em 1940 e meses depois lhe apresentei o início da minha Sinfonia para 2 orq. de cordas, que dava o nome de “Sinfonietta”, e que este perguntou se conhecia Schoenberg e a técnica dos 12 sons, disse-lhe que não como era a verdade, mas ele não acreditou muito porque disse: “isto parece escrito por quem conhece a técnica dos 12 sons. (Santoro, [194?]) (Entrevista concedida a Rangel Bandeira, ACS)

O permanente contato com Koellreutter desencadearia em marcantes conseqüências, não apenas para a música de Santoro, mas, de certa forma, para a própria música brasileira. Tal como hoje sabemos, a adoção da técnica dodecafônica pelos integrantes do *Musica Viva*, uma das ações que distinguiram e caracterizaram o grupo, não ocorreu por uma convicção estética de seu mentor, mas, está diretamente ligada ao interesse pessoal de Santoro pelo assunto. Por volta de 1939, Koellreutter ainda se expressava “de maneira muito mais direta à via estética adotada por um Hindemith do que aquela principiada por um Schoenberg” (Kater, 2001, p. 107). Somente após a inserção do assunto em suas aulas, Koellreutter teria encontrado estímulo para escrever, em 1940, sua primeira composição dodecafônica, a *Invenção para Oboé, Clarineta e Fagote*. As citações a seguir não deixam qualquer margem de dúvidas quanto às colocações acima:

Foi com Santoro que aprofundei meus conhecimentos sobre o dodecafonismo. Ao contrário do que dizem, não fui o introdutor dessa técnica no Brasil. (Koellreutter. Apud: Oliveira, 2005, p.66)

Lembro dos primeiros trabalhos que fez comigo: a 1ª Sinfonia p/ Duas orquestras de Cordas e da Sonata p/ Violino Solo, e outra p/ Violino e Piano. [...] sei que ele se afeiçoou à música dodecafônica, eu mesmo não fazia música dodecafônica naquela época. Cláudio Santoro foi a força motriz que me levou a abraçar o dodecafonismo, o contrario como todo mundo pensa. [...] Ele me levou a aprofundar na técnica dos doze sons para transmiti-la aos outros.

Era a técnica mais moderna e tinha que ser desenvolvida, pois interessava aos jovens. (Koellreutter. Apud: Souza, 2003, p. 28)

Faz-se necessário reconhecer, por outro lado, a importância fundamental da convivência com Koellreutter no início da década de quarenta, uma vez que por seu intermédio, Santoro pôde lançar mão do rigor lógico do sistema dodecafônico para organizar e justificar a linguagem marcadamente cromática que vinha praticando de forma instintiva até então. Koellreutter, por sua vez, embora ainda não houvesse elaborado nenhuma obra serial quando de seu encontro com Santoro, teria “sido iniciado à linguagem dodecafônica pelas mãos de Sherchen” (Kater, 2001, p. 105), tendo analisado sob sua orientação o *Trio de Cordas op. 45* e as *Variações para Orquestra Op. 31* de Schoenberg, além do *Concerto para Violino e Orquestra* de Alban Berg.

Segundo o que podemos inferir a partir dos depoimentos analisados, Santoro teria partido exclusivamente das informações superficiais obtidas através de Koellreutter, uma vez que na época não se dispunha no Brasil de qualquer material didático referente à técnica dodecafônica. Somente por volta de 1946, momento a partir do qual passa a abandonar gradativamente o emprego de séries, Santoro teria acesso ao livro de Krenek, *Studies in Counterpoint*. Durante o biênio 1940/1941, Santoro e Koellreutter teriam investido em lições particulares nas disciplinas de contraponto, composição e estética. Mais do que uma complementação aos estudos regulares realizados no Conservatório de Música do Distrito Federal (1935 a 1937), Santoro teria buscado em Koellreutter, justamente as informações mais atualizadas das quais não dispunha, tendo em vista o excessivo academicismo predominante naquela instituição.

Estudei com Koellreutter mais técnica, estudei contraponto e muitas discussões estéticas. Trabalhei diariamente com ele contraponto durante um ano e pouco, toda parte da polifonia eu fiz com ele, muito seriamente, intensivamente, diariamente. Sob o ponto de vista da técnica da composição, aprendi muitas coisas com ele; a técnica que ele usava era a de Hindemith, mas ele também estava começando a pesquisar sobre serialismo; ele trouxe as idéias do Schoenberg e só me ensinou como se faz uma série e mais nada e daí em diante eu que trabalhei à minha maneira. (Santoro. Apud: Oliveira, 2005, p.66)

Este depoimento de Santoro pode ser mais bem avaliado na medida em que o consideramos conjuntamente com as informações obtidas através do documento histórico confeccionado por outro aluno igualmente ilustre do mestre alemão, Guerra Peixe. Neste

documento, intitulado *Música em doze sons – aulas do Prof. H. J. Koellreutter, 1944*, obtém-se a exata exemplificação das afirmações de Santoro referentes, tanto à estreita ligação de Koellreutter com o método hindemithiano, quanto ao caráter exíguo das informações sobre a técnica dodecafônica obtidas por seu intermédio. No primeiro caso, constam no caderno de Guerra Peixe uma série de onze preceitos referentes à “construção da melodia” (evitar a formação de fragmentos de escala, seqüências, saltos na mesma direção, saltos maiores que uma quinta justa, cromatismo, e etc) os quais entendemos tratar-se de um breve resumo das inúmeras regras estabelecidas por Hindemith em *Exercises in two-part writing*.<sup>8</sup> Quanto ao dodecafonismo, em momento algum o conteúdo do documento ultrapassa as informações mais superficiais vinculadas ao método, registradas por Guerra Peixe sob a designação *os quatro elementos da série dos doze sons*, ou seja, a série fundamental e suas formas retrógradas e espelhadas.

Caberia neste ponto um importante reparo no que concerne o alcance das idéias disseminadas por Koellreutter, haja vista sua influência na formação dos jovens pupilos Santoro e Guerra Peixe. Neste sentido, assim como se reconhece o papel exercido por Koellreutter quanto ao afeiçoamento à técnica dodecafônica por parte de seus dois alunos, também sua participação quanto à apropriação do legado teórico e estilístico de Hindemith deveria ser igualmente considerada. Assim como o idioma cromático deste compositor faz-se presente de forma categórica na obra nacionalista de Santoro e Guerra Peixe, também a atividade didática de ambos amadureceria sob o domínio absoluto de suas teorias composicionais. Se por um lado, em sua apostila intitulada *Teoria dos 12 sons* Santoro orientava seus alunos a praticar a elaboração de melodias de acordo com o sistema de Hindemith – o “livro verde”, tal como se refere à edição em inglês da obra de Hindemith – como preparação para o estudo da técnica dodecafônica, Guerra-Peixe, por sua vez, chegou a publicar um pequeno trabalho na área da composição musical inteiramente baseado nos princípios do compositor e teórico alemão. As citações oriundas destes dois trabalhos corroboram a validade de tais idéias.

Deve-se observar as leis da Composição Superior a Duas Vozes – (Citar as regras). Antes de ser iniciado o estudo das composições para instrumento, fazer em semibreves exercícios

---

<sup>8</sup> Segundo volume da obra “The Craft of Musical Composition”.

de contraponto a duas vozes com as regras – (vide livro verde) –. Na composição pode ser o contraponto mais livre. (Santoro, 197?) (Teoria dos 12 sons, ACS)

Foi o Prof. H. J. Koellreutter quem trouxe para o Brasil o estudo da Melodia e daquilo que ele denominava <Harmonia Acústica>, ambos os estudos com apoio nas obras de ensino de Paul Hindemith e outros. O material, porém – reconheça-se – era transmitido sem a necessária ordem para o aprendizado. Cada estudante que se esforçasse para alcançar o objetivo final. (Guerra-Peixe, 1988, p. 7)

#### 1.4. *Modernismo instintivo*

Considerando a vasta quantidade de informações advindas do arquivo pessoal de Santoro, pouquíssimas referências puderam ser arroladas quanto ao desenvolvimento das primeiras composições no período anterior à primeira obra catalogada. Dentre os dados coletados destacam-se duas informações raramente citadas: (1) o interesse prematuro pela música folclórica; (2) a presença marcante dos compositores franceses entre os modelos estilísticos os quais teria lançado mão ainda na adolescência.

Iniciei minha carreira de compositor aos 18 anos, escrevendo, inicialmente, obras onde se fazia sentir a influência de nossa música folclórica. Estudava naquele tempo Estética, e naturalmente os princípios filosóficos burgueses me encaminhavam diretamente para uma concepção de arte formal. [...] Foi assim que abandonando as tendências folclóricas, escrevi sonatas, quartetos e peças para piano procurando nas escolas francesas contemporâneas apoio formal. (Santoro, 195?) (Cláudio Santoro, ACS)

Quando eu era garoto era fã de Bach; aos treze anos de idade tocava no violino as Partitas de Bach. Quando eu comecei a compor, a primeira influencia que eu sofri foi de Debussy e Ravel; marcaram meus quinze aos dezessete anos. (Santoro. Apud: Oliveira, 2005, p. 51)

Dentre os primeiros ensaios ainda neste período de juventude, destacam-se dois trabalhos postumamente incluídos no rol de suas obras, o *Quarteto Fantasia “Amazonas”* (1937) e o *Quarteto de cordas em Sol* (1939), composições jamais inseridas nas diversas relações elaboradas pelo compositor, ou sequer citadas em sua extensa correspondência. Julgados incipientes e indignos de figurar entre as primeiras criações, os dois quartetos podem ser considerados as únicas obras remanescentes deste período anterior ao início formal da carreira de compositor.

Tinha procurado ainda como estudante o Francisco Braga, mostrei um incipiente quarteto que não consta no meu catálogo de obras, ele disse: ah, mas você já tem uma boa técnica de composição. E eu sabia que eu não sabia nada, não fui estudar com ele, é claro. (Santoro. Apud: Oliveira, 2005, p. 64)

Ainda que disponhamos destas informações dando conta das atividades composicionais anteriores à confecção das primeiras obras submetidas à audição pública, tomaremos como ponto de partida o depoimento apresentado a seguir, momento em que se reconhece como artista de escrita complexa e identificado com uma linguagem musical aparentemente desvinculada do sistema tonal. Santoro concluiria seu relato com uma assertiva que resume sucintamente o que aos seus olhos foi sua tendência estilística primordial: “portanto como vê, minha inclinação para os modernos foi sempre instintiva antes mesmo de qualquer estudo de composição”.

Senti vontade de compor bem mais tarde aos 17 anos mais ou menos quando terminava meus estudos de V. [violino] no Conservatório. Fui incentivado a escrever alguma coisa para V. por meu próprio prof. deste instrumento. Depois da peça pronta, tendo-a tocado para que me ouvisse, ouvi surpreso responder-me “não entendi nada”. Estribilho que até hoje é repetido por muitos que ouvem a minha música. Fiquei surpreso, pois o prof. sempre me afigurava como um admirador dos modernos e como não podia gostar daquilo? (Santoro, [194?]) (Entrevista concedida a Rangel Bandeira ACS)

Dentre as obras constantes em seu catálogo, possivelmente as únicas peças remanescentes da fase pré-dodecafônica, em que o compositor deixa transparecer sua “inclinação moderna instintiva”, seriam o primeiro movimento da *Sinfonia No.1 p/ Duas Orquestras de Cordas* e os dois primeiros movimentos da *Sonata para Violino Solo*. Se por um lado, a *Sinfonia* foi considerada “obra de estudante, necessitando revisão”, a *Sonata*, por sua vez, reveste-se de importância, uma vez que seus movimentos iniciais correspondem literalmente à esta tendência instintiva, baseada em uma escrita cromática ainda indecisa quanto ao abandono definitivo da tonalidade. Por outro lado, tal como mencionado, uma das primeiras tentativas de aplicação do método dodecafônico aparece esboçada nos dois últimos movimentos da peça.

Considerando o primeiro movimento da *Sonata* (ex. 1.1), observa-se desde os compassos iniciais a tentativa de ocultação das formações tonais através do emprego de dissonâncias não resolvidas e de uma linha melódica angulosa, tensa e ininterrupta, a qual, no curto espaço de oito compassos, atravessa diferentes áreas tonais sem convergir para um

ponto de repouso previsível. A instabilidade tonal que caracteriza o movimento seria provocada, tanto pelo imediato abandono dos centros tonais antes que estes possam se fixar, quanto pela inserção de notas cromáticas no interior de alguns fragmentos escalares modais.

Pressupondo que na escrita atonal procura-se evitar, entre outras coisas, o emprego óbvio de escalas oriundas do sistema tonal, uma vez que “a estrutura básica da música atonal não está baseada em uma sucessão escalar de notas, mas em um grupo ou complexo de notas” (Eimert. 1924. Apud: Hill, 1936, p.18), o trecho considerado a seguir, ao contrário do que supunha o compositor, dificilmente poderá ser considerado um exemplo típico da ausência de hierarquias tonais. De um modo geral, a passagem está mais próxima ao que Brindle definirá como “tonalidade obscurecida” (Brindle, 1966, p. 182), ou seja: fragmentos musicais redutíveis em escalas tonais ou modais, em alguns casos, com o auxílio de uma única nota cromática auxiliar.

**Prelúdio** ♩ = 72

Ex 1.1. Cláudio Santoro. Sonata p/ Violino solo. I mov. Comp. 1-8(1939)

É digna de menção a tendência de Santoro em empregar uma grafia enarmônica em total desacordo com o contexto harmônico predominante. No compasso seis, por exemplo, as notas fá#, sol# e lá#, deveriam ser lidas, respectivamente, como solb, láb e sib, de forma a adequarem-se ao ambiente harmônico modal de mi bemol menor; observação válida também para o mi natural do compasso oito, o qual deveria estar grafado como fá bemol, terceiro grau do ambiente harmônico modal de ré bemol menor ao qual se insere. Fica claro, portanto, considerando a total despreocupação do compositor com uma grafia corretamente adaptada ao centro tonal predominante, tratar-se de uma expressão de caráter

fortemente intuitivo, em que o artista, ao invés de especular teoricamente sobre o material empregado, prefere apenas dar vazão as idéias ditadas pelo “ouvido interno”, grafando-as tal como imediatamente absorvidas na superfície.

Podemos afirmar, portanto, com relação ao período que precede os primeiros ensaios na técnica dodecafônica, que Santoro ainda não realizava obras às quais se aplique convictamente o rótulo de atonais. Ao contrário, intuitivamente trilhava os caminhos da “tonalidade ampliada”, idioma o qual, além de caracterizar toda a produção referente aos períodos de transição e nacionalista, ainda retornaria à cena na fase da maturidade. Na verdade, as polarizações tonais detectadas no primeiro movimento da *Sonata* são características marcantes das composições neoclássicas de Paul Hindemith, compositor cuja teoria tonal, tal como anteriormente mencionado, foi amplamente estimada por Santoro. Considerando-se as citações a seguir, tem-se a exata noção do quanto a produção deste compositor teria sido determinante na formação técnica e estilística de Santoro.

E o Hindemith? Tem amizade com ele? Diga-lhe que temos executado muito o seu Ludus Tonalis e esta obra será também executada em uma audição que chamamos de “experimental”, onde a obra é executada, comentada, discutida, e se o ouvinte quiser, repetida. (Santoro, 1946) (Correspondência a Aldo Parisot, ACS)

Depois que eu conheci o Hindemith; estudei pela escola de composição de Hindemith, aliás, escola que eu trabalhei com Koellreutter; eu tive também uma certa influência do Hindemith. (Santoro. Apud: Oliveira, 2005, p.51)

Com essa inquietude própria dos 19 anos que conheci Koellreutter e este apoiando-me, começou a dar lições diárias, numa atividade permanente, dando-me a conhecer os grandes mestres do formalismo, principalmente Hindemith que muito contribuiu para a minha formação técnica de compositor. (Santoro, [195?]) (Cláudio Santoro, ACS)

### *1.5. Referências estilísticas*

No que tange às referências estilísticas das obras dodecafônicas do primeiro período, considerando a tese de que apesar das evidentes distorções e incongruências de alguns casos, a técnica dodecafônica adaptar-se-ia a qualquer estilo musical, princípio defendido, tanto por Brindle (1989, p. 140), quanto por Koellreutter (Apud: Kater, 2001, p. 128), temos que a primeira produção de Santoro tende a tomar como referência as duas principais tendências estilísticas estabelecidas por Brindle em relação à esta técnica: de um lado as configurações abstratas de Webern precursoras do vanguardismo dos anos

cinquenta, e de outro, a serialização de estilos homofônicos e polifônicos herdados diretamente dos períodos anteriores ao modernismo. Estas duas tendências estariam impressas já desde as primeiras experiências com o atonalismo livre nas obras de Webern e Schoenberg, respectivamente, não se alterando nos anos seguintes mesmo com a conversão de ambos ao serialismo.

Enquanto os ritmos e frases melódicas de Schoenberg lembram os modelos clássicos, as de Webern não o fazem. Enquanto a harmonia de Schoenberg aponta para o plano atonal através do obscurecimento das formações triádicas de origem convencional, a abordagem de Webern à atonalidade é realizada através de uma calculada eliminação da tonalidade, evitando-se as associações triádicas ou tonais. Finalmente, enquanto Schoenberg não se utiliza do total cromático de forma consistente, Webern o faz em seu grau mais acentuado, além do fato de que a ordenação das notas em sua obra [atonal] exhibe inúmeras afinidades com a música serial. Naturalmente, esta acentuada divergência na técnica resulta em música de caráter totalmente diferente, e de passagem, podemos mencionar que mesmo após a adoção do método serial por parte de ambos compositores, suas obras seguiram demonstrando as mesmas características. A utilização do serialismo não mudou a abordagem composicional de cada um, atuando mais diretamente na racionalização de seus métodos. (Brindle, 1989, p. 186)

Diferentemente de Leibowitz (1949), em cujo estudo sobre o dodecafonismo da Escola de Viena se prevê a possibilidade de confecção de obras dodecafônicas tanto temáticas, quanto atemáticas,<sup>9</sup> Brindle generalizaria as formas de expressão melódica dodecafônica em dois tipos principais: as melodias desprovidas de características tradicionais e aquelas dependentes das mesmas. Em se tratando do primeiro caso, uma vez que estas estariam sujeitas ao mesmo princípio regulador da melodia tonal, qual seja, “a proposição de uma situação emocional”, “sua ascensão climática” e conseqüente “resolução”, na ausência dos recursos harmônicos tonais, o alcance deste plano superior abstrato estaria condicionado à imposição de procedimentos novos e mais incisivos por sobre os parâmetros musicais. Com a intensificação do processo teriam surgido os gestos mais característicos desta nova expressão, cujos exemplos mais relevantes estariam diretamente relacionados a um interesse específico na ampliação da tensão: a

---

<sup>9</sup> “[...] por um lado, a técnica dos doze sons oferece a possibilidade de uma composição, por assim dizer, atemática, uma vez que a unidade pode ser alcançada pela manipulação rigorosa de uma série de doze sons e de seus derivados, de tal forma que todas as figuras dela deduzidas, por mais diversas que sejam, retornem ao seu princípio unificador. Por outro lado, porém, considerando a própria estrutura cinética da técnica de doze sons, podemos conceber, como proveniente dela, um método de composição temático, no sentido clássico do termo, que mesmo assim, não mais teria o caráter estático que lhe foi próprio nos tempos da tonalidade”. LEIBOWITZ, René. *Introduction a la Musique de Douze Sons*. Paris: L' ARCHE Editeur; 1949, pág. 92.

predominância de intervalos melódicos fortes,<sup>10</sup> a ampliação drástica da tessitura, ritmos irregulares, assimétricos e não repetitivos, os contrastes violentos de dinâmica e etc.

Por sua vez, as melodias ancoradas nas características tradicionais, exemplificadas mais particularmente em Schoenberg, teriam o ritmo como o principal fator a associá-las à tradição. De acordo com Brindle, sua manifestação ocorreria de duas formas distintas: (1) embora não repetitivo, o ritmo seria suficientemente familiar em sua configuração, provocando imediatas associações aos modelos tradicionais; (2) a associação com a tradição decorreria do uso de melodias baseadas nas repetições e variações de uma ou mais células rítmicas. Por outro lado, Brindle não deixaria de prever a possibilidade do desenvolvimento de expressões melódicas intermediárias, resultado da procura de cada compositor por uma expressão, tanto mais pessoal, quanto mais conveniente aos seus próprios interesses.

O confronto das generalizações de Brindle e Leibowitz, ao contrário do que se poderia esperar, não resulta em uma correspondência absoluta, em que de um lado estariam diretamente relacionadas as melodias calcadas nas características tradicionais e o tematismo, e de outro as melodias estilisticamente emancipadas e o atematismo. Ainda que, de um modo geral, tal relação de conformidade seja válida quanto à relação envolvendo o atematismo e as melodias não tradicionais, o mesmo não se dá com aquelas calcadas nas referências do passado, já que Brindle as subdivide em duas ocorrências possíveis. Neste caso, o tematismo somente estaria incondicionalmente presente nas melodias baseadas nas “repetições e variações de uma ou mais células rítmicas”, ou seja, naquelas em que ocorre desenvolvimento motivico. Melodias associadas à tradição apenas pela utilização de materiais familiares, mas, com configurações rítmicas não repetitivas não condicionariam, necessariamente, a ocorrência de tematismo.

Em se tratando das obras compostas por Santoro deste primeiro período, algumas características estilísticas importantes podem ser estabelecidas na medida em que estas são consideradas à luz, tanto das generalizações de Brindle, quanto da oposição tematismo/atematismo prevista por Leibowitz. Considerando que em termos gerais não se

---

<sup>10</sup> De acordo com Brindle, tais intervalos corresponderiam a 9ª menor, 7ª menor e maior e 6ª maior e menor. “Alguns intervalos são mais relevantes do ponto de vista melódico. No contexto atonal os saltos intervalares mais amplos tendem a apresentar maior apelo emotivo, sendo portanto os fatores melódicos mais poderosos”. (Brindle, 1989, p. 23).

observa nesta primeira fase a ocorrência de obras em que as unidades temáticas são claramente estabelecidas e desenvolvidas, temos que, se por um lado a expressão melódica não associada à tradição corresponde à música de Santoro, em geral, atemática, descrita na sequência de expressões “agressiva, cortante, metálica, ritmos incisivos, implacável, fatal”, extraídas dos comentários de Koellreutter, por outro lado, as melodias do segundo tipo recuam para uma prática neoclássica ou neobarroca, em que predominaria a manipulação de material tradicional com configurações rítmicas não repetitivas. Neste caso, as expressões “simplificação” e “nitidez das linhas”, igualmente empregadas no artigo de Koellreutter, seriam suas características mais imediatamente reconhecíveis.

Assim como Brindle, também Boulez (1995) enxergaria claras e significativas oposições estilísticas entre os compositores da Escola de Viena, oposições estas indispensáveis para o estabelecimento destas duas tendências que, de certa forma, determinariam todo o percurso estilístico de Santoro. Se de um lado, Berg e Schoenberg representariam aqueles compositores pertencentes a um “mundo abolido”, Anton Webern, ao contrário, seria apontado como o verdadeiro e único compositor a desenvolver a “estilística revolucionária” que condicionaria o desenvolvimento ulterior da música do século XX.

Para Boulez, no que tange a Schoenberg, sua obra seria a expressão de “um homem de tradição”, mais especificamente, a expressão de um artista que ao invés de “criar uma música em contradição com a experiência musical que o precedeu”, teria desenvolvido um prolongamento desta. Se por um lado, durante um período específico de sua trajetória teria criado obras em que se dissolvem “certas hierarquias fundamentais da linguagem musical”, possibilitando assim o início do processo de desenvolvimento de uma nova concepção musical, por outro lado, na medida em que se conscientiza da “situação caótica” instaurada, recusa-se a permitir que a ordem escape ao seu controle. Com o intuito de evitar a necessidade de uma solução nova, individual e provisória, para cada um dos conflitos com quais se deparava, Schoenberg irá se empenhar em “estabelecer uma regra básica” obrigando “o cromatismo anárquico a disciplinar-se”.

Em “Schoenberg morreu”,<sup>11</sup> trabalho em que se detém de forma mais específica sobre as “contradições” e “contra-sensos” da música dodecafônica deste compositor, Boulez dirá que o fenômeno serial em si teria passado ali despercebido, uma vez que ao servir-se do dodecafonismo apenas para “controlar a escrita cromática”, Schoenberg teria desconsiderado “as funções seriais engendradas pelo próprio princípio da série”. Permanecendo atrelado às estruturas herdadas dos períodos anteriores, tal como a “melodia acompanhada”, “o contraponto baseado sobre uma parte principal e partes secundárias”, Schoenberg teria produzido em sua obra dodecafônica um “hiato inadmissível”, em que as arquiteturas ultrapassadas teriam aniquilado “as possibilidades de organização” iminentes desta “nova linguagem”.

Não é apenas nestas concepções ultrapassadas que encontramos as reminiscências de um mundo abolido, mas também na própria escrita. Na de Schoenberg são numerosos – e causam, mesmo, irritação – os clichês de escrita assustadoramente estereotipados, representativos igualmente do romantismo mais ostensivo e mais antiquado. [...] Assinalamos enfim, o emprego tristonho e aborrecido de uma rítmica irrisoriamente pobre, feia mesmo, na qual certos artifícios da variação relacionados com a rítmica clássica são desconcertantes por sua simplicidade e ineficiência. (Boulez, 1995, p. 243)

Se por um lado, assim como Schoenberg, Berg manter-se-ia “preso ao compasso clássico e a uma idéia antiga de ritmo”, preferindo “consolidar os novos valores” sem “afastar-se dos antigos” (Boulez, 1995, p. 211), por outro lado, Webern seria elevado à condição de “pórtico da música contemporânea”, o único dentre os três a conceber uma nova estruturação do espaço sonoro, abolindo assim “a oposição entre a dimensão horizontal e vertical”. Para Boulez, Webern já teria consciência desta nova dimensão sonora antes mesmo da adoção da série, e assim continuaria, organizando seus antecedentes estilísticos com maior coerência e rigor a partir do emprego desta nova ferramenta composicional.

Webern criou uma nova dimensão que poderíamos chamar de dimensão diagonal, espécie de repartição dos pontos, dos blocos, ou das figuras, não mais no plano, mas no espaço sonoro. (Boulez, 1995, p. 328)

---

<sup>11</sup> BOULEZ, Pierre. Schoenberg morreu. In: *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo, Editora Perspectiva S.A., 1995.

A maior inovação do vocabulário weberniano teria sido a possibilidade de tratar cada um dos fenômenos ao mesmo tempo de forma autônoma e interdependente, “modo de pensar radicalmente inovador do ocidente”. Além de fazer com que a instrumentação renunciasse ao puro hedonismo para assumir funções verdadeiramente estruturais, Webern daria grande importância, tanto “ao registro em que se encontra um som dado”, quanto “ao lugar temporal” que lhe caberia no desenrolar da obra. Finalmente, no que se refere às carências de sua obra, “excessivamente preocupado com as alturas”, teria lhe faltado uma maior atenção com as questões rítmicas e com os fenômenos da intensidade.

[...] um som cercado de silêncio e que adquire, por seu isolamento, uma significação muito mais forte do que um som mergulhado num contexto imediato: assim é que a inovação de Webern no domínio da pausa parece muito mais derivar da própria morfologia das alturas, de seu encadeamento, do que de um fenômeno rítmico que nunca foi para ele preocupação primordial. (Boulez, 1995, p. 330)

Os dois exemplos a seguir extraídos de obras de Santoro, *Sonatina p/ oboé e piano e Peças para piano – 1ª série*, ambas compostas no ano 1943, ilustram claramente cada uma das duas tendências estilísticas estabelecidas nos parágrafos anteriores. Considerando inicialmente o trecho retirado da *Sonatina*, tem-se aqui um claro exemplo de obra em que diversos elementos característicos das formas tradicionais permanecem ativos. Se por um lado, o autor prefere não se valer da formulação e desenvolvimento de um tema principal, já que a configuração rítmica dos quatro primeiros compassos (primeira unidade fraseológica) não chega a ser reiterada como tal, por outro lado, a recorrência das unidades rítmicas mais simples, a métrica binária constante, a textura polifônica baseada em voz principal e vozes secundárias, a idéia de ascensão ao ponto culminante seguida de relaxamento (comp. 1-10), além de outras tantas características corroboram o estabelecimento das formas tradicionais como referência principal.

Allegro  $\text{♩} = 152$

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

(I2)

(I3)

3 5

1 2 4 10 9 12 2 1 11 6 9 12 1 11 10 2 3

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

12

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

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

23 4 6 7 5 8 10 9 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

23

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

3 9

Ex. 1.2. Cláudio Santoro. *Sonatina p/ Oboé e Piano. II mov. Comp. 1-32(1943).*

Por outro lado, no que se refere à peça para piano, tem-se um evidente exemplo de migração para a tendência oposta, em que as características estilísticas herdadas da tradição já não predominam como no trecho anterior. No que tange ao ritmo e a métrica, percebe-se o emprego de configurações rítmicas que, por sua complexidade e assimetria, terminam por praticamente anular a própria idéia de métrica, o que teria obrigado o compositor a lançar mão de fórmulas de compasso ( $3\frac{1}{2}$ ), tão inusitadas, quanto variadas. Em se considerando a organização fraseológica, além do obscurecimento das tradicionais noções de polifonia e

homofonia, com a conseqüente fusão de harmonia e melodia em uma única dimensão, observa-se a presença das seguintes características estilísticas: (1) ampliação exagerada da tessitura (6 oitavas no primeiro compasso); (2) contraste dinâmico mais acentuado (*pp/ff*); (3) predominância de intervalos amplos; (4) unidades fraseológicas assimétricas, de curta duração e delimitadas por pausas ou emprego de fermatas; (5) exploração de timbres (harmônico, comp.3) e etc.

Moderato (♩=72)

8<sup>va</sup> - 1 (7,8,9,10) 1 2 3 4 5

3<sup>1</sup> 2 *pp* cresc. 3 2<sup>1</sup> 2 *Harm.* *p* *p*

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

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

11 8<sup>va</sup> - 1 (1,2) (10,11) (O 2) *p* dim. rall. 4

(O 4) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 *ppp*

Ex. 1.3. Cláudio Santoro. *Peças p/ piano Iª série. IV mov.* (1943).

Se no que tange às duas estruturas formais utilizadas, a micro-forma da peça para piano e a polifonia imitativa do segundo movimento da sonatina, a oposição estilística se mantém válida, por outro lado, no que se refere à manipulação das ordenações seriais, um ponto de intersecção pode ser estabelecido entre as duas peças. Em ambos os casos, o compositor não se afasta dos procedimentos os quais constantemente lançaria mão no que

tange à flexibilização das restrições impostas pela série: a recorrência de permutações, omissões e repetições (o que será considerado adiante).

## 1.6. *Serialismo dodecafônico*

### 1.6.1. *Os postulados e a não-ortodoxia*

Partidário convicto dos recursos formais proporcionados pelo dodecafonismo, Santoro não deixou de salientar sua preferência em empregá-los da maneira como lhe parecesse mais conveniente; princípio o qual terminou por se converter no principal sinal de autenticação de suas composições da primeira fase. Certa vez chegou a mencionar seu anseio em organizar a maneira como abordava a técnica de Schoenberg em um sistema orgânico e coerente, o que lhe possibilitaria um controle mínimo sobre o processo formal vinculado ao ato da criação. Se do ponto de vista teórico jamais chegou a materializar tal método, na prática, excetuando-se a incursão nacionalista, as séries dodecafônicas estiveram presentes em todos os outros períodos estilísticos do compositor.

As razões do emprego da dodecafonia, foi procurar estruturar minha linguagem (espontaneamente atonal) n'um sistema que pensava desenvolver por mim mesmo. (Santoro, [196?]) (Entrevista concedida a Sérgio [?], ACS)

A simples menção ao termo “sistema” será tomada como um verdadeiro convite ao estudo das obras do período, objetivando a organização de um rol das principais estratégias empregadas na manipulação das séries dodecafônicas. Tais procedimentos, na medida em que identificados, analisados e classificados de acordo com sua proximidade ou afastamento das principais normas tradicionalmente associadas à técnica dodecafônica, converter-se-ão em uma razoável descrição desta que é considerada pelo próprio compositor uma forma particular de tratamento do serialismo, “um ponto de vista bem diferente da Escola de Viena”. (Santoro, [196?]) (Entrevista concedida a Sérgio [?], ACS)

Adotar-se-á como modelo referencial na investigação das obras selecionadas, este dodecafonismo “oficial”, associado por Santoro à prática dos integrantes da *Segunda Escola de Viena*. Trata-se obviamente de uma concepção imprecisa, uma noção que somente em termos hipotéticos pode ser considerada, uma vez que, tal como sabemos, os próprios compositores mencionados, na medida em que se ocuparam em desenvolver, cada

um à sua maneira, novas e mais amplas possibilidades expressivas, também ousaram ultrapassar as premissas básicas da técnica à qual recorriam. Como verdadeiras balizas demarcatórias, estas normas primárias estabelecem, tão somente, os limites de uma técnica escolástica e hipotética, cuja aplicação rigorosa apenas em situações circunstanciais pode ser detectada.

Em investigações teóricas, entretanto, tal como no trabalho de Perle (1981), este dodecafonismo escolástico emerge desde a introdução na forma do que o autor estabelece como os *quatro postulados da técnica*,<sup>12</sup> sendo que todas e quaisquer observações referentes a procedimentos inusitados nunca deixam de ser consideradas à luz de tais premissas. Neste e em tantos outros ensaios, estas proposições não resultam, necessariamente, das investigações analíticas realizadas nas obras musicais, mas, são apresentadas na forma de uma série de axiomas extraídos do artigo elaborado por Schoenberg (1975a), por ocasião da série de palestras que realizou em instituições universitárias americanas. Para Krenek (1953), trata-se de uma tendência já observada desde a publicação do livro Josef Rufer<sup>13</sup>, *Die Komposition mit zwölf Tönen*<sup>14</sup>, possivelmente, o primeiro trabalho teórico dedicado ao estudo da técnica idealizada por Schoenberg.

Uma vez que se associe o conceito de “ortodoxia” à pessoa de Arnold Schoenberg, enquanto responsável pela idéia, o livro de Rufer, muito mais do que o de Leibowitz, adequa-se a esta noção, uma vez que suas análises somente se ocupam da obra de Schoenberg. Rufer não apenas fundamenta suas conclusões em pronunciamentos do próprio Schoenberg, mas, baseia todo seu discurso no único artigo abrangente que o próprio Schoenberg publicou sobre o assunto. (Krenek, 1953, p. 519)

De acordo com o que se pode depreender do citado texto de Schoenberg, os aspectos mais importantes relacionados a uma justa e equilibrada aplicação da técnica seriam os seguintes: (1) *o uso constante e exclusivo de uma série de doze diferentes notas*; (2) *o respeito estrito à sucessão das notas de acordo com sua ordem na série, (ainda que*

---

<sup>12</sup> “(1) A série inclui os doze semitons da escala cromática, arranjados em uma ordem linear específica; (2) Nenhuma nota aparece mais de uma vez na série. (3) A série pode ser expressa em qualquer um de seus aspectos lineares: inversão, retrogradação, e retrogradação da inversão. (4) A série, em cada uma de suas quatro transformações (isto é, aspectos lineares), pode ser expressa a partir de qualquer grau da escala cromática”. (Perle, 1981, p. 2)

<sup>13</sup> Pupilo e assistente de Schoenberg.

<sup>14</sup> RUFER, Josef . *Die Komposition mit Zwölf Tönen*. Berlin and Wunsiedel, 1952

*pequenas digressões possam ser toleradas*); (3) *a utilização de uma única série em cada composição*; (4) *a não utilização de oitavas dobradas*; (5) *a exclusão de reminiscências da harmonia tonal*; (6) *o emprego da mesma série, tanto na dimensão vertical, quanto horizontal*; (7) *a utilização da série em suas formas retrógradas e espelhadas*; (8) *a possível divisão da série em grupos de 6, 4 ou 3 notas, de forma a proporcionar uma distribuição mais regular*. Ainda que a maioria destes princípios ocorra em Santoro, por outro lado, assiste-se à constante recorrência de abrandamentos e transgressões os mais variados, tais como, a utilização de uma versão incompleta da série, sua ampliação através da repetição de notas, permutações livres, emprego flexível de fragmentos extraídos da série, ou até mesmo seu completo abandono ou referência remota à mesma. Em resumo, para Santoro sua música não deveria sujeitar-se às imposições da ordenação interna da série, mas, ao contrário, a série é que deveria adaptar-se às suas necessidades expressivas de cada momento.

Por mais que no decorrer deste trabalho nos ocupemos em comparar a forma como Santoro praticou determinado procedimento técnico em relação a outros compositores, não se trata necessariamente de um trabalho de cotejamento estético. Tais aproximações são efetuadas com a única intenção de compreender a forma específica com que Santoro teria colocado em prática esta generalizada preferência por um manuseio flexível da técnica dodecafônica. Neste sentido, temos que a presente investigação será realizada com a nítida convicção de que a não-observância dos postulados dodecafônicos não significou, necessariamente, uma aventura estética solitária e inédita de Santoro, tal como, ingenuamente, muitos imaginam, mas, ao contrário, desde a década de trinta, já predominava em toda uma geração de compositores convertidos à nova técnica.

Dentre os compositores ligados ao grupo *Música Viva*, Koellreutter e Guerra-Peixe, por exemplo, investiram igualmente em um tratamento individualizado do serialismo, o que pode ser observado em inúmeras obras destes compositores, tal como constatam as pesquisas já realizadas.<sup>15</sup> Também no que se refere ao panorama internacional, a mesma observação mantém-se válida. Constam em um dos apêndices da primeira edição do livro de Rufer, os depoimentos de treze compositores, entre eles Dallapiccola, Henze e Krenek,

---

<sup>15</sup> GADO, Adriano Braz. *Um estudo da técnica de doze sons em obras selecionadas: Hans Joachim Koellreutter e César Guerra-Peixe*. Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. 2005, Dissertação de Mestrado.

onde expressam com exemplos concretos, de acordo com a solicitação do autor, “sua manipulação individual e possível modificação do método clássico”.(Apud: Krenek, 1953, p. 519)

[...] em suas próprias obras preocupam-se [os compositores] basicamente com três aspectos da composição com doze sons: as diversas possibilidades de manipular o que Schoenberg denomina “pequenos conjuntos” [small sets], isto é, segmentos da série original abrangendo seis ou menos notas; a mudança na ordem de sucessão das notas no interior destes pequenos segmentos (termos como “permutação” ou “rotação”, repetidamente empregados na descrição de procedimentos relevantes, sugerem de imediato seu significado); a elaboração e emprego da série básica, de forma tal, que a substância musical dali derivada estaria de algum modo - embora de forma vaga e por analogia - relacionada ao fenômeno da música tonal. (Krenek, 1953, p. 519)

Finalizamos esta seção dispendo ao lado dos depoimentos de Santoro referentes à sua abordagem da técnica, o pensamento de outros dois compositores com os quais, algumas semelhanças com o discurso de Santoro podem ser detectadas: Berio e Dallapiccola. Se no que se refere a Berio, observa-se em comum a adoção da série com vistas ao controle do material cromático, em Dallapiccola a coincidência verificada indicaria uma das possíveis razões para a preferência pela não ortodoxia: a necessidade de contar quase que exclusivamente com a intuição, tendo em vista a inexistência de informações mais contundentes à disposição dos interessados na aplicação da técnica dodecafônica por volta da primeira metade da década de quarenta.

O meu princípio era não dar uma estrita técnica, para restringir a liberdade creadora e sim usar de maneira livre a técnica, como elemento estrutural interno da obra. (Santoro, [196?]) (Entrevista concedida a Sérgio [?], ACS)

A experiência serial nunca representou para mim a utopia de uma linguagem e portanto nunca se reduziu, no meu caso, a uma norma ou a uma combinação restrita de dados. A experiência serial significa para mim, acima de tudo, uma ampliação objetiva dos recursos musicais e a possibilidade de controlar um terreno musical mais vasto, respeitando, aliás, apreciando suas premissas. (Berio, 1981, p. 55)

Eu comecei a compor música no Brasil em 39/40, música atonal e depois em 1940, fazendo música com serialismo, dodecafonia, com uma certa serialização à minha maneira, porque não havia nada codificado sobre isso, não existia teoria nem nada. Foi muito posteriormente que surgiu o primeiro livro de contraponto dodecafônico. Quer dizer, nessa época, quando apareceu esse livro no Brasil, eu já tinha seis anos de música escrita, dodecafônica, serial. (Santoro, Apud: Souza, 2003, p.79)

Na ausência de livros que explicassem o sistema dodecafônico, qualquer um que quisesse seguir em tal estrada há vinte anos atrás, certamente incorreria em falhas, e possivelmente, descobriria coisas ao acaso. Acima de tudo, teria que confiar mais em seus instintos do que em regras escritas ou orais. (Dallapiccola, Nathan, 1958, p. 289)

### 1.6.2. Normativismo

O “caso mais simples” de emprego da série dodecafônica, termo utilizado por Schoenberg para designar a elaboração da melodia, ou melodia e acompanhamento através da simples adição de diferentes valores de duração às notas da série, certamente pode ser identificado como um dos procedimentos técnicos presentes em inúmeras obras de Santoro. No exemplo a seguir, proveniente da *Sonatina p/ Oboé e Piano (1943)*, enquanto a série O 2 aparece distribuída na textura coral dos primeiros compassos, suas ordenações 6º, 7º, 9º, 10º, 12º seriam, em seguida, empregadas como fundo harmônico para a elaboração linear efetuada com a série O 3. Com exceção da antecipação do som 8º no primeiro compasso, não se reconhece qualquer outro desvio da suposta prática normativa. Já no segundo exemplo, extraído do *Prelúdio no.1 p/ piano*, observa-se esta mesma atribuição de valores de duração às notas da série, desta vez, no entanto, em uma textura polifônica, a expressão mais lógica e natural para o serialismo, de acordo com Brindle (1989, p. 141).

Ex. 1.4. Cláudio Santoro. *Sonatina p/ Oboé e piano. 1 mov. Comp. 1-5(1943)*

Ex. 1.5. Cláudio Santoro. Prelúdio no. 1 p/ piano. Comp. 1-8(1946)

Em ambos os exemplos, tendo em vista a predominância do emprego normativo das ordenações seriais, a antecipação ou ausência de um ou outro som pode ser relacionado ao que Schoenberg estabeleceria como “digressões mínimas” em seu já mencionado artigo. Por tratar-se de obras compostas em épocas diferentes do período dodecafônico, podemos supor que tais elaborações dogmáticas teriam ocorrido de forma indiferenciada quanto à cronologia das obras, o que invalida por completo a hipótese de uma possível transformação gradativa de uma prática mais ortodoxa a uma manipulação livre da técnica.

### 1.6.3. Permutação, repetição<sup>16</sup> e omissão.

Assim como as formações aquiescentes com os postulados normativos dos dois exemplos anteriores representam uma razoável parcela da música dodecafônica de Santoro, também a aplicação da técnica da *permutação*, conjuntamente com os procedimentos de *omissão* e *repetição* de notas da série podem ser consideradas a principal forma de variação imposta à constrição serial. Ainda que tais procedimentos sejam considerados por Schoenberg “digressões mínimas”, em Santoro tornar-se-iam, ao invés de apenas um subterfúgio, justamente o característico e o predominante, tal é a forma abundante com que aparecem aplicadas desde a *Sonata p/ Violino Solo*, oficialmente, a primeira peça dodecafônica. A seguir, procurar-se-á discutir a forma como Santoro tende a lidar com os três procedimentos técnicos citados nas texturas monofônica, polifônica e homofônica.

Ocupando-se apenas de três transposições da série, 0 2, I 3 e I 4, Santoro optaria por não incluir nos *4 Epigramas p/ Flauta em Sol* (1942) passagens livremente concebidas e independentes da ordenação original. Ao contrário, restringir-se-ia apenas a imprimir uma

<sup>16</sup> De acordo com Brindle (1989, p.29), os eventos a seguir não seriam considerados, necessariamente, repetição: (1) repetição de notas na mesma oitava, antes da articulação de outra nota; (2) alternância de notas em forma de trinado, trêmulos, e efeitos de arpejo; (3) repetição de grupos completos de notas, precedendo a ocorrência das notas seguintes da série.

série de transformações, algumas mais amenas, outras mais severas, a cada um dos oito segmentos atemáticos<sup>17</sup> dispostos ao longo do primeiro movimento.

Lento ♩ = 50

Ex. 1.6. Cláudio. Santoro. *Quatro Epigramas p/ Flauta Solo. I mov.* (1942)

Nas demonstrações seguintes, procura-se analisar cada um dos segmentos demarcados na partitura, dispondo-os lado a lado com a versão da série que melhor explica cada uma de suas relações intervalares. Alguns segmentos desfiguram de tal forma a série selecionada, que sua identificação somente se torna possível através de sua reconstrução a partir dos grupos de sons adjacentes preservados, ou, nos casos onde a permutação é total, pela permanência do conteúdo original dos grupos de sons. De início a série O 2 é apresentada com alterações mínimas. Seu 1º som aparece repetido e inserido entre os sons 8º e 9º. Nos dois segmentos seguintes, utiliza-se a série O 2 com pequenas variações. Enquanto no segmento II, os sons 7º e 8º aparecem permutados, em III, omite-se o som 12º.

<sup>17</sup> Embora a melodia se caracterize pela utilização de configurações rítmicas tradicionais, a não repetição de uma idéia ou padrão principal inviabiliza o princípio do tematismo, tal como explicado na seção 2.3.

Segmento I (O2)

Segmento II (O2)

Segmento III (O2)

Ex. I.7. Segmentos cromáticos I, II, III, e séries correspondentes. Quatro Epigramas.

O afastamento mais significativo desta prática quase escolástica aparece no segmento IV, trecho em que são utilizados apenas oito sons da série que melhor interpreta e justifica as relações observadas. Tomando-se como referência a série I 3, obtêm-se os seguintes resultados: a ausência dos sons adjacentes 7º, 8º, 9º, a ausência do som 2º, com o som 6º inserido em seu lugar; a preservação dos sons 3º, 4º, 5º em suas exatas posições, e finalmente, a permutação do som 10º. Nos dois segmentos seguintes (V e VI) reaparecem as permutações e ausências de sons já observadas nos segmentos anteriores.

Segmento IV (13)

Segmento V (14)

Segmento VI (14)

Ex. I.8. Segmentos cromáticos IV, V, VI, e séries correspondentes. Quatro Epigramas.

Um procedimento mais radical seria adotado no segmento VII. Dividindo a série em duas metades, os sons 1º e 3º são repetidos no centro do segmento, enquanto nas extremidades, os dois grupos contendo sete e cinco notas, respectivamente, sofrem a permutação de todos seus elementos. Somente pela permanência destes dois grupos oriundos de segmentos originalmente adjacentes tornou-se possível o estabelecimento da

série empregada. Outros procedimentos analíticos produziriam resultados ainda mais extravagantes. No segmento final, repete-se o procedimento já observado no exemplo anterior, ainda que desta vez, o grupo de cinco sons apareça retrogradado, enquanto o grupo de sete sons com quase todos seus elementos permutados, à exceção dos sons 3º e 7º.

Segmento VII (14)

Segmento VIII (14)

Ex. 1.9. Segmentos cromáticos VII, VIII, e séries correspondentes. Quatro Epigramas.

O exemplo a seguir, uma das duas invenções em estilo barroco<sup>18</sup> compostas a pedido da revista *Resenha Musical*, permite que se observe a aplicação destes mesmos procedimentos em uma textura polifônica a duas vozes. A Invenção consta de cinco exposições de uma mesma série, cada uma contendo variadas aplicações dos princípios de *permutação, repetição e omissão*.

Ex. 1.10. Cláudio Santoro. *Invenção a duas vozes*. (1942)

<sup>18</sup> Invenções a duas vozes (4 invenções miniaturas) obs. Ms dos números 1 e 2 publicados nos Suplementos Musicais da *Resenha Musical* XII e XIII, São Paulo.

Os resultados aqui observados atestam o quanto estes três princípios cristalizaram-se como o principal recurso utilizado por Santoro em prol de um livre manejo da série dodecafônica. Por tratar-se de uma simples demonstração de caráter didático, supõe-se que nesta invenção o compositor tivesse como principal preocupação a apresentação simples e direta da maneira na qual preferia contornar a constrição serial.

No segmento I, a não ser pela repetição do som 10º no interior das ordenações adjacentes 4º, 5º, 6º e 7º, a série aparece praticamente preservada em suas ordenações iniciais. No segmento II, além da omissão do som 11º, o som 9º aparece permutado, neste caso, posicionado entre os sons 5º e 6º. No segmento III, uma única permutação, o som 7º aparece inserido entre os sons 4º e 5º. No segmento IV, novamente a permutação do som 9º, e finalmente, no último segmento, a permutação dos sons 1º e 4º, além das omissões dos sons 6º, 10º e 11º.

Neste caso específico, as variações aplicadas à ordem serial estão intimamente relacionadas ao diálogo polifônico entre as duas vozes, tal como se pratica na *Invenção*. No esquema analítico a seguir, procura-se demonstrar as transformações aplicadas a cada um dos fragmentos melódicos de acordo com sua relação com o segmento seguinte, quando as duas vozes aparecem invertidas. Percebe-se que ao invés de manter a independência e integridade de cada uma das duas vozes através da repetição das células motivicas, Santoro parece interessar-se mais exclusivamente pela possibilidade de ampliá-las ou contraí-las, valendo-se, evidentemente, dos princípios da permutação, repetição e omissão. Assim, a voz superior do segmento I, baseada nas ordenações 1º, 2º, 3º, 5º, 6º, 10º e 12º, aparece no segmento II como voz inferior alterada para 1º, 2º, 3º, 5º, 9º, 6º e 10º, e assim sucessivamente.

The diagram consists of two musical staves. The top staff is in treble clef and contains two segments: Segment I (voz superior) and Segment II (voz inferior). Segment I notes are: 1 (Bb), 2 (Cb), 3 (Db), 5 (F), 6 (Gb), 10 (Bb), 12 (Cb). Segment II notes are: 1 (Bb), 2 (Cb), 3 (Db), 5 (F), 9 (Ab), 6 (Gb), 10 (Bb). The bottom staff is in bass clef and contains two segments: Segment I (voz inferior) and Segment II (voz superior). Segment I notes are: 4 (Eb), 10 (Bb), 7 (Gb), 8 (Ab), 9 (Ab), 11 (Bb). Segment II notes are: 4 (Eb), 7 (Gb), 8 (Ab), 12 (Cb). Arrows connect the notes between the two staves, showing how the notes of Segment I in the top staff become Segment II in the bottom staff, and vice versa, with some modifications.

Ex. 1.11. Transferência de ordenações seriais entre as duas vozes. Invenção.

O terceiro exemplo selecionado refere-se à canção *A menina exausta II*, terceiro movimento do ciclo de *Quatro Canções* (1944), sobre poemas de Oneyda Alvarenga. Elaborada sobre uma única transposição da série, a melodia da voz principal é acompanhada por gestos de conteúdo reduzido, cuja ampla tessitura, ritmos e métricas livres e irregulares impedem qualquer associação com os procedimentos contrapontísticos clássicos predominantes no exemplo anterior.

**A Menina Exausta II**

**Seg. I**

**Seg. II**

**Seg. III**

**Seg. IV**

Ex. 1.12. Cláudio Santoro. *Quatro Canções, A menina exausta. II mov. (1944)*

Procura-se demonstrar nas reduções analíticas a seguir os variados procedimentos utilizados na distribuição das ordenações seriais entre a linha melódica e o acompanhamento. No primeiro segmento, o acompanhamento é forjado através da livre permutação e repetição das ordenações entoadas pelo canto, ou seja, as mesmas ordenações 1º, 2º, 3º, 4º, 5º, 6º, 7º empregadas seqüencialmente na melodia reaparecem utilizadas de forma livre no acompanhamento. Ao final do segmento, o piano introduzirá as ordenações

ainda não utilizadas (8°, 9°, 10°, 11°, 12°). No segmento II, repete-se o mesmo princípio, ainda que desta vez, acentuando a conexão entre a voz e o acompanhamento.

O segmento III pode ser dividido em duas metades, contendo cada uma delas uma exposição integral da série. A segunda metade, formada pelo movimento retrógrado na melodia, intensifica as permutações e repetições já utilizadas na metade imediatamente anterior. No segmento IV, destaca-se a presença de um *ostinato* baseado nas ordenações 10°, 11°, 12°. Ao redor deste elemento, as demais vozes executam uma espécie de retrogradação irregular a partir do som 9°.

The image displays a musical score for 'A menina exausta' by Krenek, divided into four segments. Each segment is represented by a staff with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). Segment I (measures 1-7) shows a vocal line with notes 1-7 and piano accompaniment with notes (5,6), 3, 1, 2, (4,5,7), 8, 9, 10, 11, 12. Segment II (measures 3-12) shows a vocal line with notes 3, 5, 6, 7, 8, 12 and piano accompaniment with notes 8, (9,10,11,12), 4, 1, (2,3), 11. Segment III (measures 1-8) shows a vocal line with notes 1, 2, 3, 7, 8 and piano accompaniment with notes 3, 4, 5, 6, 1, 11, 12, 9, 10, 11, 12, 9. Segment IV (measures 9-13) shows a vocal line with notes 9, 8, 7, 1, 3 and piano accompaniment with notes 2, 4, 6, 5, (12,11,10), 9, 7, 5. Dashed lines connect notes between the vocal and piano parts across segments.

Ex. 1.13. Distribuição das ordenações seriais. *A menina exausta*.

Os resultados obtidos a partir das diversas análises realizadas acima apontam para a hipótese de que tais variações aplicadas às séries, em geral, não provinham de operações lógicas e controladas,<sup>19</sup> mas, foram introduzidas de forma livre, com o intuito de alcançar a

<sup>19</sup> A descrição de Krenek a seguir, pode ser considerada um exemplo do “processo lógico” ao qual o texto se refere: “Entendemos por rotação o procedimento segundo o qual, os elementos de uma série dada trocam sistematicamente e progressivamente suas posições relativas, de acordo com um plano também serialmente concebido em que as mudanças ocorrem em fases regulares [...] As rotações que aqui ocorrem consistem em formar uma sucessão retrógrada de cada par de duas notas adjacentes. Após onze destas operações alcança-se a forma retrógrada completa da série original” KRENEK Ernst. Extents and Limits of Serial Techniques. *The Musical Quarterly*, 1960, vol. 46, no. 2, p. 210-232. Special Issue: Problems of Modern Music. The Princeton Seminar in Advanced Musical Studies.

máxima variedade possível, haja vista a quantidade mínima de séries empregadas em alguns destes exemplos. Se por um lado, os procedimentos de repetição e omissão são considerados digressões mínimas, portanto, aceitas sem maiores questionamentos pela maioria dos teóricos, o recurso da permutação, por sua vez, têm sido exaustivamente estudado e analisado na tentativa de se desvendar a maneira como se transformou em uma das principais possibilidades formais de ampliação da técnica. No entanto, percebe-se que a maioria dos autores prefere não se ocupar de variações como estas detectadas em Santoro, consideradas aplicações “arbitrárias”, optando por desvendar apenas aquelas obtidas “preferivelmente por algum processo lógico” (Brindle, 1989, p.154). Em seu estudo sobre o serialismo, Brindle procura justificar, tanto a “obrigatoriedade” da presença de um processo lógico no reordenamento da série, quanto as razões pelas quais os compositores seriam atraídos para esta tendência à ampliação do material básico.

É provável que se pergunte por qual motivo devemos reordenar a série através de algum processo lógico, ao invés de algo totalmente arbitrário. Seguramente, a principal razão está relacionada à preferência da mente humana em trabalhar metodicamente, produzindo ordem a partir do caos, ao mesmo tempo em que cria relações entre coisas discrepantes. Por mais que voltemos na história da arte, nos depararemos sempre com a evidencia deste instinto humano da ordenação, da sistematização, da criação de unidade enquanto a diversidade se mantém preservada [...]Tal prática é provavelmente adotada por uma destas razões: (1) O compositor pode genuinamente sentir a ordem estrita de uma série como uma perigosa limitação à sua invenção. Uma constante restrição à sua imaginação. Por conseguinte, procurará algum processo lógico que lhe proporcione uma quantidade mais ampla de material básico, permitindo-lhe uma maior liberdade de escolha. Na verdade, ele está em luta pela libertação. (2) Por outro lado, o compositor pode considerar o excesso de liberdade como a anarquia que conduz ao caos. Em um caso extremo, seu subconsciente pode temer tão intensamente a liberdade que ele criará um fetiche de “sistemas” encarcerando sua fantasia em uma rede de bobagens estruturais (*constructional mumbo-jumbo*). Sua obra é provavelmente bastante engenhosa e sua lógica estrutural irrefutável. Mas, se ela respira um sopro de vida é uma coincidência, se em um momento de êxtase, eleva-se, é um milagre. (Brindle, 1989, p. 155)

#### 1.6.4. Séries incompletas

Algumas vezes o procedimento relativo à omissão de notas é aplicado de forma tão pronunciada, que tal denominação praticamente perde sua razão de ser, quando então passamos a admitir existência de um novo recurso, ainda que derivado deste último, o emprego de séries reduzidas. No exemplo selecionado, a primeira das *Quatro peças p/ Piano – 1ª série (1942)*, a série original O 4 é citada três vezes com permutações mínimas

ao longo dos 5 primeiros compassos. Nos compassos finais, as séries O 4 e O 3 aparecem reduzidas a seis e cinco notas, respectivamente. Como era de se esperar, quase nunca estes segmentos reduzidos correspondem a um segmento inteiramente adjacente. No primeiro caso, a série reduz-se aos sons 1º, 3º, 4º, 5º, 6º e 7º, e no segundo, 1º, 2º, 3º, 4º e 8º.

(O4) (O3)

Lento (♩ = 63)

8<sup>va-</sup>

f

(O3)

p

f

(O4) (O3)

Ex. 1.14. C. Santoro. *Quatro Peças p/ Piano, 1ª Série, I mov.* (1942)

### 1.6.5. Hexacordes

Procedimento previsto por Schoenberg em *Composition with twelve-tones* e comumente empregado pelos compositores que se serviram da técnica dodecafônica, a divisão da série em dois hexacordes é certamente um recurso amplamente empregado por Santoro em sua tentativa de flexibilizar a rigidez do método. Tal como se depreende a partir do exemplo seguinte, semelhante procedimento está diretamente relacionado às técnicas anteriormente descritas: permutação, omissão e repetição, ainda que, desta vez, sua aplicação seja observada no interior dos hexacordes.

Esta flexibilização das ordenações seriais através da livre manipulação de seus hexacordes, procedimento estranho aos postulados dodecafônicos, estaria tecnicamente mais próxima ao sistema de *Tropos* desenvolvido por Josef Matthias Hauer. Neste caso, o

“tropo”, tal como a série passa a ser designada, não é tratado como uma estrutura integrada, mas como uma combinação de dois hexacordes de conteúdo excludente e sem qualquer especificação quanto a sua ordem. Conceitos tais como retrogradação e inversão apresentam-se, neste contexto, desprovidos de qualquer significado, justamente pela ausência do princípio da ordenação. Entretanto, tal como a série, o “tropo” ainda reteria sua identidade em qualquer uma das possíveis transposições. Ainda que o sistema de *Tropos* não tenha despertado o interesse dos compositores, tal como ocorreu com a técnica dodecafônica, sabe-se que o próprio Schoenberg (Brindle, 1991, p.7), ao contrário do que se imagina, teria se ocupado em experimentar o sistema de Hauer em obras como o *Quarteto de cordas no. 4*. No exemplo a seguir, extraído da *Pequena Tocata* (1942), o tratamento dispensado aos hexacordes parece indicar para uma situação um tanto peculiar, qual seja, uma técnica de manipulação cromática baseada em elementos provenientes, ao mesmo tempo, dos métodos de Hauer e Schoenberg.

1. Tropos (hexacordes em inversão)                      2. Série (O2)

Molto Allegro

hexac. 1                      hexac. 2

Ex. 1.15. Cláudio Santoro. *Pequena Tocata. Comp. 1-10*(1946)

Neste caso, convivem lado a lado, tanto os princípios de permutação, repetição e omissão de notas, aplicados abusivamente no interior de cada hexacorde, quanto a reiteração de determinadas relações, como por exemplo, as quartas justas sobrepostas ré,

sol, dó, fá, e láb, mib, ou ainda o tetracorde dó#, lá, si, sib, formações que por sua recorrência remetem à uma ordenação serial mais claramente definida em outras seções da obra. Os dois hexacordes com seu conteúdo simétrico não-ordenado aparecem no exemplo anterior dispostos em ambos formatos: o “tropo” de Hauer, e a série dodecafônica.

De acordo com Brindle (1989, p. 157), a principal diferença entre os sistemas de Schoenberg e Hauer residiria no fato de que, enquanto o primeiro corresponderia à imposição de uma “camisa-de-força” na liberdade de escolha do compositor, o segundo, ao contrário, preservaria razoavelmente a possibilidade de diferentes escolhas. A acentuada diferença entre os valores numéricos provenientes dos dois sistemas corroboram estas conclusões: enquanto são necessárias 479.001.600 series dodecafônicas para esgotar as possibilidades de combinação dos dozes sons, os tropos reduzem tal montante a apenas 44 possibilidades.

Ainda que não disponhamos de qualquer comentário de Santoro a respeito do sistema de Hauer, é possível que estivesse consciente, ao menos da possibilidade de manipulação livre dos hexacordes, haja vista a difusão deste procedimento entre os demais compositores dodecafônicos. Por outro lado, deve-se ressaltar a conveniente proximidade entre a tendência de Santoro em afastar-se dos rigores da técnica dodecafônica e a liberdade proporcionada pela idéia da divisão hexacordal.

Na realidade, muitos compositores que empregam as séries dodecafônicas de Schoenberg tendem frequentemente a dividi-la em dois hexacordes, usando livremente o conteúdo de cada segmento. Os sistemas de Schoenberg e Hauer podem, entretanto, ser utilizados alternadamente. Mesmo em passagens breves podem existir lado a lado, e desta forma, unidos, podem proporcionar ao mesmo tempo, consistência e liberdade. O método resultante é recomendado aquele compositor que aspira escrever música com as qualidades ideais de ambos, lógica de construção e livre fantasia. (Brindle, 1989, p. 157)

#### 1.6.6. Séries “independentes”.

As passagens selecionadas a seguir, provenientes da canção *A menina exausta XII* (1944), exibem igualmente a presença *in loco* de séries dodecafônicas manipuladas e distorcidas pelo emprego dos procedimentos de permutação, omissão e repetição. Desta feita, no entanto, observa-se uma tentativa jamais mencionada por Santoro, qual seja o emprego de duas séries diferentes na mesma obra, procedimento que atenta frontalmente

contra uma das principais premissas da técnica evidenciada por Schoenberg. Nos primeiros cinco compassos, a *série I* tem suas notas iniciais introduzidas pelo piano, sendo conduzida adiante pela linha melódica do texto do poema. Em seguida, a *Série II* é apresentada integralmente pelo piano e utilizada adiante no diálogo entre canto e acompanhamento.

The image displays a musical score for a song. At the top, two musical series are defined: **Série I (O10)** and **Série II (O6)**, each shown as a sequence of 12 notes on a staff. Below this, the main score is presented in two systems. The first system is marked **Lento** and shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part features **Série I** in the right hand and **Série II** in the left hand, with various articulations and dynamics. The vocal line includes the lyrics: "Eu a go - ra não que - ri - a ser eu". The second system continues the vocal line with the lyrics: "Que ri a ser u - ma flor" and the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *Ped.* and *8<sup>va</sup>*.

Ex. 1.16. C. Santoro. *Quatro Canções. A menina exausta No. XII. I mov. Comp. 1-9(1944)*

Próximo ao final da canção ocorre a superposição das duas séries, cada uma cumprindo o papel que lhe é designado na textura homofônica correspondente. Enquanto a melodia do canto inicia um movimento de retrogradação com as notas 5°, 6°, 7° e 8°, articuladas no compasso anterior pelo piano, e com isso, trazendo a *série II* de volta ao seu início, o piano retrograda a *série I* em acordes homorrítmicos.

Ex. 1.17. C. Santoro. *Quatro Canções. A menina exausta No. XII. I mov. Comp. 19-22(1944)*

Considerando os procedimentos nada sistematizados até então observados na manipulação serial de Santoro, uma comparação mais cuidadosa entre as duas séries revela uma relação inesperada: *a ordenação da segunda série corresponde à primeira a partir de sua 6ª nota, sendo as restantes tomadas a cada intervalo de cinco notas em movimento circular*. Desta forma, na medida em que partirmos da nota fá# da primeira série e selecionarmos as outras, sempre a cada cinco notas em movimento circular, obteremos, ao final, a ordenação integral da segunda série.

Série I 6 12 4 9 2 7 12 5 10 3 8 1

Série II 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Ex. 1.18. *Séries independentes I e II. Quatro Canções, IV*

De acordo com Perle (1981, p. 74), tanto Schoenberg, quanto Alban Berg teriam se ocupado da dedução de novas séries em uma mesma obra, tendo sempre como justificativa o emprego de operações lógicas pré-composicionais, tais como esta observada na relação entre as duas séries da canção. Surpreende neste caso, o fato de Santoro ter utilizado, literalmente, uma das operações empregadas por Berg em sua ópera *Lulu*.

A ópera *Lulu* emprega um grande número de séries, todas derivadas, de acordo com o compositor, de uma única série básica, por meio de certas operações pré-composicionais

não evidentes. Entretanto, vários dos pretensos métodos de derivação podem ser facilmente demonstrados como ilusórios; indicam que Berg desejou fornecer evidências verbais de sua adesão ao princípio de Schoenberg de que não se deve “utilizar mais de uma série”. **Uma das séries auxiliares, por exemplo, está precomposicionalmente “derivada” através da apresentação em sucessão direta de cada cinco notas em uma apresentação circular da série básica** [o grifo é nosso]. (Perle, 1981, p. 74)

A descoberta de tais racionalizações em Santoro coloca em evidência seu interesse utilizar-se das operações pré-composicionais mais complexas desenvolvidos pelos demais compositores serialistas. Tendo em vista a forma como defendia e valorizava a criação espontânea e independente do estabelecimento de processos lógicos anteriores à obra, a existência de exemplos como este entram em flagrante contradição com suas frequentes declarações acerca de seu processo composicional.

Nunca fiz uma obra começando pela série e depois fazer a música; eu sempre comecei criando a música e tirando a série da música, completando uma ou outra nota. (Santoro. Apud: Oliveira, 2005.)

Antes dos 12 sons eu procurava fazer peças mais atonais, eu sempre criava a temática ou o complexo temático, harmonia e daí eu tirava a série, muitas vezes ela era incompleta e muitas vezes eu tinha que completá-la com mais duas ou três notas. (Santoro. Apud; Souza, 2003, p. 64)

Se por um lado, procedimentos como estes observados na canção, em flagrante contradição com o discurso de Santoro, sejam de ocorrência rara em sua produção, haja vista a franca preferência em identificar-se com a imagem de um compositor inspirado e intuitivo, que segue primeiramente os ditames da intuição,<sup>20</sup> por outro lado, a constante preocupação em inteirar-se das relações mais complexas facultadas pelo desenvolvimento da técnica aponta para outra faceta de sua personalidade, expressa nos depoimentos em que reconhece a importância do “cultivo intelectual” e a necessidade de um permanente sistema formal e lógico de relações. Entretanto, tal como se infere das citações a seguir, Santoro optará sempre pelo termo médio, absorvendo de cada uma das posições aquilo o que

---

<sup>20</sup> Neste ponto, é impressionante a coincidência entre o discurso de Santoro e o do compositor norte-americano Vincent Persichetti: “VP: Eu jamais criaria ou escolheria uma série para compor. Nunca comecei a escrever sem uma idéia temática ou dramática. Frequentemente emprego uma série de doze ou mais sons originária do próprio discurso musical. O propósito da serialização posterior (after-the fact) está relacionada ao inventário de materiais. Os gestos sonoros vem primeiro, depois a manipulação técnica.” Conversation with Vincent Persichetti. SHACKELFORD, Rudy *Perspectives of New Music*. 1982, vol. 20, no. 1/2. p. 104-133.

julgava ser sua contribuição mais efetiva com vistas ao desenvolvimento de uma expressão musical, ao mesmo tempo, expressiva e formalmente justificada, embora tendente ao primeiro termo. A importância concedida por Santoro ao ímpeto emocional na criação musical pode ser mais bem equacionada na medida em que consideramos sua total desconfiança para com o serialismo integral, técnica composicional que para ele correspondia a uma ultravalorização da pesquisa e do intelecto, música “puramente para o papel”, tal como afirmou.

A técnica dos doze sons me resta como complemento de um todo, não posso, porém ficar amarrado. Creio mais na imaginação livre, estruturada pelo intelecto cultivado [...] A música apesar de tudo, ainda é uma arte, que não dispensa a ciência, e não uma ciência que dispensa a emoção controlada. (Santoro. Apud: Souza, 2003, p. 65)

Naturalmente a arte é intelectualizada, lógico. Mas um intelecto a serviço de uma comunicação através de meio expressivo, e não o contrário. [...] O pessoal do Boulez é ultraserialista [...]. Foram exageros. Mas você viu que esta música afastou completamente o público da música contemporânea, completamente. Porque eles não estavam preocupados em dizer alguma coisa para alguém, transmitir alguma coisa. Eles estavam preocupados talvez numa pesquisa [...]. Era um trabalho muito intelectualizado. Acho que falhou. (Santoro. Apud: Souza, 2003, p. 78)

#### 1.6.7. Livre harmonização da melodia serial

No trecho a seguir extraído da *Sonatina p/ Oboé e Piano (1942)*, tendo como ponto de partida a melodia elaborada a partir da simples disposição horizontal das séries RI 2 e RI 1, Santoro opta pela elaboração de uma textura homofônica cujos acordes do acompanhamento estão concebidos independentemente das ordenações seriais. Ao que parece, não há qualquer preocupação com “dobramentos de oitavas” ou com a “exclusão de reminiscências da harmonia tonal”, tal como apregoa Schoenberg (1975a), mas, tão somente, com a formulação de uma passagem em que as notas da melodia serial são acompanhadas de uma seqüência harmônica dotada de um certo grau de estabilidade, o que é alcançado pelo emprego de acordes erigidos sobre os intervalos de quartas e quintas justas. Tal como veremos, estas formulações verticais tornar-se-iam o principal recurso harmônico de Santoro durante os períodos de Transição (1946-1948) e Nacionalista (1949-1960), muito possivelmente, uma influência direta do vocabulário harmônico de Hindemith.

(RI 2)

(RI 1)

Ex. 1.19. C. Santoro. *Sonatina p/ Oboé e Piano. II mov. Comp. 37-46(1943)*

Embora todas as formações harmônicas efetuadas com base nas ordenações seriais, tal como arroladas por Brindle (1989, p. 80): (1) *harmonia formada pela verticalização de segmentos seriais estritamente ordenados*; (2) *harmonia formada da superposição de segmentos horizontais extraídos da série*; (3) *harmonia formada pela verticalização de segmentos seriais com permutação interna*; (4) *harmonia formada de ordenações seriais parcialmente permutadas*; (5) *harmonia formada de ordenações seriais livremente permutadas*, possam ser observadas entre os procedimentos de Santoro,<sup>21</sup> no que se refere especificamente ao exemplo anterior, observa-se neste caso uma perfeita correspondência ao que Brindle classifica sob a denominação “controle do equilíbrio harmônico com a adição de partes livres”. Neste caso, nos encontraríamos diante da situação em que “o controle dos vários graus de tensão”, “o cimento e tijolos da música atonal”, de acordo com Brindle, passa a ser efetuado de forma instintiva pelo compositor.

<sup>21</sup> As cinco diferentes formações harmônicas arroladas por Brindle podem ser observadas nos seguintes exemplos de Santoro: (1) *Ex.1.13. comp.2*; (2) *Ex.1.29. comp. 10*; (3) *Ex. 1.24. comp. 4*; (4) *Ex.1.4. comp.3*; (5) *Ex.1.12*;

### 1.6.8. Recortes seriais

No exemplo a seguir, relativo à primeira seção do quarto movimento da *Sonata p/ Violino Solo* (1939), ao invés do predomínio da deformação de uma única versão da série através do emprego de técnicas variadas, observa-se um procedimento ainda mais sutil no que se refere à libertação das amarras da ordenação serial. Após a citação da série original, tem início o encadeamento de pequenos agrupamentos de notas, os quais podem ser entendidos como oriundos de uma das 48 versões desta mesma série.

Tal manipulação de fragmentos seriais exhibe como principal consequência a presença simultânea de diversas transposições, algo como um recorte ou mosaico serial formado pela sucessão de segmentos adjacentes de curtíssima duração, os quais se ligam à série original através de uma de suas 48 versões. Adiante, aparecem dispostos, lado a lado, os fragmentos demarcados no trecho e as séries que teoricamente os conteriam. A análise se restringe apenas àqueles fragmentos compostos por no mínimo quatro notas e literalmente identificados com uma das transposições da série, sendo, portanto, desconsiderados os segmentos não ordenados, em que predominam a permutação de todos os termos.

Alegro y gracioso

Ex. 1.20. C. Santoro. *Sonata p/ Violino solo. IV mov. Comp. 1-15*(1939).

c (I 9)  
 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

d (RI 0)  
 7 6 5 4 3 2 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

e (R 0)  
 10 9 8 7 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

f (I 9)  
 4 5 6 7 8 9 10 11 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Ex. 1.21. Recortes seriais e segmento serial correspondente. Sonata p/ Violino solo. IV mov.

Alguns dos segmentos classificados acima, tendo em vista o número reduzido de ordenações que contém, tendem certamente à casualidade, possivelmente, uma das conseqüências da falta de compromisso que tantas vezes o compositor demonstra para com as estratégias composicionais utilizadas. Outros segmentos, entretanto, considerando seu conteúdo mais vultoso, apontam diretamente para a tese de que a descrição técnica realizada nos parágrafos anteriores corresponde, na verdade, a um trabalho consciente e original do compositor. No exemplo a seguir, em que uma seqüência de seis notas no interior do segmento (a) reaparece alguns compassos adiante com suas ordenações literalmente retrogradadas no segmento (d), obtém-se a argumentação definitiva em favor da existência deste exercício experimental e consciente de Santoro em busca de uma forma exclusiva de manipulação serial, desde sua primeira obra dodecafônica.

segmento a  
 2 3 4 5 6 7

segmento d  
 7 6 5 4 3 2

Ex. 1.22. Recorte serial retrogradado. Sonata p/ Violino Solo. IV mov.

### 1.6.9. Antifonia serial

Tendo elaborado uma única série como ponto de partida para todos os movimentos que integram a coleção das *6 Peças p/ Piano II série (1946)*, no movimento de abertura, Santoro opta pela introdução gradativa das ordenações seriais. Neste caso, o

descompromisso para com as imposições da série alcança um estágio tão avançado que seu 12º som, a nota dó, sequer chega a ser utilizada na peça. Nos primeiros sete compassos, são empregados na apresentação gradativa da série os sons 1º, 2º, 3º, 4º, 5º, 6º, 7º e 8º. Os números em parêntesis marcados na partitura referem-se às notas já empregadas, as quais, sobrepondo-se sobre si mesmas, retornam ao lado da ordenação principal. De acordo com a avaliação de Perle, este emprego antifonal da série nada mais seria do que uma variante de um procedimento freqüentemente empregado na música dodecafônica: “a sustentação de uma nota enquanto aquelas que a sucedem na série prosseguem em sua ordem regular, resultando em adjacências que não são diretamente fornecidas na estrutura linear precomposicional da série”. (Perle, 1981, p. 66)

(04)

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

1 2 (1) (2) 3 4 (3) 5 6 (2) (4) 7 (5) (3) 8

*pp* *mf*

Ex. 1.23. C. Santoro. 6 peças p/ Piano – 2ª série. I mov. Comp. 1-7(1946)

Comparado aos seis primeiros compassos com sua estrutura simétrica (3+3), o sétimo compasso destaca-se pelo movimento de aceleração quanto à exposição da série, o que resulta na verticalização de todo o conteúdo serial empregado até o momento, com exceção da nota mi (1º). Entre os sons 6º, 7º e 8º aparecem inseridos os pares não adjacentes 2º, 4º e 3º, 5º já empregados nos compassos anteriores.

A apresentação das ordenações 9º, 10º e 11º está reservada à segunda seção do movimento, sendo utilizadas nas seguintes condições: as ordenações 3º, 1º e 4º aparecem ao redor do som 9º; o som 10º aparece duplicado e acompanhado dos sons 3º e 6º em uma formação vertical intervalar simétrica; e finalmente, com a articulação do 11º som, são alcançados os compassos finais do movimento. Duas formações contrastantes entre si quanto ao seu grau de dependência para com a ordem serial se fazem presentes nos três últimos compassos: um acorde de seis sons construído com as notas adjacentes 5º, 6º, 7º, 8º,

9º e 10º, e o segmento melódico conclusivo formado por ordenações, em princípio, independentes de um padrão regular (2º, 10º, 4º, 1º, 8º).

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The music is written in 4/8 time. The first staff has a treble clef, and the second and third staves have bass clefs. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes. Annotations above the staff include '9', '10', and '11' with arrows pointing to specific notes. There are also labels for 'formações verticais simétricas' and 'formação vertical adjacente' with arrows pointing to specific chords. A label 'padrão irregular' is placed above a group of notes in the second staff. Dynamic markings include *p*, *f*, and *mp*. Fingering numbers are shown in parentheses below notes, such as (3), (1), (4), (9), (8), (6), (3), (5), (10), (8), (9), (7), (10), (4), (1), and (8).

Ex. 1.24. Cláudio Santoro. 6 peças p/ Piano. 2ª série. I mov. Comp. 8-13(1946)

Tal como explica Perle (1981, p. 66), a utilização da série de acordo com o princípio da antifonia aparece na música de diversos compositores, entre eles, Ernst Krenek, mais particularmente, no quarto movimento da *Suíte for Violoncello solo Opus 84*. Ao contrário de Santoro, entretanto, Krenek não permitirá o retorno de fragmentos não adjacentes durante a exposição da série, mas, preferirá, outrossim, expandir sua linha melódica através da inserção de fragmentos perfeitamente ordenados, controlando de forma metódica cada uma de suas escolhas.

Tal comparação, aparentemente inconseqüente, possibilita, ao contrário do que se imagina, o estabelecimento de um importante traço de diferenciação entre a forma de flexibilização e libertação da ordenação serial praticada por Santoro e a de outros tantos compositores. De um modo geral, todas as formas de ampliação das possibilidades da técnica dodecafônica demonstrada em estudos teóricos estão amparadas em operações controladas adicionais aplicadas por sobre a série, baseadas em raciocínios lógicos e perfeitamente demonstráveis. No caso de Santoro, as derivações e ampliações das relações seriais nem sempre são empregadas com o mesmo rigor. Ainda que o compositor demonstre claramente sua intenção em assimilar as técnicas mais sofisticadas de manipulação serial, sua postura é reticente, já que prefere, como de costume, acolher as conseqüências das novas operações apenas de forma parcial. Neste caso específico, enquanto Krenek flexibiliza a ordenação serial superpondo a série sobre si mesma, respeitando a ordenação original dos segmentos adjacentes reutilizados, em Santoro, ao

contrário, o rigor lógico quase nunca se verificará, o que muitas vezes resulta na simples articulação de notas tomadas de diferentes posições da série. Frequentemente apontado como um dos compositores que mais se dedicaram à derivação de novas combinações a partir de uma mesma série, com base em processos logicamente demonstráveis, Ernst Krenek jamais ocultou sua total desconfiança para com os procedimentos “arbitrários”, os quais Santoro tende a empregar com frequência.

[...] o “inevitável” está obviamente representado por aqueles processos musicais que parecem ocorrer com maior probabilidade no interior dos limites da harmonia tonal, em que se constituem um conjunto de eventos previsíveis, “normais”. O “inesperado”, por sua vez, consiste dos desvios de padrão introduzidos pela genialidade de cada compositor. No caso da música serial o inevitável é o que as premeditações seriais determinam. O inesperado, entretanto, não é o resultado do desprezo do compositor para com as limitações auto-impostas [self-imposed], mas da elaboração de mecanismos de surpresa. (Krenek, 1960. p. 210)

#### 1.6.10. *Seqüências lineares*

Nos compassos finais do quarto movimento da *Sonata p/ Violino Solo*, as ordenações seriais são substituídas pelo encadeamento de cinco seqüências melódicas elaboradas com base em três figuras motivicas. Ao contrário da prática barroca, a referência estilística máxima da peça, em que as seqüências melódicas ocorrem, predominantemente, em transposições por grau conjunto ou terças, aqui, com exceção da seqüência IV, todas as outras seguem a ordem intervalar do círculo das quintas. A conclusão do movimento se dá com a citação das séries R 0 e I 0. No esquema analítico, procura-se demonstrar a relação existente entre o motivo a1, diretamente derivado das ordenações 2º, 3º, 4º e 5º, e os demais padrões. Enquanto a2 e a3 estão forjados a partir das transformações sucessivas aplicadas ao primeiro motivo, b1 pode ser entendido como uma condensação do segmento serial 1º, 2º, 3º, 5º.

(O5)

a

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

a1 a2 a3

(O2)

b

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

b1

Sequência I Sequência II

a1 a1 a1 b1 b1 b2

Sequência III Sequência IV Sequência V

a2 a2 a1 a1 a3 a3 a3

(R 0) (I 0)

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

Ex. 1.25. C. Santoro. Sonata p/ Violino Solo. IV mov. (1939)

### 1.7. “Atonalismo livre”

No decorrer dos exemplos seguintes nos deparamos com passagens em que a relevância das ordenações seriais são inteiramente eliminadas, o que torna inviável, a partir deste ponto, a continuidade de seu emprego no controle e justificativa de todas as formações verticais e horizontais observadas. Com o intuito de se demonstrar o que pode ser considerado um exemplo de tendências opostas na prática dodecafônica de Santoro, ou seja, de um lado a anuência aos postulados da técnica, e de outro, a radical flexibilização dos mesmos, as duas passagens a seguir foram selecionadas, uma vez que exibem claramente o contraste entre as duas abordagens.

A primeira passagem (*Sonatina p/ Oboé e Piano* – 1942), referente a uma das formas mais simples da aplicação da técnica dodecafônica, qual seja, a utilização da série na elaboração de um contraponto a duas vozes em imitação livre à oitava, apresenta-se integralmente submetida à ordenação serial. A partir do nono compasso, entretanto, esta prática seria substituída por um diálogo contrapontístico que aparentemente desconsidera as ordenações utilizadas até então, o que conduziria o discurso a um patamar mais elevado de complexidade e flexibilidade.

Ex. 1.26. C. Santoro. *Sonatina p/ Oboé e Piano. II mov. Comp. 47-61(1943)*

A partir do compasso em que a série é abandonada percebe-se que as unidades formais desenvolvidas pelo compositor já não podem ser integralmente explicadas a partir das ordenações seriais, ainda que algumas formações apresentem alguma relação com as mesmas. Considerando inicialmente a hipótese da permanência da série I 0, esta explicaria, tão somente, algumas poucas relações presentes nos dois primeiros compassos. Uma vez que deste ponto diante já não se detecta a predominância literal das sucessões de notas previstas na série, outras relações passam a destacar-se, tal como, por exemplo, o conjunto [0,1,6]. Diretamente derivado da série, o conjunto aparece em destaque em ambas as vozes, interseccionando os motivos rítmicos principais.

(I 0)

(I 0)

Ex. 1.27. Cláudio Santoro. *Sonatina p/ Oboé e Piano. II mov. Comp. 55-61(1943)*

Na terceira das 4 *Peças p/ piano (1ª Série)*, também de 1942, ocorre a mesma justaposição de elaborações serializadas e não serializadas. No trecho selecionado a seguir, as séries O 0 e O 2 são utilizadas em uma textura quase que inteiramente monofônica, sendo que a transição de uma série à outra ocorre através do recurso da elisão. Enquanto no compasso 10, a primeira exposição de O 2 é iniciada a partir das ordenações 3º e 4º como reinterpretação dos sons 9º e 11º de O 0, a segunda exposição de O 2 será interrompida prematuramente no som 7º, neste caso, exatamente como demonstrado no item referente às séries incompletas.

7 **Vivo**

10

Ex. 1.28. Cláudio Santoro. *Quatro Peças p/ piano. 1ª série. III mov. Comp. 7-13(1942)*

Após a cesura do compasso treze, no trecho seguinte (comp. 14-17) as relações seriais até então evidentes desaparecem por completo, sendo substituídas por formações

horizontais e verticais as mais variadas, e somente justificadas na medida em que consideramos o emprego de um novo material intervalar. No decorrer dos quatro compassos finais, uma mera transposição de trechos anteriores, a série reapareceria em sua forma original. De acordo com que a análise a seguir revela, no decorrer destes quatro compassos não seriais, em substituição às relações intervalares seriais anteriores, emerge um novo segmento de doze notas com seus conjuntos internos *X1*, *Y1* e *Z1* claramente diferenciados em seus registros individuais.

Ex. 1.29. Cláudio Santoro. *Quatro peças p/ piano, 1ª série. III mov. Comp. 14-21(1942)*

Nos dois esquemas analíticos seguintes, procura-se demonstrar a forma como este segmento de doze notas é transformado a cada nova repetição. Enquanto *X1* está transposto para *X2* e *X3* uma terça menor descendente, e com algumas poucas modificações internas, *Y1* aparece retrogrado e invertido em *Y2* e *Y3*, tendo como referência o mesmo intervalo de terça menor. Vale acrescentar que embora neste trecho não ocorram, necessariamente, “séries dodecafônicas”, algumas dos procedimentos técnicos mais característicos, tais como transposição, permutação, retrogradação e segmentação interna [small sets], ainda permaneceriam atuantes.

The image displays a musical score for a piece titled "Quatro peças, III". The top section shows a piano score with two staves (treble and bass). It features several melodic fragments labeled X1, Y1, X2, Y2, Z2, X3, Y3, and Z3. Arrows indicate relationships between these fragments, such as transpositions and inversions. The bottom section provides a detailed view of these fragments with fingerings and transposition instructions.

Fragment	Staff	Fingering	Transposition/Modification
X1	Treble	1 2 3 4 5 2	(transp. 3a m)
Y1	Treble	1 2 3	(RI 3a m)
Z1	Bass	1 2 3	
X2	Treble	2 3 4 5 6 1	
Y2	Treble	3 2 1	(RI 3a m)
Z2	Treble	1 2 3	
X3	Bass	2 3 4 5 6 7 1	
Y3	Bass	3 2 1	
Z3	Bass	(?) 2 3	

Ex. 1.30. Segmento não serial de 12 notas. Quatro peças, III.

## 2. TRANSIÇÃO (1946-1948)

### 2.1. Introdução

Por volta de 1946, adotando como bandeira o enunciado “humanização da nova linguagem”, Santoro passa a investir na tese da simplificação estilística com o intuito de proporcionar o acesso de um público mais amplo à sua arte. A partir deste ponto, ao qual se refere como de “alta crise”, preponderaria uma aproximação gradativa das práticas composicionais mais diretamente ligados à tradição, o que pode ser considerado um prenúncio das características que se solidificariam na fase nacionalista subsequente. Abrandada em suas sonoridades mais “ásperas”, a técnica dodecafônica ainda seria utilizada nas primeiras experiências, vindo a desaparecer por completo nas últimas obras do período.

Meu amigo, sei que atravesso uma alta crise, uma verdadeira crise sobre todos os aspectos. [...] O fato é que estou só... Sim só, porque Koellreutter que antes nos outros períodos de crise podia me dar alguma coisa, sinto que é chegado o momento crucial de uma encruzilhada onde iremos e vamos por caminhos que talvez sejam opostos. Daí não ser possível a sua ajuda pelo menos assim o creio. [...] Creio que a arte musical depois de ter atravessado a sua primeira fase que poderá ser talvez mais tarde chamada de revolucionária entra numa fase já mais humanizada e menos áspera, aproveitando a experiência dos primeiros mestres pioneiros no desbravamento da nova linguagem surgida no pós-guerra de 14. Entramos numa fase menos de experimentação do que de construção consciente ao mesmo tempo que humanizada. (Santoro, 1947) (Correspondência a Ernesto Xancó, ACS)

Em geral, tais inquietações de Santoro coincidem de forma precisa com uma das tendências estilísticas em voga na Europa neste mesmo período (1946-1950), de acordo com Brindle (1987, p. 4), caracterizada pelo interesse na “transposição do vácuo entre atonalidade e tonalidade, entre dodecafonismo e tradição”. Na concepção de alguns compositores, antes que a música moderna continuasse em seu movimento adiante, fazia-se necessário promover uma maior familiarização com o imenso campo formado entre “as linguagens musicais mais acessíveis” e o serialismo, sendo “harmonia, melodia e forma os fatores mais críticos”. Ainda que o debate sobre a “reconciliação da nova linguagem com as convenções mais ortodoxas” fosse realizado, tão-somente, no plano musical, para os marxistas declarados como Santoro, Henze e Heisler, por exemplo, tal vertente ancorava-se

firmemente nas convicções ideológicas que cada vez mais se sobrepunham às questões meramente estilísticas.

[...] de forma intencional ou não, compositores de uma inteira geração dedicaram seus esforços [...] à exploração do campo entre tonalidade e atonalidade, e à integração do serialismo à uma linguagem musical mais acessível. Para citar apenas alguns: Fortner e Henze na Alemanha, Searle e Seiber na Inglaterra, Vogel e Liebermann na Suíça, Dallapiccola, Peragallo, Ricardo Malipiero, R. Nielsen, e Vlad na Itália. Por algum tempo, era como se uma nova e razoável extensão da chamada dialética “clássica” emergisse, como se fosse consentido um novo sopro de vida à velha linguagem. Mas, rapidamente, tudo teve um fim. (Brindle, 1987, p. 5)

A transição estilística iniciada ainda no Brasil e exteriorizada em obras como a *Sonata no.2 p/ Violoncelo e Piano* e a *Música p/ orquestra de cordas* somente se cristalizaria no período em que Santoro se transfere para a Europa, dedicando-se, em solo francês, mais particularmente, no Conservatório de Paris, ao estudo de regência orquestral, entre os anos de 1947 e 1948. De acordo com seus depoimentos, o processo de transformações estilísticas que caracteriza o período de transição somente alcançaria seu termo durante o Congresso de Compositores de Praga, momento em que uma razoável parcela das convicções anteriores desaparece definitivamente de seu discurso.

Antes de partir para Paris já tinha certas dúvidas a respeito de minha própria maneira de criar que não me satisfazia. Procurei escrever algumas obras tais como a Sonata N.2 para Cello e o Quarteto N.2 para Cordas, bem como a Música para Orquestra de Cordas, foram tentativas neste sentido. Em Paris comecei a mudar ainda mais em cada obra numa evolução muita rápida até que minha própria tese no Congresso de Praga já foi uma repulsa de minha parte pelas minhas próprias idéias até agora professadas. Nesta época fazem parte minha Sonata N.3 para Violino e Piano, a Sonata N.3 para Piano Solo, as canções para baixo e Piano, a obra mais importante que é a Sinfonia N.3 para grande orquestra e que é dedicada em memória de Lili Boulanger, como homenagem a Nadia Boulanger. (Santoro, 1949) (Correspondência a Curt Lange, ACS)<sup>22</sup>

Além da referência estilística proporcionada pela obra de Hindemith, determinante para Santoro desde o período pré-dodecafônico, duas outras poderosas influências seriam incorporadas durante os anos passados em Paris: a obra de Bela Bartók e as opiniões e conceitos de Nádía Boulanger. Se por um lado, no que se refere à influência advinda de um

---

<sup>22</sup> Nesta passagem ocorre certamente um equívoco do compositor ao citar a *Sonata N.3 p/ Piano Solo* como obra desta fase. Certamente tinha como intenção mencionar a *Sonata N.2*, de 1948, já que a obra citada somente seria composta oito anos mais tarde, em 1956, quando já se encontrava em pleno período nacionalista.

contato mais íntimo com a obra de Bartók, esta somente seria incorporada e publicamente assumida durante a fase nacionalista subsequente, por outro lado, o contato amistoso e informal com Nádía Boulanger, compositora conhecida por seu apreço às realizações dos compositores de tendência neoclássica, seria de fundamental importância para a materialização da simplificação estilística tão arduamente desejada.

Estudo por isso todos os dias um pouco de piano, Microcosmos de Bela Bartók que é fácil progressivo e é musical. Enfim, tomo conselhos com Nádía Boulanger uma vez por semana, onde de lá ela atualiza minha obra e dá conselhos muito úteis e discute bastante comigo. É uma mulher admirável, que cultura, que simplicidade, suas aulas são um manancial de tudo, estética musical com exemplos que ela dá ao piano desde Bach até Stravinsky, etc. Além disso, ela fala de filósofos, citando escritores, pintores, etc. enfim tenho aprendido muitas coisas e seus conselhos são muito úteis, principalmente quanto à forma, que ela é rigorosa. (Santoro. Apud: Souza, 2003, p. 500)

## 2.2. Ideologia

No que se refere às idéias divulgadas oficialmente pelo Grupo *Música Viva* em meados da década de quarenta, a tomada de posição em função das discussões de ordem político-social se fazia cada vez mais freqüente, em oposição aos primeiros anos em que se procurou “ênfaticamente as discussões sobre estética e técnicas de composição, silenciando temas políticos num momento histórico dominado pelo autoritarismo do governo Getúlio Vargas” (Contier, 1991). Estas duas diferentes posturas podem ser claramente observadas a partir da análise do conteúdo dos dois manifestos publicados, o primeiro em 1944, e o segundo em 1946. Se no *Manifesto 1944* as declarações referentes às preocupações sociais aparecem de forma ainda um tanto tímida, no documento de 1946, ao contrário, já se observa o grupo posicionando-se abertamente em favor da “instauração de uma sociedade mais justa, conforme uma determinada interpretação do marxismo-leninismo e do ideal de revolução socialista”. (Contier, 1991, p. 18) Dois tópicos se destacam neste segundo manifesto: a tese, fundamentada no materialismo dialético, de que a arte e a produção material apresentavam-se intimamente conectadas, e a valorização da “arte utilitária” em detrimento da noção de “arte pela arte”, arte formalista, tal como preferiam denominá-la.

Embora os integrantes do grupo *Musica Viva* nutrissem uma evidente simpatia pelo Partido Comunista, no que tange a Santoro, esta relação ultrapassaria de forma dramática um simples alinhamento ideológico com o meio intelectual. O conteúdo de uma das

diversas cartas enviadas ao seu irmão Carlos revela o quanto as razões de seu envolvimento com a causa comunista teriam se originado muito mais de suas mais íntimas aflições pessoais do que de uma simples convivência com a intelectualidade circundante. Nesta longa carta, ao entabular uma discussão ideológica com seu irmão, é possível observar todo seu encantamento com o que imaginava ser a realidade social e artística de uma nação socialista como a URSS. Por outro lado, no depoimento seguinte, Santoro demonstra, de forma um tanto pitoresca, o quanto estava envolvido com as atividades do partido comunista:

Não meu irmão, quero que penses um pouquinho também nesta gente que devido a sorte ingrata não pode nem sequer aprender o “ABC” porque vieram de uma humilde classe em que os capitalistas afogaram e ainda afogam para que eles possam ter tudo e o impossível e nada façam. Oprimem uma classe desprovida dos úteis e necessários requisitos de 1ª. necessidade como o pão de cada dia e o leite para seus filhos [.....] E continuando com as tuas palavras: como poderei tornar-me um ser: anti-humano, irracional, vivendo exclusivamente como um bicho?”- Resposta: 1o- um país de “bichos” como dizes não tem a maior tiragem de livros do mundo como a URSS, onde não há analfabetos, pois todo povo foi alfabetizado numa campanha em prol da alfabetização onde todo mundo colaborou e que não tem similar na história. É este país de bichos que possui um dos melhores artistas vivos da composição musical, da literatura, da escultura. (Santoro, 1945) (Correspondência a Carlos Santoro, ACS)

Outra grande novidade é ter sido aceita a minha Marcha como a marcha oficial do Partido. Estive ontem com elementos da direção do Partido, inclusive escritores e deputados etc. que acharam ótima a Marcha tendo ficado entusiasmados. Quer dizer que agora serei um compositor popular. (Santoro, 1947) (Correspondência a Ernesto Xancó, ACS)

Filiado ao Partido Comunista e convicto defensor de suas causas, Santoro buscava o amparo de sua argumentação muito mais nas informações generalizadas que obtinha em conversas informais ou reuniões políticas do que, propriamente, num estudo rigoroso das obras de Marx. Koellreutter, por sua vez, ainda que dispondo de conhecimentos teóricos marxistas mais precisos não demonstrava o mesmo entusiasmo com o Partido ou com a URSS, embora se convertesse, tal como veremos adiante, na principal fonte de pesquisas de Santoro quanto à interpretação do fenômeno musical a partir dos princípios teóricos oriundos do pensamento de Marx. Quanto a Edino Krieger<sup>23</sup> e Guerra Peixe, os outros dois

---

<sup>23</sup>Edino Krieger descreve o ambiente político daquele momento com este espirituoso depoimento: “Santoro teve uma grande influência também sobre a minha formação política e ideológica. Lembro um episódio que ilustra isso muito bem. Recém-chegado do sul, com 15 anos, sem qualquer idéia sobre política, um dia apareci com um escudo da UDN na lapela, que um colega de pensão tinha me oferecido (estávamos em plena

compositores citados por Santoro em razão das atividades políticas, o conteúdo do trecho a seguir, em que Santoro se exulta em saber que seus companheiros também haviam decidido apoiar as atividades de seu partido, fala por si próprio:

Tive ótima notícia em saber que o Krueger [Krieger] está no Partido e que Guerra iria votar na nossa chapa integral. É de fato um grande progresso desse pessoal. Krueger principalmente falou-me de seu trabalho no partido colando cartazes. (Santoro, 1947) (Correspondência a Koellreutter, ACS)

Por volta de 1946, Santoro experimentaria a primeira retaliação face ao seu posicionamento ideológico. Agraciado com uma bolsa de estudos da “Fundação Guggenheim” para o biênio 1946/47, fora-lhe negado o visto de entrada nos Estados Unidos em consequência de uma lei americana que negava aos comunistas a permissão de entrada naquele país. Mariz ainda iria mais além ao afirmar que a não concessão do visto estaria diretamente relacionada à sua recusa em “assinar carta dizendo não ser membro do Partido Comunista Brasileiro”. (1994, p. 20) O trecho a seguir, extraído de uma das muitas cartas enviadas por Santoro a intelectuais norte-americanos<sup>24</sup> na intenção de que fosse possível uma intercessão em seu favor, demonstra toda sua frustração ao ver-se impedido de colher os frutos de seu trabalho, tão somente em razão de suas convicções pessoais, tal como considerou o impasse.

Quer dizer que tudo isto é porque pertença a um partido legalizado que haja às claras e como o de sua terra discute abertamente seus princípios. Não posso compreender o crime que há em tudo isto. Nunca me passou pela cabeça fazer política fora do meu país, pode ficar certo e estou disposto a assinar qualquer documento me comprometendo a não falar nada sobre política. Não sou político, nem em meu país tenho tempo para isto como declarei ao cônsul, fazendo parte do partido comunista unicamente pelas minhas convicções, mas estas eu as guardo e reservo para minha pátria como qualquer cidadão honesto o faz. (Santoro, 1946) (Correspondência a Carlton Smith, ACS)

---

campanha eleitoral para Presidente, e a figura do Brigadeiro me parecia simpática). Quando me viu com o escudo na lapela, o Santoro me convidou para tomar um café num bar que existia na Lapa, na esquina da Escola de Música, e me fez um sermão sobre política – ele era um esquerdista militante – e me convenceu que um jovem como eu tinha que aderir às idéias socialistas. Me emprestou livros sobre economia política, socialismo, marxismo, etc., e a partir daí comecei a ter uma visão do mundo”. Apud: SOUZA. Iracele Lívero de. Santoro: Uma História em Miniaturas. Estudo analítico-interpretativo dos Prelúdios para piano de Cláudio Santoro. Dissertação de Mestrado. Unicamp, 2003.

<sup>24</sup> Além do pedido de auxílio enviado ao Dr. Carlton Smith da *New York Public Library*, Santoro respondeu-se com Charles Seeger (Pan American Union).

Em meados da década de quarenta a situação política se radicalizara bastante, o que pode ser comprovado a partir da análise do *Manifesto 1946*, já em si próprio, um documento de franco engajamento ideológico. Como líder intelectual do grupo, coube a Koellreutter interpretar as idéias predominantes entre os intelectuais de esquerda e adaptá-las aos interesses estéticos do movimento que encabeçava. A análise de sua palestra *Fundamentos de Uma Estética Materialista da Música*, documento datado de 1947 e levantado no arquivo pessoal de Santoro, revela-o como esteta preocupado em desenvolver de forma criteriosa os princípios políticos e ideológicos implícitos nas afirmações do manifesto publicado no ano anterior. Alguma referência ao seu conteúdo é de fundamental importância, uma vez que toda a argumentação ideológica formalizada de Santoro decorrerá do que lhe será transmitido por Koellreutter. Tal como veremos no capítulo dedicado ao período nacionalista, alguns trechos desta palestra seriam literalmente transpostos para o artigo de Santoro escrito especialmente para o Congresso de Praga.

Nesta palestra, proferida no Auditório da Biblioteca Municipal de São Paulo, em julho de 1947, por ocasião da retomada das atividades do grupo *Música Viva* naquela cidade, Koellreutter toma como base a premissa já expressa no *Manifesto 1946* de que a arte, nascida da necessidade inerente do ser humano de se comunicar, exprimiria o pensamento de uma época, sociedade ou classe, sendo, portanto, “um meio de comunicação de grande eficiência que se predestina à difusão de idéias ideológicas”. A seguir são reproduzidas as passagens em que Koellreutter professaria, tanto as bases mais fundamentais do materialismo dialético, quanto o axioma que lhe serviria de sustentação em suas principais argumentações, qual seja, de que a arte, como parte integrante da superestrutura, estaria sujeita às transformações da base econômica.

Pois o artista que não conceder à sua obra a significação que lhe compete em relação ao desenvolvimento social e à super-estrutura dele, será um elemento inútil e, portanto prejudicial à sociedade humana. Deste modo o artista serve aos interesses da sociedade, e a arte, assim como toda a super-estrutura, torna-se um reflexo da produção material, ficando sujeita como esta à lei da evolução. (Entende-se por super-estrutura os conjuntos de instituições políticas, sociais, artísticas, religiosas, etc. que numa sociedade correspondem às relações de produção, as quais constituem sua base econômica, isto é: à estrutura de natureza material. [...]) Como sabemos, as forças produtivas da sociedade não se acham em estado de estagnação. Mudam, progridem, e em certa etapa entram em contradição com as relações de produção existentes. Começa então um período de transformação de todas as relações sociais, de todas as super-estruturas ideológicas, às quais as artes naturalmente pertencem. E aí começa o período de sua adaptação às condições alteradas da existência

social. Eis em que consiste o processo de desenvolvimento da expressão artística. (Koellreutter, 1947) (Palestra, ACS)

### 2.3. Divergências

Os primeiros focos de ruptura entre Santoro e Koellreutter podem ser observados em uma série de cartas trocadas após a publicação do *Manifesto 1946*, nas quais discutem, entre outros temas, detalhes do conteúdo deste histórico documento. A primeira desta série de cartas foi escrita por Santoro em Janeiro de 1947, e tal como podemos observar a partir de suas colocações, até aquele momento ainda não havia compreendido claramente as questões expostas por Koellreutter referentes à relação entre arte e sociedade.

Quanto ao manifesto estou em alguns pontos de vista em pleno desacordo. Como sabe, ignorava este porque não compareci na sua discussão, embora dissesse a você que assinava de qualquer maneira. [...] Existem contradições no manifesto que trarão muito aborrecimento para nós. Outras coisas não estão claras embora compreenda e esteja de acordo, como por exemplo: o final da primeira frase - “produto da vida social” não diz bem o nosso pensamento. [...] Porque “super-estrutura de um regime cuja estrutura”? Você quer chegar a conclusão que a arte musical é uma coisa material porque é super estrutura de um regime qualquer. [...] Logo possuir uma estrutura ou super-estrutura está claro no sentido formal, mas não em relação à estrutura de um regime, isto é, sujeita às modificações desta mesma estrutura digamos política? ... não concordo. (Santoro, 1947) (Correspondência a Koellreutter, ACS)

Santoro discordava do segundo tópico do manifesto em que se afirmava que a arte evoluía em função da produção material. Para ele, esta evolução teria que obrigatoriamente ocorrer “em função da própria necessidade que o indivíduo ou a coletividade sente em se expressar por novos meios, em função da própria criação e da lei da evolução natural”. Koellreutter, por sua vez, de modo um tanto professoral e utilizando sua experiência e eficiência didática, reconstruiria a posição “idealista” de Santoro, tal como interpretou as palavras de seu pupilo, para, em seguida, alertá-lo de seu equívoco. Na medida em que instrui Santoro sobre conceitos como super-estrutura e “lei do desenvolvimento social”, esta última, segundo afirma, baseada na idéia de que “as condições materiais de existência constituem a fonte decisiva de todas as mutações que ocorrem na sociedade”,<sup>25</sup> Koellreutter

---

<sup>25</sup> Koellreutter define uma superestrutura como “o conjunto das instituições políticas, sociais, artísticas e religiosas etc. que numa sociedade, correspondem às relações de produção, as quais constituem sua base econômica, isto é: a estrutura da natureza puramente material”.

deixa clara sua plena confiança na interpretação materialista da história segundo o marxismo.

Creio que o seu pensamento é o seguinte: As idéias em última instância nascem à base das condições materiais de vida dos homens. As idéias, porém, por sua vez exercem poderosa influência sobre as condições materiais. Nessa base, poder-se-ia concluir: as condições materiais de vida dos homens e suas idéias têm igual valor, uma mesma força. Mas, Cláudio, na realidade, não é assim. A existência social determina a consciência social e, por maior que seja o papel das idéias, o valor de primeira ordem na evolução da sociedade corresponde às condições materiais da vida, à base econômica, às forças produtivas e às relações de produção. Espero muito, que este ano poderei realizar uma série de palestras, demonstrando esse fato por meio de exemplos através da história. (Koellreutter, 1947) (Correspondência a Santoro, ACS)

Convencido de que Koellreutter havia tirado de suas palavras “conclusões falsas”, Santoro insiste em sua crítica afirmando que o ponto de discórdia entre ambos não era em Marx, já que não combatia o sentido Marxista dos períodos em questão, mas sim a maneira na qual foram apresentados. Para Santoro, os períodos iniciais do manifesto eram puro sectarismo e não passavam de uma “afirmação de princípios políticos” que acabariam por fechar as portas àqueles que não estivessem politicamente alinhados com o grupo. Mais adiante, termina por admitir que com as “mudanças nas relações dos meios de produção”, haveria de ocorrer também uma mudança no campo artístico. Porém, afirma: “seria impossível tentar prever uma determinada orientação estética”. Em sua resposta, Koellreutter seria mais uma vez taxativo. Para ele, o *Manifesto 1946* não previa nenhuma orientação estética, mas tratava-se, tão somente, de uma declaração de princípios contendo conceitos de uma estética musical moderna baseada no materialismo.

Não vejo a exposição de princípios “políticos” no manifesto. Vejo apenas conceitos filosóficos e sociológicos. A aceitação desses conceitos filosóficos não implica, de maneira nenhuma, em adesão ao comunismo”[...] Sectarismo seria, se nós nos chamássemos de “materialistas”, seguindo um “materialismo” próprio, uma espécie de revisionismo. (Koellreutter, 1947) (Correspondência a Santoro, ACS)

Em decorrência das informações superficiais que dispunha na época sobre o “materialismo dialético”, Santoro deixa claro toda sua dificuldade em aceitar as proposições do *Manifesto 1946* como princípios estético-sociológicos apenas, tal como insistia Koellreutter. Acostumado como estava a experimentar a desconfiança de grande

parte da população ao seu partido, para Santoro, basear os princípios do manifesto em conceitos oriundos do marxismo era o mesmo que introduzir no grupo *Música Viva* um perigoso sectarismo que acabaria por afastar aqueles simpatizantes ainda não engajados com as causas político-sociais. Koellreutter, ao contrário, via no materialismo dialético apenas princípios genéricos, uma teoria sociológica elaborada com o intuito de explicar as sucessivas transformações da sociedade.

Há que se salientar que o interesse de Santoro pelas teses marxistas estava bem mais centrado na possibilidade de sua aplicação imediata, mais particularmente, sua capacidade de transformar a realidade social do país. Esta posição, observada pela primeira vez na carta endereçada ao seu irmão, repetir-se-ia na correspondência com Koellreutter, quando após admitir “não conhecer tão bem Marx”, termina por confidenciar-lhe que a razão de sua filiação ao Partido Comunista decorria de seu desejo em apoiar aqueles que a seu ver eram “os verdadeiros e legítimos representantes do povo”. Não seria por outro motivo que Santoro passaria a defender, cada vez com maior convicção, a idéia de que a arte da música, após um período de intensa transformação, deveria iniciar um processo de aproximação às massas.

Uma aproximação mais do sentido expressivo da arte dará u’a maior aproximação desta mesma arte do publico sem implicar numa concessão que seria neste caso uma falta de sinceridade. O povo é simples e compreende mais facilmente uma arte também simples. Além disso, o povo só compreende a parte emotiva da arte, em se tratando de música que é a mais abstrata como linguagem ou meio de expressão. (Santoro, 1947) (Correspondência a Koellreutter ACS).

Koellreutter, por sua vez, convencido de que cada período estilístico da história da música estaria condicionado por uma estrutura econômica e social correspondente, em momento algum defendia a idéia da simplificação da linguagem musical. Ao contrário de Santoro que não escondia seu desejo de alcançar com sua arte as grandes massas, Koellreutter mantinha-se firme na defesa da tese de que a pesquisa estética e a renovação empreendida pelo grupo *Música Viva* estariam plenamente justificadas no materialismo dialético. Torna-se evidente que apesar de compartilharem da idéia de que a música seria o reflexo da sociedade, e nela intervindo através de sua função socializadora, ambos compositores assumem posturas contrárias, fundamentadas neste princípio comum. Enquanto Koellreutter interessava-se mais em correlacionar ao nível teórico, tão somente as

transformações da linguagem musical e alguns dos principais conceitos oriundos dos escritos marxistas, Santoro, ao contrário, apegava-se à realidade à sua volta, preocupado como estava em se fazer compreendido por aqueles que a seu ver seriam os herdeiros de uma nova e idealizada sociedade.

Não deixa de ser sintomática então, a interessante passagem a seguir, em que Koellreutter demonstra toda sua preocupação com a importância excessiva concedida por Santoro aos “problemas ideológicos”. Segundo o que podemos avaliar, estaria exatamente neste ponto a diferença fundamental na postura dos dois compositores, uma vez que, ao contrário de seu pupilo, Koellreutter discorda veementemente da tese de colocar a música a reboque das questões ideológicas, preferindo assumir uma postura mais comedida, em que evita a todo custo a interferência direta de problemas ideológicos nas questões musicais.

Creio que através desta “crise” você chegará a resultados novos e essencialmente importantes. Quando demonstrei um certo medo ou melhor, uma certa preocupação de que problemas ideológicos absorvessem você demasiadamente, não queria me referir a um “desvio do caminho inicialmente traçado”. Não. Queria dizer apenas que o compositor, com toda a preocupação ideológica, não deve afastar-se do “problema musical” propriamente dito. O compositor é músico. E sua obra é música apesar de corresponder a uma determinada atitude espiritual e exigir uma determinada ideologia. (Koellreutter, 1948) (Correspondência a Santoro, ACS)

Apesar dos conselhos de Koellreutter, com o passar do tempo tornou-se quase impossível para Santoro considerar separadamente sua produção de compositor e a ideologia política na qual acreditava. Se o partido comunista tinha como bandeira a defesa dos interesses do proletariado, fatalmente, sua música também deveria refletir esta mesma causa, ainda que nesta época não admitisse concessões, ou seja, a fácil assimilação deveria ser alcançada sem o auxílio de citações de música folclórica, permanecendo, ao mesmo tempo, distanciada da música popular.

Toda arte serve a uma classe, ora sendo marxista, mas também artista procuro, sem fazer concessões encontrar um meio de aproximação entre publico e artista.[...]. Pensando nestes pontos todos, e levando em consideração que a grande massa compreende a arte unicamente no sentido emotivo e sabendo que a alma do povo é simples, o melhor meio de nos aproximarmos será fazendo uma arte o mais simples possível e mais expressiva, sem fazer concessões [... ] Acredito na evolução e na vitória do proletariado, e procuro servir a esta classe do presente e ao povo. (Santoro, 1947) (Correspondência a João Caldeira Filho, ACS)

#### 2.4. “Simplificação progressiva da escrita”.

Dentre as obras citadas por Santoro como pertencentes ao período de transição, *Música p/ Orquestra de Cordas 1946* aparece como aquela em que estariam manifestadas as primeiras transformações estilísticas. Enquanto as primeiras tentativas mais efetivas de simplificação da escrita tendem a concentrar-se no *Adágio*, seção posicionada na abertura e conclusão da obra, o *Allegro Moderato*, com sua polifonia cromática, vincula-se a prática serialista do período anterior.

Como primeiras manifestações em prol da simplificação estilística, são observados na primeira unidade musical (comp. 1 – 4): (1) o conteúdo diatônico-modal da melodia; (2) a repetição imediata e literal da idéia temática; (3) a simetria fraseológica. Outras características complementares, como os acordes baseados em quartas suspensas, a exigüidade e simplicidade do material rítmico, a predominância absoluta de intervalos de graus conjuntos na melodia, ainda que atuem em prol da simplificação pretendida, não podem ser apontados como características exclusivas deste novo contexto estilístico, uma vez que, igualmente, ocorrem em peças da fase anterior. A rigor, os oito primeiros compassos estão estruturados de acordo com a prática herdada do classicismo do século XVIII, em que um período de oito compassos, além da segmentação simétrica referente às frases antecedente e conseqüente (4+4), aceitaria ainda a subdivisão em unidades menores e proporcionais (2+2+2+2).

Adagio ♩ = 40

Soli *p* *pp* *mf* Tutti

Ex. 2.1. Cláudio Santoro. *Música p/ Orquestra de cordas. I mov. Comp. 1-4(1946)*

Quanto ao material melódico, a idéia temática diatônica inicial, aparentemente no modo eólio de lá, seria transferida, inicialmente, para o baixo, com modulações para o modo lídio em fá e modo frígio em dó# (réb), sendo que apenas as notas inseridas no intervalo de quinta justa formado a partir da fundamental seriam utilizadas nestes dois últimos modos. Em seguida (comp. 7 - 8), a melodia retornaria ao núcleo tonal inicial de lá, ainda que desta vez, indefinido quanto ao modo predominante.

Considerando o processo de harmonização utilizado nesta passagem, (comp. 3 – 4) e (comp. 7 – 8), observa-se a intenção de Santoro em evitar o quanto possível o uso das entidades harmônicas triádicas e funcionais. Em seu lugar, optaria pela aplicação de técnicas específicas assimiladas diretamente da experiência neoclássica de Hindemith, as quais envolvem a predominância do intervalo de quarta justa como principal material intervalar. A seguir, procura-se classificar as inúmeras variações praticadas em torno deste material intervalar fundamental.

1. Acorde diatônico/cromático construído a partir da superposição de quartas justas, ao qual está incluída a nota referencial melodia. (1, 3, 4, 7)
2. Caso anterior com dobramento de uma das vozes no baixo. (5, 9)
3. Acordes por quartas justas superpostas independentes da nota da melodia. (2, 6)
4. Acordes construídos com base na distribuição irregular de um segmento do ciclo das quintas. (sol-dó-fá-sib). (8)

comp. (3-4) comp. (7-8)

Ex. 2.2.. Música p/ Orquestra de cordas. Análise harmônica. Comp. (1-4)

Construído em estilo fugato, o *Allegro Moderato* está baseado em uma idéia temática em que aparecem inseridos os doze semitons delineando uma série dodecafônica. Utilizadas de forma um tanto flexível, suas ordenações seriais encontram-se subdivididas em dois hexacordes, cada qual com seu núcleo tonal independente. Ao contrário do *Adágio* inicial, onde o recurso às formações escalares modais é evidente, aqui, a formação de grupos tonais ocorrerá como consequência da proximidade de conjunto de notas cujas funções tonais geram núcleos tonais definidos. Enquanto o primeiro núcleo tonal gira em torno de dó, o segundo está centrado em mi bemol, ambos contando com o apoio de suas dominantes, subdominantes e sensíveis descendentes (2º grau abaixado).

Ex. 2.3.. Cláudio Santoro. Música p/ Orquestra de cordas. II mov. Comp. 18-25(1946)

Corroborando a tese da polarização em mi bemol, vale ressaltar a repetição do som 9º, a nota mi bemol, após a articulação do 12º som no final do primeiro segmento “b”, o que resulta em uma verdadeira cadência melódica frígia, (fáb - mib). Por outro lado, as notas mi e mib ainda aparecem incluídas nos segmentos a1 e a2, centrados em dó, o que insinuará a utilização conjunta dos modos maior e menor neste centro tonal. Conclui-se o trecho citado com um acorde formado com as ordenações 9º, 10º, 11º, 12º, o que confirma a tese da validade e continuidade dos recursos seriais nesta obra. (ex. 2.3)

(Allegro Moderato)

Ex. 2.4.. Cláudio Santoro. Música p/ Orquestra de cordas II mov. Comp. 77-83(1946)

No trecho seguinte (ex. 2.4), a formação de grupos diatônicos no interior dos segmentos demarcados pode ser interpretada como um reflexo direto da simplificação estilística anteriormente mencionada. Por outro lado, o emprego do intervalo de quarta justa na formação das entidades verticais, recurso amplamente disseminado entre os

compositores neoclássicos, impõe-se como uma das sonoridades destacadas da obra. Embora não se observe aqui a ocorrência de um único centro tonal predominante e claramente verificado, por outro lado, isoladamente consideradas, tanto as linhas melódicas, quanto as formações verticais estão marcados pela manifestação dos conjuntos diatônicos.

Igualmente citada por Santoro como obra significativa deste período de transição, a *Sonata no.2 p/ Violoncelo e Piano* (1947) exhibe outros procedimentos importantes neste percurso em direção a simplificação estilística. No primeiro movimento, por exemplo, ao invés da presença de uma série dodecafônica, observa-se a preferência pela seleção de dez semitons da gama cromática, os quais, divididos em 3 conjuntos de notas, aparecem de forma claramente diferenciada já nos três primeiros compassos.

acordes

idéia temática

*Allegro moderato*

*poco rit.*

*molto rit.*

mi b mixolídio

II V I

Ex. 2.5 Cláudio Santoro. *Sonata no. 2 p/ Violoncelo e Piano. I mov. Comp. 1-9(1947)*

Uma vez que os agrupamentos “a” e “b” aparecem na confecção do acompanhamento, o conjunto “c”, por sua vez, destina-se à elaboração da idéia temática apresentada pelo violoncelo. Excluída destes conjuntos, as notas mi bemol e dó são empregadas nos compassos seguintes como pólos tonais entre os quais ocorre a flutuação do movimento harmônico. Enquanto o núcleo de mi bemol se estabelece imediatamente após a apresentação da idéia temática (comp. 5 - 6), o pólo tonal de dó está representado pelo acorde em quartas superpostas construídas no final do trecho.

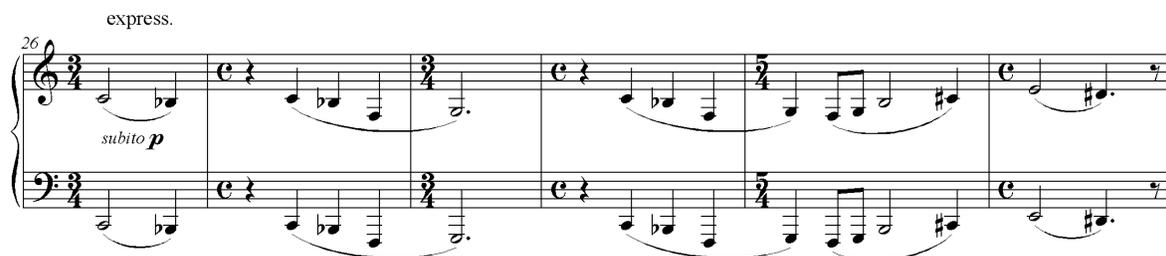
Ex. 2.6. *Condução de vozes. Sonata no.2 p/ Violoncelo e piano.*

Na análise da condução das vozes, (linha melódica do violoncelo, contracanto do piano e linha do baixo), (comp. 5 - 9), procura-se demonstrar a forma como está realizado o movimento harmônico de mi bemol a dó, através de três planos melódicos independentes, mas, complementares:

1. Girando em torno da nota sol, a primeira voz é conduzida à nota fá do acorde em quartas superpostas (transferência de registro).
2. A voz central, apoiada sobre a nota ré, tem como destino final a nota mi bemol.
3. A voz do baixo descende por grau conjunto até atingir o movimento cadencial (II - V I) a partir da nota ré.

Ao optar neste movimento pela suspensão do serialismo, Santoro passa a valer-se exclusivamente da técnica de desenvolvimento de motivos melódicos criados a partir da idéia temática apresentada nos compassos iniciais, tendência a qual reflete um evidente e gradativo afastamento do atematismo que caracterizou a maioria das obras dodecafônicas dos anos anteriores. Neste sentido, no início da seção de desenvolvimento, a idéia principal é trazida ao primeiro plano em uma versão monofônica transposta uma 3ª maior

descendente. Nesta passagem, percebe-se o quanto a tendência ao desenvolvimento motivico, já evidenciadas na *Música p/ Cordas* (1946), tornar-se-ia ainda mais pronunciada, sendo possível sua redução aos seguintes aspectos: (1) o emprego de valores rítmicos simples; (2) a apresentação monofônica do tema em oitavas dobradas; (3) o emprego de motivos curtos e claramente delimitados; (4) o estabelecimento de áreas tonais diretamente relacionadas à utilização de fragmentos diatônicos (sol-dó-fá-sib) e (si-dó#-ré#-mi).



Ex. 2.7. Cláudio Santoro. *Sonata No. 2 p/ Violoncelo e Piano I mov. Comp. 26-31(1947)*

Por sua vez, o segundo movimento da *Sonata* ilustra a tentativa de conciliação entre o emprego de séries dodecafônicas e as polarizações tonais realizadas em torno dos fragmentos escalares modais. Justamente por ainda acreditar, neste período de transição, em uma possível acomodação entre estas duas possibilidades estruturais, Santoro defenderia em diversos depoimentos, e mais especificamente em seu artigo<sup>26</sup> escrito especialmente para o Congresso de Praga, a importância da continuidade das “experiências na técnica dos doze sons”:

Na Europa, no Congresso de Praga, minha conferência é uma condenação ao dodecafonismo, mas com alguma esperança em sua técnica, o que hoje chego a conclusões de inteiro abandono da mesma. (Santoro, 1948) (Correspondência a Vasco Mariz, ACS)

De 1946 em diante comecei a procurar um novo caminho que pudesse humanizar a minha música. Nos primeiros tempos imaginava ser possível uma conciliação com o dodecafonismo, para logo compreender a impossibilidade de se usar um método e uma técnica que foram criadas para expressar um pensamento que estava em franca oposição aos meus princípios estéticos atuais. (Santoro, 1951) (Correspondência a Magdala da Gama Oliveira, ACS)

O movimento tem como ponto de partida a série O 4, caracterizada pela presença de dois conjuntos de sons, [0,1,2] e [0,1,6]. Tais conjuntos, ora relacionados em inversão (*a* e

<sup>26</sup> SANTORO, Cláudio. *Ou va la Musique? “Le Problème du Compositeur Contemporain Dans as Position Sociale”* [1948] 3.p. (ACS)

b), ora relacionados em retrogradação invertida (c e d), seriam de fundamental importância na elaboração dos motivos temáticos que circulam no movimento. Por sua vez, a seqüência por quartas (aumentadas e justas) entre as ordenações 7°, 8°, 9°, 10°, 11° e 12° produz segmentos melódicos coincidentes com as elaborações verticais baseadas também nestes intervalos. Outro fator importante no aproveitamento das particularidades desta série diz respeito à relação entre as notas mi e dó#, sons 1° e 12° das séries O 4 e I 1. Uma vez que os primeiros e últimos sons de cada uma destas séries são coincidentes, observa-se a tendência à passagem de uma à outra a partir desta nota comum, o que provocaria o estabelecimento de ambientes tonais relacionados à estes dois pólos (mi e dó#), tal como será demonstrado.

The image displays a musical score for Cláudio Santoro's Sonata no. 2 for Violoncello and Piano, II movement. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece with a sequence of notes labeled 'a', 'b', 'c', and 'd'. The second system shows the continuation of the piece with various musical notations and annotations.

The first system includes a sequence of notes labeled 'a', 'b', 'c', and 'd'. The notes are: a (1), b (2), c (3), d (4), e (5), f (6), g (7), a (8), b (9), c (10), d (11), e (12). The sequence is labeled 'seqüência' and is associated with the series (O 4) and (I 1). The notes are grouped into intervals: [0,1,2] for a-b, b-c, and c-d; [0,1,6] for d-e. The notes are numbered 1 through 12.

The second system shows the continuation of the piece. The first system is labeled (O 4) and the second system is labeled (I 1). The notes are: f (1), g (2), a (3), b (4), c (5), d (6), e (7), f (8), g (9), a (10), b (11), c (12). The notes are grouped into intervals: [0,1,2] for f-g, g-a, and a-b; [0,1,2] for b-c, c-d, and d-e. The notes are numbered 1 through 12.

The third system shows the continuation of the piece. The first system is labeled (O 1) and the second system is labeled (O 4). The notes are: f (1), g (2), a (3), b (4), c (5), d (6), e (7), f (8), g (9), a (10), b (11), c (12). The notes are grouped into intervals: [0,1,2] for f-g, g-a, and a-b; [0,1,2] for b-c, c-d, and d-e. The notes are numbered 1 through 12.

Ex. 2.8. Cláudio Santoro, Sonata no.2 p/ Violoncelo e Piano. II mov. Comp. 1-15(1947)

Já nos primeiros quatro compassos, cria-se um ambiente tonal em torno da nota *mi* através da construção de um acorde superposto a este som. Vale frisar que as notas selecionadas para este acorde (ré#-sol#-dó#-fá#) acomodam-se ao som fundamental como 7ª Maior, 3ª Maior, 6ª Maior e 9ª Maior, sugerindo um acorde de Mi Maior com estas extensões acrescentadas. Em seguida, os seis primeiros sons da série O 4 são empregados na elaboração do motivo principal, enquanto no acompanhamento aparecem os sons 6º, 7º, 8º e 9º desta série, os quais tendem a formar com as notas da melodia o conjunto [0,1,2]. No último compasso aparece no baixo um elemento de ligação, as ordenações 11º, 9 e 7º, igualmente correlacionadas ao conjunto de sons [0,1,2]. A citação deste motivo rítmico na linha do baixo (comp. 7) promove o retorno ao pólo tonal de *mi* através do cromatismo descendente (sol-fá#-fá-mi). Após a repetição literal dos quatro primeiros compassos, a série O 1 é interrompida justamente na nota *mi*, som 4º, dando lugar à exposição completa da série O 4.

Deste ponto em diante (comp. 13 - 14), os acordes do acompanhamento são elaborados de forma a produzir com algumas notas da melodia serial, agregados baseados na superposição de quintas justas. Por sua vez, a voz do baixo realiza o percurso cromático (*mi*, *mib*, *ré*) convergente para o pólo tonal de *dó#*, cujo início de seu predomínio está demarcado pelo acorde baseado no segmento de quartas (sol#, *dó#*, fá#, si, *mi*) (comp. 16), o que confirma a relação entre os dois pólos tonais.

Ex. 2.9. Harmonização de melodia serial. Sonata p/ violoncelo e piano.

O terceiro movimento baseia-se na série coincidente com o tema principal (comp.1 - 5). Dividida em duas metades desiguais, 5 e 7 notas, decorrentes do próprio seccionamento fraseológico da melodia, esta série tem como principal característica a possibilidade de converter-se em dois fragmentos do ciclo das quintas, o que resultaria na formação de linhas melódicas baseadas em segmentos escalares diatônicos.

(O 4) Cíelo 5as Segmentos escalares

The notation shows a single melodic line on a treble clef staff. It consists of a sequence of 12 notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3. Brackets above the notes group them into segments: 'a' covers notes 1-4, 'b' covers notes 5-8, 'a' covers notes 9-11, and 'b' covers notes 12-12. Below the notes are the numbers 1 through 12.

Allegro

The score is for a 3/4 time signature. It features two staves: a treble clef staff for the violin and a bass clef staff for the piano. The music is marked 'Allegro'. The first staff has notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3. The second staff has notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. There are triplets and slurs throughout the piece.

Ex. 2.10. Cláudio Santoro. Sonata no. 2 p/ Violoncelo e Piano. III mov. Comp. 1-4(1947)

Na frase seguinte (comp. 5 - 9), os intervalos de quarta e quinta justas, presentes em seis dos onze intervalos da série, além de utilizados nas agregações verticais como material intervalar predominante, podem ser igualmente apontados como relação intervalar estrutural. Neste caso, tal como demonstra a análise a seguir, cada uma das unidades métricas demarcadas, formadas de uma, duas, ou três pulsações, conforme o caso, reduzem-se a uma seqüência de notas extraídas do círculo das quintas. Desta forma, enquanto a melodia é estruturada com base nas ordenações seriais, as formações harmônicas, em virtude de sua estrutura intervalar constante, permite ao compositor a criação de ambientes consonantes, ainda que tonalmente indefinidos (ex. 2.11).

The notation shows a piano accompaniment with two staves. The notes are organized into vertical aggregates (chords) across eight measures. The notes in each measure are: 1. G3, B2; 2. G3, B2; 3. G3, B2; 4. G3, B2; 5. G3, B2; 6. G3, B2; 7. G3, B2; 8. G3, B2. The notes are written in a way that shows their relationship to the circle of fifths.

Ex. 2.11. Cláudio Santoro. *Sonata no. 2 p/ Violoncelo e Piano. III mov. Comp. 5-9(1947)*

Nestes dois movimentos da *Sonata*, tem-se um claro exemplo da tentativa de Santoro em aglutinar os materiais oriundos do serialismo e do tonalismo em uma mesma obra, o que certamente pode ser entendido como reflexo de sua preocupação em “humanizar” a técnica da qual ainda se servia em momentos específicos. Afastando-se gradativamente da tendência estilística que, a partir de Webern, conduziria a música do início do século às formações cada vez mais isentas dos resquícios da tradição, Santoro, neste momento, repetiria, ao seu modo, a mesma experiência de síntese entre os dados tonais e as exigências da série empreendida por Berg no *Concerto para Violino*, e Schoenberg em *Ode a Napoleão*.

No que tange a abrangência da técnica dodecafônica no decorrer do período de transição, a *Sonata no.3 p/ Violino e Piano*, obra composta durante a permanência em Paris, corresponde, de acordo com os depoimentos do próprio compositor, ao ponto de ruptura com o serialismo. Em seu lugar, Santoro passaria a praticar um idioma cromático fundamentado nos seguintes procedimentos: (1) o emprego de adições ou alterações cromáticas por sobre o conteúdo diatônico-modal dos segmentos melódicos;<sup>27</sup> (2) a contínua justaposição e superposição de fragmentos melódicos construídos a partir do material descrito no item anterior.

No dia 7 do mês passado a Sociedade “Triptyque” realizou um concerto de minhas obras de câmara [ ... ] Mas tive uma muito gentil e que como toda crítica, em toda parte do mundo não podia deixar de dizer besteira, como por exemplo achar minha 3ª Sonata para violino e piano, às vezes, com um certo rigorosismo dodecafônico, quando justamente esta obra que

<sup>27</sup> Procedimento já observado no período pré-serial de Santoro, mais especificamente, na Sonata p/ Violino Solo.

foi escrita aqui em Paris, não está escrita na técnica dos 12 sons. (Santoro, 1948) (Correspondência a Curt Lange. ACS)

No que tange ao primeiro movimento da *Sonata*, a perfeita acomodação dos motivos melódicos no interior de uma estrutura formal claramente segmentada em frases antecedentes e conseqüentes indicam, de imediato, uma das principais referências estilísticas da obra, qual seja, a fraseologia binária simétrica herdada da escola neoclássica. Enquanto o centro tonal de mi menor acrescido de cromatismo se estabelece como ponto de partida da frase antecedente, na frase conseqüente, a melodia é transposta uma segunda maior ascendente. Após uma rápida passagem por uma região tonal ambígua, em que predomina a superposição de quartas, retorna-se, ao final da frase, ao pólo tonal inicial de mi através do emprego de uma cadencia melódica frigia (fá-mi).

The image shows two musical staves. The top staff is divided into two sections: 'Antecedente' and 'Consequente'. The 'Antecedente' section contains a melodic line with a fermata over the final note. The 'Consequente' section contains a similar melodic line. Below the main notation, there are two lines of notes. The first line is labeled 'Mi menor?' and has an arrow pointing to the interval between the first and second notes of the 'Antecedente' phrase. The second line is labeled 'Fá# menor?' and has an arrow pointing to the interval between the first and second notes of the 'Consequente' phrase. A bracket under the second line is labeled 'inserção cromática'.

Ex. 2.12. Fraseologia e pólos tonais. Sonata no. 3 p/ violino e piano.

Considerando o conteúdo integral da passagem (ex. 2.13), observa-se na frase antecedente a inclusão do segmento diatônico (fá, sol, lá, si) no violino, o que sugere de imediato a ocorrência de uma estrutura polimodal, baseada na superposição de dois diferentes campos harmônicos: o centro tonal de mi menor sugerido pelo tema principal e o conjunto diatônico apresentado pelo solista. A frase é concluída com uma cadencia harmônica sobre o acorde de sol# no modo frígio,<sup>28</sup> desvio harmônico abrupto que contribui para o “obscrecimento da tonalidade.”<sup>29</sup> Na frase conseqüente, a sugestão de polimodalidade se mantém presente, uma vez que observamos, tal como na frase anterior, a

<sup>28</sup> Modo incompleto formado pelas notas que integram os dois acordes da cadência. (sol#, lá, si, dó#, (?) mi fá#).

<sup>29</sup> Contrário ao emprego do termo “atonalismo livre” para designar a obra pré-serial de Schoenberg, como o Op. 19, por exemplo, Brindle proporia a expressão “tonalidade obscrecida”, o que, de acordo com sua análise, resumiria de forma mais eficiente as relações estruturais ali observadas.

superposição de mais duas áreas tonais: o conjunto diatônico (mi, fá sol, lá si, ré) apresentado pelo piano em oposição segmento melódico baseado em fá# menor (fá#, sol#, lá, dó#, mi) executado pelo violino. Ao final, o trecho é reconduzido ao tom original após uma rápida passagem por uma área tonal indefinida.

*Bien Rythmé*

Ex. 2.13.. Cláudio Santoro. Sonata no. 3 p/ Violino e Piano. I mov. Comp. 1-7(1947-48)

No movimento seguinte, ao invés da superposição de diferentes áreas tonais, o “obscurecimento tonal” mencionado resulta do simples intercâmbio de segmentos construídos a partir de modos distintos e tonalmente distantes. Com exceção do compasso inicial, ainda baseado na superposição de conjuntos diatônicos diferenciados (lá, si, ré, mi) e (láb, sib, dob, réb, fáb), nos compassos seguintes, o conteúdo melódico e harmônico passa a percorrer centros tonais que não chegam necessariamente a se estabilizar, servindo apenas de passagem entre o modo anterior e o próximo. Desta forma, o enfraquecimento tonal ocorreria, não pela agregação de notas estranhas ao segmento demarcado, ainda que esta

possa ocorrer, mas pelo contraste, produzido em sentido horizontal, entre pólos tonalmente distantes, como mi bemol dórico e lá frígio, por exemplo. Tendo em vista o caráter ambíguo das estruturas harmônicas observadas, utilizou-se como fator determinante na escolha da fundamental de cada um dos modos, tanto as formações verticais baseadas no intervalo de quinta justa presentes na voz do baixo, (mib – sib), (fá – dó), (lá – mi) e (réb – láb), quanto as notas apoiadas em posições métricas mais importantes nesta mesma voz.

lá ?      láb m      Mib dórico

lá frígio      Láb jôn.      Lab mixol.

fá eol. + crom.      lá eól.      réb lid. + crom.

lá ?      mib dór.      lá fríg.      láb jôn.

lab m

láb mixol.      fá eól. + crom.      lá eól.      réb lid. + crom.

Ex. 2.14. Cláudio Santoro. *Sonata no. 3 p/ Violino e Piano. II mov. Comp. 1-7(1947-48)*

O quarto movimento pode ser considerado o penúltimo estágio no que se refere à seqüência das transformações estilísticas anunciadas por Santoro neste período de



1948.<sup>32</sup> Considerando que desde meados de 1946 Santoro já havia se decidido em favor da adoção de princípios como tematismo, fraseologias simétricas e figurações rítmicas simplificadas, nesta última etapa, a transformação estilística mais evidente se referirá à substituição do cromatismo predominante nas obras anteriores por um idioma predominantemente diatônico, forjado a partir de escalas, tanto tonais, quanto modais, o que pode ser verificado no *Prelúdio no.3 p/ piano (Entoando tristemente)*(1948).

O trecho apresentado a seguir, correspondente à primeira seção da obra citada, ilustra de forma categórica o conteúdo da afirmação do parágrafo anterior. Enquanto em um primeiro momento (comp. 1 - 11) predomina o emprego de tonalidades, neste caso, Ré maior e Ré bemol maior, em seguida (comp. 13 - 25), os materiais melódicos e harmônicos estão baseados exclusivamente na escala dórica de mi bemol, exceção feita ao compasso de transição (12), estruturado, aparentemente, no modo lócrio de sol.

Uma característica importante do trecho tonal diz respeito à visível redução da atividade cromática. Neste caso, as únicas alterações observadas referem-se ao momento em que as duas vozes superiores (si# e mi#) ascendem às notas reais do acorde (dó# e fá#) (comp. 4), e na seqüência da frase em Ré bemol, em que aparecem as insinuações dos graus IIb e IIIb.

*Lento* \* cromatismo (mi# e si#)

Db: I IV I D:I VI II7 (A7) (Ab7) Db: V7 I IV I

Db: IIb I V I II IIIb V ----- VI IIb I V VI III comp. de transição (sol lócrio ?)

Ex. 2.17. Cláudio Santoro. *Prelúdio no. 3. Comp. 1-12*(1948)

<sup>32</sup> De acordo com o catálogo de obras, teriam sido compostos, exclusivamente no ano de 1948, os *Prelúdios p/ piano nos. 3 e 4*, “*Entoando tristemente*” e “*Dança rústica*”, respectivamente e a *Sonata no. 2 p/ piano solo*.

Quanto à passagem de conteúdo modal, têm-se aqui uma das primeiras elaborações de Santoro integralmente estruturadas a partir de uma única escala diatônica. Neste trecho, além da utilização do *ostinato* na forma de acorde menor, acrescido de extensões (mib, solb, sib, réb, fá, dó) (6<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup>, 9<sup>a</sup>), destaca-se ainda a predominância absoluta da técnica de desenvolvimento temático realizada a partir do motivo de cinco notas estabelecido inequivocamente no início do trecho.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system contains six measures. The right-hand staff (treble clef) begins with a five-note melodic motif: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), and F4 (quarter). This motif is repeated and varied throughout the system. The left-hand staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment consisting of a sustained minor triad (B3, D4, F4) with extensions (G4, A4, B4) in the form of a *ostinato*. The second system contains four measures. The right-hand staff continues the melodic development, eventually leading to a cadence. The left-hand staff maintains the harmonic accompaniment, with a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) and a time signature change to 2/4 in the final measure.

Ex. 2.18. Cláudio Santoro. Prelúdio no. 3. Comp. 11-25(1948)

### 3. NACIONALISMO (1949-1960)

#### 3.1. Introdução

Lógica consequência das transformações estilísticas ocorridas durante o período de transição, o ingresso de Santoro no movimento musical nacionalista está diretamente relacionado à sua participação no “II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais”, evento realizado em Praga, entre os dias 20 e 29 de maio de 1948. Se por um lado, parte do material empregado nos anos imediatamente anteriores já antecipava alguns dos elementos que se tornariam característicos nesta nova fase, por outro lado, a conversão definitiva somente ocorreria após a realização do Congresso, momento em que Santoro decide adotar as orientações estabelecidas no evento, sedimentadas nos princípios estéticos do Realismo Socialista.<sup>33</sup>

Na Europa, no Congresso de Praga, minha conferência é uma condenação ao dodecafonismo, mas com alguma esperança em sua técnica o que hoje chego a conclusões de inteiro abandono da mesma. Assim como fui o primeiro brasileiro a adotar esta técnica, quero ser também o primeiro a abandoná-lo. O grande movimento na Europa atual é o novo Humanismo na arte. Quero ser consequente com minhas idéias de fazer uma arte que contenha os anseios de nosso povo. Para isto terei que falar a sua linguagem para que seja entendido. (Santoro, 1948) (Correspondência a Vasco Mariz, ACS)

Ao contrário das previsões de Santoro, as novas orientações estilísticas assimiladas a partir do evento em Praga não se materializaram de imediato, o que o levou a considerar o ano de 1949 um período de crise profunda. Para Mariz (1994, p. 29), a principal barreira com que o compositor se deparou em sua intenção de desenvolver um novo estilo foi a necessidade de “rever sua maneira de escrever” e “estudar mais detidamente a música brasileira que nunca havia merecido grande atenção sua”. Portanto, como era de se esperar,

---

<sup>33</sup> Apresentado por Maxim Górkij durante o Congresso de Escritores em Moscou, em 1934, o programa artístico do “Realismo Socialista” apoiava-se na premissa de que as artes deveriam abordar seus conteúdos sempre de forma otimista, glorificando as idéias políticas e sociais do Partido Comunista. Dividindo a literatura burguesa em duas partes, uma menos significativa, com um considerável volume de obras apologéticas, glorificando o capitalismo, e uma literatura séria e sócio-crítica, Górkij ressalta que os escritores teriam muito que aprender com este “realismo crítico” burguês, ainda que fosse necessário ultrapassá-lo. Desta forma, a obra refletiria a realidade em sua evolução do capitalismo para o socialismo. Quanto a arte musical, de acordo com os artigos lançados no Pravda, “a única música aceitável e considerada digna para as classes trabalhadoras deveria caracterizar-se por sua acessibilidade, melódiosidade (tunefulness), tradicionalismo estilístico, otimismo e inspiração folclórica”. MCKAY, Cory. *Political Influences on the music of Shostakovich*. Departments of Music and Computer Science. University of Guelph. Ontário, Canada. Internet: C McKay - [music.mcgill.ca](http://music.mcgill.ca)

sua produção musical cai vertiginosamente durante este período. Uma simples consulta ao catálogo do compositor indica a existência de uma única obra para o ano de 1949: *Batucada “No morro das duas bicas”*, para piano solo. Na avaliação de Rangel Bandeira (1959, p. 34), o fato de sua iniciação como compositor ter ocorrido diretamente no dodecafonismo fez com que Santoro não experimentasse a necessidade de libertar-se das leis tonais dominantes, tal como havia ocorrido com uma inteira geração de compositores. Ao decidir-se pelo abandono da técnica dodecafônica, Santoro teria ficado “no ar”, precisando “retomar por si mesmo uma experiência musical” que não era a sua.

Era um impasse interior, um recomeço de tudo. Tal como se fosse um principiante, um jovem artista à procura de uma “linguagem” adequada à sua vocação. Por isso nessa fase, os seus passos foram tão indecisos, tão fracos, tão titubeantes. Nem parecia o compositor forte, afirmativo, pessoal, daquela magnífica sonata (fase dodecafônica) para violoncelo e piano. De compositor realizado, Cláudio Santoro voltou a ser uma promessa, um talento novo em formação. Uma consciência nacionalista a querer tomar corpo, a procurar suas raízes na terra. (Bandeira, 1959, p. 34)

Passados alguns anos, ao reavaliar o conjunto de sua produção nacionalista, Santoro não se eximiria de uma rigorosa autocrítica, uma vez que demonstra, claramente, as profundas reservas que passou a ter com as obras escritas durante os primeiros anos da fase nacionalista. Ao afastar-se de sua escrita cromática espontânea, a forma como mais fluentemente se expressara até então, para dedicar-se à pesquisa e assimilação das constâncias da música brasileira teria composto, segundo suas palavras, “obras muito ruins”. Somente mais tarde, após um longo período de adaptação, finalmente, teria elaborado obras mais sólidas. De acordo com sua avaliação, o domínio deste novo estilo havia se solidificado gradativamente, o que de certa forma teria interferido na qualidade de diversas obras.

Eu renego só aquilo que eu fiz de ruim, a minha música ruim. As obras que eu considero ruins eu já quis destruí-las, [...] a minha vontade era destruir cinquenta por cento da minha produção, [...] eu acho que a minha fase nacionalista, [...] foi uma fase importante na minha carreira, que me deu solidez de escritura e provou a mim mesmo que eu era capaz de fazer uma música tradicional também, não só a vanguarda. Não é de todas as obras que eu considero importantes da minha fase nacionalista. As primeiras obras, por exemplo, eu acho muito ruins. A Sétima Sinfonia eu acho que é a obra do período nacionalista mais importante em matéria de música sinfônica. Depois dela a Sexta Sinfonia, é menor, que a idéia é um pouco diferente; segue em caráter decrescente a Quinta e a Quarta. (Santoro. Apud: Oliveira, 2005)

No que se refere às possíveis conexões entre a produção nacionalista de Santoro e as tendências estilísticas predominantes ao longo da década de cinquenta, neste ponto a única aproximação possível diz respeito ao compartilhamento de características comuns com um extenso grupo dos compositores (Schostakovich, Katchaturian, Britten, Walton, Barber, Orff, Persichetti, Piston) “desligados da corrente principal”. Compositores que permaneceram fiéis aos estilos mais tradicionais, optando por seguir adiante “independentemente dos respeitáveis círculos vanguardistas”. (Schuartz, 1993, p. 264)

Por volta do início da década, esgotada a crença na tentativa de fusão de elementos tradicionais e seriais, na “exploração do vasto terreno supostamente situado entre os mundos, tonal e atonal”, as correntes reconhecidas como as mais destacadas seguiriam adiante cada vez mais desinteressadas dos estilos ainda apoiados na tradição. Para Brindle, não se tratou necessariamente de uma “exaustão da linguagem” schoenberguiana, mas da necessidade de expressar a “era atômica” através de sonoridades inteiramente diferentes, em que se excluía o quanto possível os elementos tradicionais, ainda que modificados por Schoenberg.

A nova sonoridade da década de cinquenta não almejou melodias suaves (ainda que concisas), harmonias coerentes ou formas definidas. Na verdade, naquele momento não se sabia ao certo que tipo de sonoridade se buscava, mas, tão somente, o que deveria ser evitado. Os compositores falavam de um “novo início”, de uma “tábula rasa”. Cada elemento da linguagem musical deveria sujeitar-se a um exame e reapreciação antes de integrar-se à nova arte, em torno da qual, objetivou-se a erradicação de qualquer sugestão das linguagens musicais do passado. (Brindle, 1987, p. 5)

Se por um lado, podemos detectar na obra nacionalista de Santoro a presença de materiais e técnicas composicionais provenientes das mais variadas realizações associadas à escola neoclássica, tais como as experiências de compositores como Hindemith, Bartók e Stravinsky, além dos principais representantes da música soviética como Schostakovich e Prokofiev, por outro lado, no que tange exclusivamente à música brasileira, Villa-Lobos e Camargo Guarnieri seriam apontados por Santoro como aqueles que mais efetivamente teriam se aproximado do novo ideal criativo ambicionado. Se no que se refere a Villa-Lobos, tal identificação se restringia aos limites das realizações musicais, em se tratando de Guarnieri, as afinidades extrapolariam as meras questões estilísticas, uma vez que Santoro, movido por suas radicais convicções ideológicas, sairia publicamente em sua defesa por

ocasião da publicação da famosa *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, o que será abordado mais adiante.

É muito difícil de se generalizar numa obra e num autor brasileiro, a produção máxima criada pelos nossos compositores. No gênero sinfônico por ex., considero obras importantes o “Chôros” de Villa-lobos, assim como no terreno da sinfonia é na minha opinião a 2ª Sinfonia de Camargo Guarnieri, em que se cristalizou pela 1ª vez o estilo realmente brasileiro, dentro do âmbito desta grande forma musical. Já no terreno da “música de câmara”, considero uma grande realização o “Choro no. 2” para flauta e clarinete de Villa-Lobos, bem como as magníficas “canções” de Camargo Guarnieri. (Santoro, 1951) (Correspondência a Magdala da Gama Oliveira, ACS)

De acordo com sugestões do compositor, em decorrência das transformações estilísticas geradas pela procura por uma forma mais pessoal de expressão, o período nacionalista poderia ser dividido em dois momentos bastante diferenciados. Estendendo-se até meados da década de cinqüenta, o primeiro momento corresponderia à etapa inicial de pesquisa, na qual Santoro tenta reconhecer e apreender um suposto idioma musical brasileiro, com o intuito de incorporá-lo em à sua expressão pessoal. Uma vez vencida esta etapa, em um segundo momento, tratar-se-ia do alcance da universalidade através de uma transfiguração pessoal de tudo o que foi assimilado na fase anterior. Para descrever e caracterizar esta etapa, Santoro se vale das seguintes expressões: “sair da linguagem mais direta, popular e folclórica”; romper “com a idéia de que a música brasileira deve ser enraizada no folclore”; ir “muito além dos limites nacionais” e etc. As obras relacionadas na citação a seguir, todas compostas em 1955, evidenciam o início da segunda etapa por volta deste mesmo ano.

“Compuz antes de vir para o Rio, uma nova Sonata para piano solo que os amigos pianistas consideram uma obra de importância no terreno da sonata brasileira por se colocar num plano internacional apesar das características nacionais da obra sem cair nas eternas danças...Creio também que consegui nesta obra alguma coisa nova neste sentido bem como o Quarteto N. 4 que também terminei pouco antes da Sonata. Nestas duas obras como já na Sinfonia N. 5 começo uma nova fase em que os elementos nacionais deixam de ser intencionais para passar a uma transfiguração não somente pessoal como também de plano superior e que se possa dizer isto é uma Sonata, que pode ser colocada no plano internacional da criação contemporânea, mas deve ser de autor brasileiro. Esta penetração da essência das nossas características de povo que se cristaliza como cultura própria, creio é o ponto importante para nós creadores e que devemos passar desta fase que foi necessária de pesquisa para entrarmos no plano das idéias e do pensamento creador mais profundo. (Santoro, 1956) (Correspondência a Curt Lange, ACS)

### 3.2. O “Congresso de Praga”

Inscrito ao lado de Arnaldo Estrela como representante do Brasil no *II Congresso de Compositores de Praga*, encontro cujo principal foco de interesse se voltava para as “tradições nacionais” e a “função social da música clássica e popular”, Santoro produziria, especialmente para a ocasião, o artigo com base no título geral do Congresso (*Où va la musique?*), acrescido da expressão que resumia sua preocupação estética naquele momento: *Le Problème du Compositeur Contemporain dans sa Position Sociale*. Tal como antecipado no capítulo anterior, parte deste trabalho está elaborada de acordo com o que lhe foi possível assimilar de suas discussões político-ideológicas com Koellreutter. Esta influência pode ser observada de forma mais evidente quando verificamos que frases inteiras da palestra de Koellreutter estão literalmente transpostas para o artigo de Santoro. Apesar das divergências entre os dois compositores, a proposta de Santoro de simplificação da linguagem e a crença inabalável de Koellreutter na pesquisa estética, alguns pontos de contato continuavam válidos para ambos, o que de certa forma os mantinha unidos em torno da tese da arte utilitária. Ainda fiel naquele momento ao pensamento de seu ex-professor, Santoro tomaria de empréstimo sua análise para explicar as transformações e renovações verificadas na sociedade e nos valores artísticos.

O artista servindo aos interesses da humanidade e da sociedade, sua arte, como uma das super-estruturas está sujeita a evolução social, tornando-se um reflexo da produção material. Assim senhores, está a evolução em constante processo de transformação e renovação, onde algo nasce e se desenvolve, enquanto que outro se decompõe e desaparece. É deste modo, sobre este aspecto, que nos encontramos neste período de franca transformação onde uma classe decadente aos poucos desaparece, cedendo a outra nova que nasce e que se desenvolverá, sobre outras bases, criando novas super-estruturas. (Santoro, 1948, p.1) (*Où va la Musique? Le Problème du Compositeur Contemporain Dans sa Position Sociale*, ACS)

Mais adiante, apoiando-se tão somente em suas convicções pessoais, Santoro passa a defender a tese de que “os compositores voltados para a luta das classes menos favorecidas” vinham apresentando uma “tendência para o desenvolvimento ou para a dilatação da expressão num sentido pró-atonalismo, e em grande parte para o dodecafonismo”. Uma vez que se tratava de um “movimento extremista”, sugere que a postura mais conveniente naquele momento seria a de se procurar preservar o atonalismo como a única conquista “verdadeiramente revolucionária”. Insistir na utilização da técnica

dos doze sons corresponderia a “um certo exagero” que deveria ser “corrigido”, além de favorecer a criação de uma nova série de “empecilhos e preconceitos” em substituição àqueles que já haviam sido superados com a extinção do tonalismo. Ainda assim, admitia a validade da experiência musical dodecafônica.

Acredito que as pesquisas e as experiências na técnica dos doze sons são importantes, principalmente no que concerne em auxiliar o desenvolvimento da forma. Porque, com a dilatação da expressão, sua renovação para uma tendência pró-atonalismo, portanto de abandono da tonalidade, entra-se em crise. A forma mais importante da música tonal, que é a “forma sonata” e que se baseia no conceito tonal “cadência”, entra em contradição com o novo conteúdo expressivo que é o abandono da tonalidade, portanto sua função orgânica que a originou. Esta contradição é um fato natural, daí a importância que dou ao princípio do dodecafonismo que talvez possa satisfazer em parte as necessidades exigidas por esta nova expressão. (Santoro, 1948, p.2) (Où va la Musique? Le Problème du Compositeur Contemporain Dans sa Position Sociale, ACS)

Para sua surpresa, a defesa que empreendera do atonalismo como reflexo de uma evolução social deflagrada pelo avanço do mundo socialista sequer fôra considerada. Ainda que estivesse de acordo com a tese de que “a compreensão da arte pelo povo” se firmava como “o critério fundamental da estética progressista”, expressão extraída do artigo do líder da delegação soviética e autor do texto de convocação para o Congresso, Iuri Shaporin (1948, ACS), em momento algum, Santoro teria imaginado que uma de suas principais convicções, qual seja, a “simplificação sem concessões”, estaria em franca oposição ao que seus pares defendiam como a postura estética de um compositor engajado na causa comunista. O texto de convocação para o Congresso não deixa dúvidas quanto às tendências que deveriam prevalecer no evento.

Penso que nosso congresso encontrará a solução altamente progressista que apontará a saída desta crise na qual se encontra a música contemporânea; que ela corresponda aos altos ideais nacionais, populares e realistas na música. (Shaporin, 1948, p.6) (Des Éléments Populaires et Réalistique dans la Musique, ACS)

O ponto de vista defendido por Shaporin, de certa forma, pode ser entendido como um reflexo direto da relação entre a cúpula do Partido Comunista Soviético e o restante da população, período em que os expurgos comandados por Stálin e a política de rígido controle sobre qualquer manifestação da sociedade soviética encontrava-se em seu apogeu. Nesta linha de ação, devemos incluir a tão citada interferência do Partido Comunista na

produção musical soviética, representada de forma mais evidente pelo discurso de Andrei Zhdanov, *A tendência ideológica da música soviética*. Amplamente difundido no Brasil na década de cinquenta, este artigo merece alguma atenção, uma vez que serviu de orientação estilística a Santoro durante todo o período em que produziu música de tendência nacionalista.

Pronunciado em nome do Comitê Central do Partido, o citado documento teria sido elaborado na intenção de encerrar as discussões entre os compositores sobre as possíveis tendências estéticas da música soviética, além de estabelecer o que era esperado desta categoria pelo estado. Na avaliação do partido, comparada às outras artes, literatura, cinema e teatro, principalmente, a música estaria ficando para trás na grande caminhada rumo ao Realismo Socialista. Tal constatação decorria da prática de vários compositores de inserir elementos estranhos em uma arte historicamente alicerçada na criação de obras programáticas e no aproveitamento da melodia popular. Ao comparar a proposta estético-musical destes artistas às tentativas de algumas personalidades políticas soviéticas de reavaliar a doutrina colocada em prática pelo Partido, Zhdanov deixa claro que, aos olhos do Comitê Central, a sociedade soviética assentava-se sobre uma estrutura que condicionava igualmente, tanto as idéias de caráter político-ideológico, quanto cultural. Para a cúpula do partido, assim como a economia planejada colhia resultados animadores, avançando sob as rédeas firmes do controle estatal, também as artes deveriam progredir da mesma forma, marchando junto ao povo rumo a um futuro de conquistas sociais sob a supervisão orientadora do partido.

E realmente estamos enfrentando uma luta muito aguda, se bem que aparentemente oculta, entre duas tendências na música soviética: uma representa o princípio são e progressista na música soviética, fundamentado no reconhecimento do enorme papel que exerce a herança clássica e, em particular, que exercem as tradições da escola musical russa combinadas com o conteúdo de elevadas idéias na música, sua veracidade e realismo, profunda e organicamente vinculados com o povo e sua música e canções - tudo isto entroncado a um alto grau de técnica profissional. A outra tendência é a do formalismo, que é estranha à arte soviética e que se destaca, sob o pretexto de parecer moderna, pelo repúdio da herança clássica, pelo desdém para com a música popular, pela subestimação do povo, preferindo satisfazer emoções terrivelmente individualistas de um grupo reduzido de estetas seletos. Esta última tendência substitui uma música natural e formosamente humana por uma música falsa, vulgar e com freqüência, simplesmente patológica. Ao mesmo tempo é típico dessa última tendência evitar os ataques de frente, preferindo esconder sua atividade revisionista sob a máscara de aparente acordo com os princípios fundamentais do realismo socialista. (Zhdanov, 1948, p. 23)

A defesa das tradições populares durante o Congresso de Praga não esteve presente apenas no discurso dos integrantes da delegação soviética, a esta altura, inteiramente afinados com as orientações estéticas recebidas do Partido. Esta postura já havia sido igualmente absorvida por grande parte dos compositores representantes daqueles países que após a final da Segunda Guerra passaram a compor o chamado bloco socialista. Não causa surpresa, portanto, tais países apresentarem-se para o Congresso defendendo um ponto de vista comum,<sup>34</sup> tendência à qual se insere o discurso proferido pela musicóloga Zofia Lissa, uma das representantes da delegação polonesa. Em *Les Fonctions Sociales de la Musique Artistique et Populaire*, Lissa defenderia a criação de um gênero musical, tanto capaz de absorver as novas descobertas técnicas da música artística, quanto pautado pela simplicidade e imediatismo no que se refere à sua compreensão, uma vez que se destinava a um auditório novo e inexperiente. Considerado sob a perspectiva da dialética materialista, na medida em que este novo estilo exercesse uma influencia quantitativa na música artística, ao final do processo, obter-se-ia a esperada mudança qualitativa.

Uma vez que a evolução musical tome a direção que hoje podemos prever, podemos imaginar em um futuro remoto, uma total liquidação da divisão da cultura musical em duas vias. (Lissa, 1948, p.4) (*Les Fonctions Sociales de la Musique Artistique et Populaire*, ACS)

Há que se lembrar que parte da proposta de Lissa já havia sido antecipada, ainda que em um contexto inteiramente distinto, por Paul Hindemith, o principal modelo estilístico de Santoro durante o período de transição. Preocupado com o isolamento do compositor frente a sua audiência, Hindemith imaginou remediar esta situação defendendo, por volta da metade da década de vinte, durante o regime da República de Weimar (1919-1933), o desenvolvimento da *Gebrauchsmusik*, espécie de música utilitária sem maiores pretensões estéticas. Ainda que acreditasse, tal como os compositores e musicólogos ligados ao realismo socialista, que as obras de fácil execução e assimilação seriam capazes de operar a aproximação do executante amador e do público em geral ao hermético círculo da música contemporânea, Hindemith, ao contrário, não chegou a justificar suas idéias em

---

<sup>34</sup> O Congresso contou com a participação de 17 países. Destes, sete integravam o bloco socialista: Bulgária, Iugoslávia, Romênia, Polônia, Hungria, Tchecoslováquia e URSS.

termos políticos, embora tenha ensaiado, após 1933, uma frustrante participação no regime nazista.

Integrante da delegação Húngara, país onde a aproximação entre os compositores e música folclórica já se impunha como tradição, Denis Bartha não poderia deixar de ater-se ao tópico da incorporação do folclore. Condenando veementemente o interesse no folclore apenas por seu exotismo, Bartha defenderia a tese da necessidade de se assimilar o “espírito” da música nacional através de uma longa estada entre os detentores da mesma, “*les véritables paysans*”. Só assim, o compositor dominaria a técnica desta linguagem maternal, empregando-a como sua própria língua para comunicar-se espontaneamente com seu auditório. Para corroborar a validade de sua proposta, cita o exemplo de Bartók e Kodaly, compositores que passaram longos anos no exercício da coleta musical entre o povo, e somente após esta experiência teriam adquirido “o direito” de elaborar as melodias de características nacionais.

Estamos convencidos que Bartók e Kodaly foram os primeiros a dar um passo decisivo além do impressionismo. Por isso, consideramos suas composições como ação musical e músico-social de primeira ordem. Não pela melodias húngaras que eles elaboraram! As melhores obras e as mais importantes do ponto de vista humano de Bartók e Kodaly são justamente aquelas que não compreendem melodias nacionais distintas. (Bartha, 1948, p. 4) (*L’Influence de la Musique Populaire sur la Musique*, ACS)

Na verdade, a grande quantidade de artigos sobre música folclórica produzidos por Bartók durante as décadas de trinta e quarenta, por sua abrangência e riqueza de detalhes, acabaram servindo como referência para a maioria dos trabalhos publicados pelos compositores e teóricos ligados ao realismo socialista. Na avaliação de Boulez (1995, p. 276), depois de ter sido ignorado durante muito tempo, Bartók teria alcançado a façanha de tornar-se, ao mesmo tempo, tanto a bandeira da vanguarda ajuizada, ou seja, “aquela que não perde contato com o público”, quanto vítima dos epígonos “que se engajaram em um certo ativismo artificial” de inspiração apenas exterior.

[...] o fato de recorrer ao espírito do folclore foi um argumento decisivo nas mãos dos “nacionalistas” musicais: Bartók seria o único representante de uma música humana, diante dos pesquisadores abstratos e sem entranhas da Escola de Viena, e do intelectualismo cosmopolita de Stravinsky. (Boulez, 1995, p. 276)

Ao defender no Congresso de Praga a tese da necessidade do contato direto com os camponeses como requisito para a assimilação do “espírito” da música nacional, Denis Bartha apenas repete as exigências estabelecidas por Bartók em um de seus artigos mais freqüentemente citados.<sup>35</sup> Para Bartók, a premissa indispensável para um aproveitamento efetivo da música folclórica estaria condicionada à exigência de que o compositor conhecesse perfeitamente a música folclórica de seu país, o que só ocorreria quando da coleta “in loco” de canções. Considerando a afirmação de Bartha de que “as melhores obras e mais importantes do ponto vista humano” seriam “aquelas que não compreendem melodias nacionais distintas”, tal dedução corresponde à terceira dentre as três modalidades de aproveitamento da música folclórica observadas por Bartók: (1) *aproveitamento da melodia folclórica isenta de qualquer modificação ou acrescida de leve variação, limitando-se o compositor a agregar um acompanhamento*; (2) *quando o compositor se vale da melodia folclórica não textualmente, mas, inventando por si mesmo uma “imitação” da mesma*; (3) *quando o compositor aproveita apenas a “atmosfera” da música popular*.

Neste último caso, segundo Bartók (1985, p. 95), o compositor teria se “assenhorado da linguagem musical empregada pelos camponeses, dominando-a com a mesma desenvoltura e perfeição com que um poeta usa a língua materna”. Santoro, por sua vez, seguindo a sugestão de Bartha, concentraria todos os seus esforços no desenvolvimento desta terceira modalidade, o que, de acordo com seu pensamento, o salvaguardaria de enveredar para um nacionalismo exótico e infantil.

Hoje sigo uma orientação que tem por base a nossa música folclórica, mas sem copiar o folclore e sem utilizá-lo de maneira direta, mas, talvez, a maneira como Bela Bartok tão bem soube utilizar o material sonoro de seu país natal. (Santoro, 1955) (Correspondência a Szenkar, ACS)

[...] devem ser interpretados [os elementos folclóricos do Scherzo da Sinfonia Brasília] no sentido de um Bartók, quer dizer, não como uma aceitação direta ou cópia, porém como uma redução construída sobre substâncias melódicas básicas e sons que o compositor trabalha, na sua arte nova e pessoal, como pedra angular, indo deste modo, muito além dos limites nacionais.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> BARTOK, Bela. La Influencia de la Música Campesina sobre la Música Culta Moderna. In: *Escritos Sobre Música Popular*. Madrid: Siglo XXI Editores S.A., 1995

<sup>36</sup> Música nova do Brasil. (Tradução do “Die Welt” 6/10/1964). Artigo publicado por ocasião da primeira apresentação mundial da “Sétima Sinfonia”. (ACS)

De acordo com Suchoff, (1995, p. 203) o impacto da linguagem musical de Bartók teria sido sentida por inúmeros compositores nos mais variados países: Alberto Ginastera (Argentina), Benjamim Britten (Reino Unido), Gyorgy Ligeti (Hungria), George Crumb (Estados Unidos), Witold Lutoslavsky (Polônia), e Oliver Messiaen (França). Neste sentido, Suchoff cita o depoimento de Ginastera, no qual o compositor argentino descreve seu primeiro contato com a obra de Bartók em uma audição do *Allegro Bárbaro*. A partir de sua pesquisa sobre a obra de Bartók, Ginastera, tal como Santoro, teria transformado seu estilo, desde a forma objetiva de nacionalismo para a versão tendente ao subjetivismo, qual seja, aquela em que somente o espírito ou a atmosfera da música folclórica é refletido.

Finalmente, em que pese os resultados obtidos ao final do Congresso, temos que a tendência de valorização do elemento popular como meio de aproximação das massas à música erudita, implícita na grande maioria dos discursos apresentados, acabou por dominar também, como não poderia deixar de ser, o próprio manifesto final. Afirma-se neste documento que a música somente se tornaria instrumento de “realização das grandes tarefas históricas”, diante das quais se encontrava a “humanidade progressista”, se os profissionais da área cumprissem as seguintes condições:

(1) Se os compositores adquirirem consciência da crise, se eles tentarem escapar às tendências de extremo subjetivismo e exprimirem na sua música os sentimentos e as altas concepções progressistas das massas populares; (2) Se os compositores, em suas obras, se prenderem mais estritamente à cultura nacional de seu país e a defenderem das falsas tendências cosmopolitas; pois o verdadeiro internacionalismo da música decorre do desenvolvimento dos diversos caracteres nacionais; (3) Se a atenção dos compositores se dirigir para as formas musicais que lhes permita atingir esses objetivos - sobretudo para a música vocal, óperas, oratórios, cantatas, cânticos, canções, etc; (4) Se os compositores, críticos e musicólogos trabalharem prática e ativamente para liquidar o analfabetismo musical para educar musicalmente as massas. (Estrela et al. 1948, p. 154)

### 3.3. Divulgação dos princípios estabelecidos em Praga

Encarregado pela seção plenária de “realizar as idéias” contidas no Manifesto de Praga, Santoro defenderia em seu mais citado artigo<sup>37</sup> a tese de que o problema da música contemporânea não era de ordem técnica, mas, um problema de conteúdo. De acordo com sua nova concepção, qualquer discussão técnica tornava-se estéril diante do que era

---

<sup>37</sup> SANTORO, Cláudio. Problema da Música Contemporânea Brasileira em Face das Resoluções e Apelo do Congresso de Praga. *Fundamentos*. São Paulo. 1948; v. 2, n.2, p. 233-240.

realmente considerado premente naquele momento: “um trabalho que venha de encontro aos anseios da sociedade nova, aos anseios da classe laboriosa, e que seja a expressão da verdadeira cultura popular, arte para todos, arte com raízes no povo e nas tradições nacionais”.

Acham êles (os compositores soviéticos) que a crise da música contemporânea é terrível e devemos voltar à música para o povo, mas não de modo subjetivo, afim de que ela cause boas idéias, incentive as boas ações e seja algo ligado à sociedade. O “Belo” no sentido humanista deverá expressar êste novo ideal. (Santoro, 1948, p. 236)

No que concerne ao Brasil, Santoro dirá que todos aqueles interessados em “construir algo de novo” deveriam tomar como ponto de partida a obra de Villa-Lobos e Camargo Guarnieri. Entretanto, apoiado em Denis Bartha ressalva o quão inútil seria dar apenas prosseguimento à escola nacionalista já existente, tendo em vista que este movimento teria produzido, muitas vezes, “arte exótica” tão-somente, mera imitação dos movimentos nacionalistas europeus, arte desprovida de um verdadeiro “caráter positivo”.

Tais movimentos pouco adiantaram, no nosso sentido ideológico, e há muito a fazer porque estando desligados dos movimentos de massa, dos movimentos progressistas, desligados da evolução social, não produziram, portanto, maior número de obras de caráter positivo; acertando, porém, às vezes, pelo fato de utilizarem um elemento que por ser tão forte e poderoso, se sobrepunha às intenções e conseguia afirmar-se por si só: o elemento da canção popular, o canto espontâneo do povo. (Santoro, 1948, p. 239)

Tantas vezes mencionado nas discussões do período, o conceito de caráter ou conteúdo positivo torna-se mais compreensível quando, em determinada altura de seu artigo, Santoro se refere ao aproveitamento de canções folclóricas brasileiras na composição de obras de fácil compreensão para as camadas populares. Para tanto, explica que “nem sempre as manifestações das massas” teriam “um caráter positivo”, considerando que, muitas vezes, as manifestações populares apresentar-se-iam carregadas de um “caráter negativo”, o que impediria seu aproveitamento nas obras em que se almejasse suscitar nos ouvintes sentimentos otimistas. Citando como exemplo “os cantos dos pretos escravos resignados com sua sorte e inferioridade”, explica que estas manifestações seriam de interesse apenas para estudos étnicos, mas, arriscadas “para aproveitamento n’um sentido construtivo”.

Neste artigo já está transparente a reviravolta que as resoluções tomadas em Praga causariam nas concepções estéticas de Santoro, mais particularmente, naquilo que concebia como a verdadeira arte revolucionária. Uma vez considerado o “novo conteúdo expressivo”, o atonalismo perderia esta importante designação após o Congresso, para transformar-se apenas em uma atitude revolucionária isolada, um esforço que gerava “não uma verdadeira arte revolucionária, servindo a classe operária, mas um esforço isolado na decomposição da classe dominante e somente isto”. Os dois trechos a seguir, retirados de diferentes documentos, expõem claramente a diferença entre seu ponto de vista inicial, quando considerou o atonalismo e o dodecafonismo a contrapartida musical de uma postura ideológica progressista, e aquele adotado imediatamente após o Congresso. Segundo Santoro, as obras musicais modernas verdadeiramente revolucionárias teriam que basear-se, não mais nas últimas manifestações artísticas decadentes da burguesia, mas, nos elementos oriundos daquela que era a verdadeira classe revolucionária: o proletariado.

Na luta diária comecei a me interessar pelos problemas de classe, tornando-me um revolucionário anárquico. Esta tendência influenciou muito a minha criação onde procurei uma “liberdade absoluta” na música, a ponto de considerar o atonalismo e a técnica dodecafônica como o que de mais progressista havia em arte, pela independência dos tons e sons. (Santoro, [195?]) (Cláudio Santoro, ACS)

De fato, antes do advento do socialismo, o artista dava a impressão de estar na frente e de impulsionar o desenvolvimento da sociedade, porque o povo não estando no poder, êle representava de fato a vanguarda. Mas hoje nos países socialistas, o povo estando no poder, a classe revolucionária está na frente; o artista que marcha ao lado do proletariado deve estar na linha do progresso e não ao lado das tendências da última fase da burguesia (Santoro, 1948, p. 36).

Se o ano de 1949 foi considerado pobre do ponto de vista da criação de novas obras, e de decepção e tristeza no que se refere ao reconhecimento profissional, por outro lado, no que tange à divulgação das resoluções tomadas em Praga, significou para Santoro um momento de entusiasmo e otimismo. Sua correspondência daquele ano concentra-se, a rigor, em três assuntos: (1) seu desapontamento para com o meio musical brasileiro, principalmente para com aqueles que, detendo o poder, não lhe ofereciam qualquer possibilidade de atuação profissional; (2) o estágio de desenvolvimento das novas obras, e a esperança que depositava neste novo estilo; (3) e finalmente, o entusiasmo pela realização

de conferências onde encontrava espaço para explicar e divulgar o Manifesto de Praga e sua possível aplicação no meio musical brasileiro.

Como já deve estar sabendo, estive em S. Paulo onde realizei uma conferência no Museu de Arte Moderna sobre a aplicação no meio musical do Brasil das “Resoluções de Praga”[...] fizeram-me perguntas sobre todos estes problemas referentes a arte no nosso novo sentido durante 3 horas seguidas...Parece que me saí bem. [...] Gostei muito do meio paulista e fiquei muito sensibilizado com a acolhida que me dispensaram, imagine que até banquete foi-me oferecido. (Santor, 1950) (Correspondência a Zora Braga, ACS)

Extraída de um currículo elaborado por volta de 1963,<sup>38</sup> a relação de textos apresentada a seguir, todos elaborados pelo próprio compositor, atesta o quanto Santoro se empenhou em divulgar, no decorrer da década de cinquenta, seja através da publicação de artigos em revistas, seja através de debates ou palestras, aquilo que julgava ser a correta postura estética de um compositor comprometido com o progresso social.

- *Problema da música brasileira contemporânea em face das resoluções e apelo do Congresso de Praga - Revista Fundamentos - São Paulo - Brasil. (8/1948)*
- *Problemas da música contemporânea e o fato histórico social – Revista Contraponto – Recife – Brasil. (4/1949)*
- *Progresso em Música – Revista Para Todos – Rio e Janeiro – Brasil. (3/1951)*
- *Em torno da carta de Camargo Guarnieri – Revista Horizonte – Rio Grande do Sul – Brasil (4/1951)*
- *Conversando com Dimitri Kabalevski – Jornal Imprensa Popular – Rio. (8/1955)*
- *O oitavo pleno sinfônico dos compositores soviéticos – Revista Fundamentos (no 38) – São Paulo – Brasil (1955)*
- *Encontro com os mestres Rubov e Katchaturian – Jornal Imprensa Popular – Rio de Janeiro (1955)*
- *O conjunto folclórico tchecoslovaco Lucnica de Bratislava (1955)*
- *Vários artigos sobre música brasileira publicados em Moscou, Praga, Berlim (1955)*
- *Katchaturian e o público brasileiro – Revista de Literatura Internacional de Moscou – U.R.S.S. (1956)*

---

<sup>38</sup> SANTOR, Cláudio. Dados biográficos e estéticos. (1963) (ACS)

Dentre os trabalhos relacionados, *Progresso em Música* (Santoro, 1951, ACS) destaca-se dos demais em razão da escolha de Santoro em fundamentar sua nova posição a partir de citações retiradas dos textos de Lênin e Stálin. Frases de efeito como “as ações da nova sociedade deveriam estar apoiadas sobre as camadas que representem o futuro”, retiradas dos discursos de Stálin, passariam a servir como principal argumentação em favor da criação de obras musicais voltadas para o povo. Por outro lado, a partir da pregação de Lênin, Santoro descreveria a maneira como os músicos progressistas teriam passado a investir no possível estabelecimento da arte socialista: em primeiro lugar, a forma e a linguagem deveriam ser nacionais, ou seja, fornecidos pela música popular como uma espécie de “fonte perene de elementos característicos de cada nacionalidade”, enquanto o conteúdo, por sua vez, teria que ser internacional, oriundo das idéias revolucionárias desenvolvidas na classe operária. Desta forma conclui: “a forma deve ser nacional e o conteúdo internacional/socialista” comum a todas as classes operárias de qualquer nacionalidade.<sup>39</sup>

Em *Problemas da Música Contemporânea Brasileira e o Fato Histórico Social* (Santoro, 1948, ACS) Santoro elabora um pequeno resumo das noções que no seu entender deveriam caracterizar a arte musical da nova sociedade. Neste caso, além de colocar lado a lado as teses defendidas por Denis Bartha e Zófia Lissa, ambas mencionadas anteriormente, incluiria também a noção do “conteúdo positivo”, uma idéia temática ou assunto exterior à obra capaz de motivar o compositor em determinada direção, provocando nos ouvintes associações mentais previamente esperadas.

Recapitulando, teremos chegado a conclusão que são três os problemas fundamentais: 1o) Creação de uma arte que não sendo super-intelectualizada, também não deve ser popularesca. Um gênero intermediário, com o fito de trazer as massas a compreensão da arte em geral, e preparando outrossim, as bases de uma nova expressão musical, acabando com a diferença aos poucos entre arte popular e a chamada arte erudita. 2o) Estudo aprofundado do folclore para dele tirarmos a técnica necessária à unidade da criação musical. 3o) Conteúdo positivo baseado nos sentimentos elevados do homem. (Novo humanismo). (Santoro, 1948 p. 3) (*Problemas da Música Contemporânea Brasileira e o fato Histórico Social*, ACS)

---

<sup>39</sup> Tal como explica Contier, a aplicação desta fórmula “nacional na forma e socialista no conteúdo” na esfera das artes, procede de uma proposta de Stálin para o tipo de socialismo a ser aplicado durante o plano quinquenal baseada na combinação entre o nacionalismo russo e o socialismo internacionalista. “Esse ideal transfigurou-se no campo artístico no chamado “realismo socialista”, fundamentado em caracteres nacionais, internacionais e de natureza realista, ou seja, a ser compreendido pelas massas (coletividade ou multidão).” CONTIER, Arnaldo D. *Música e ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1985. p. 10

Quanto à exigência da temática capaz de assegurar as associações mentais desejadas, ou seja, o conteúdo positivo, cabe acrescentar o quanto este princípio foi valorizado por Santoro durante todo o período nacionalista. Ao discorrer sobre o assunto em *O VIII Pleno Sinfônico dos compositores soviéticos*, chega ao ponto de referir-se diretamente às noções teóricas *Intonazia* e *Sinfonismo*, princípios desenvolvidos pelo musicólogo russo Boris Asafiev com o propósito de fundamentar a criação sinfônica baseada em referências não-musicais. Diversas são as obras de Santoro diretamente correlacionadas aos princípios criados por Boris Asafiev,<sup>40</sup> tais como *Impressões de Uma Usina de Aço*,<sup>41</sup> por exemplo, obra composta em 1942/43, em que, segundo Mariz, (1994,

---

<sup>40</sup> Em seu estudo sobre a música soviética, Malcom Brown informa que as principais idéias relacionadas ao Realismo Socialista apareceram inicialmente conectadas à literatura, uma vez que muito facilmente, se conseguia alí refletir de forma imediata os assuntos provenientes da vida real. O fato da música não se comportar como uma linguagem cujas associações com o mundo material ocorram de forma perceptível, acabou por trazer para os teóricos musicais soviéticos uma grande pressão pelo desenvolvimento de uma teoria capaz de correlacionar o mundo sonoro ao mundo concreto. Desta forma, acreditaram ser possível possibilitar também à música compartilhar das idéias artísticas difundidas na sociedade socialista, e principalmente, tal como na literatura, expressar de forma realista o mundo fenomenal. *Intonazia*, um dos conceitos mais importantes desta teoria, é definido por Brown como *qualquer manifestação sonora da vida ou da realidade, percebida e compreendida (diretamente ou metaforicamente) como portadora de um significado*. Em outras palavras, uma *Intonazia* em sua forma mais simples corresponderia a um som real produzido por qualquer coisa, seja ela uma criatura ou fenômeno natural ao qual um significado é associado. Desta forma, a *intonazia musical* resultaria quando uma *intonazia* da experiência cotidiana fosse transmutada em uma frase musical, retendo de sua fonte aquela qualidade, propriedade ou característica responsável pela expressão do significado que estimularia a imaginação e a sensibilidade humana. Seriam três as categorias em que se classificam as propriedades associativas das *intonazias*: A primeira compreenderia aquelas cujas associações com a vida podem ser reconhecidas imediatamente. Brown utiliza aqui a expressão “mimetismo musical”, por tratar-se, neste caso, da “representação em música do contorno sonoro de um fenômeno natural, da rítmica e dinâmica de processos naturais, da direção e características do movimento, ou até a cadência do discurso humano”. A segunda categoria englobaria as associações decorrentes da correlação entre a música e as outras formas de arte, sejam elas, literatura, teatro, pintura, dança ou cinema. Esta correlação poderia ocorrer nas formas mais variadas, indo desde a fusão completa entre a música e a palavra das composições vocais até as associações programáticas de referência literária; podendo esta última tomar a forma de um programa detalhado, ou nada mais do que uma simples nota explicativa. As associações deste tipo relacionam-se com a realidade fenomenal indiretamente, através das imagens criadas pelas palavras ou os elementos visuais. Finalmente, as associações pertencentes à terceira categoria seriam estabelecidas através de referências puramente musicais: (1) incorporação no material temático de uma obra, de melodias, ritmos, motivos, constâncias melódicas da música folclórica; (2) utilização das convenções estilísticas de um período particular; (3) citação ou paráfrase de melodias ou idéias musicais fortemente relacionadas na memória popular a eventos ou períodos históricos; (4) elaboração de símbolos musicais tais como os “leitmotifs”. O conjunto de *intonazias*, homoganeamente organizadas em uma composição, resultaria finalmente na *imagem musical* da obra. Como conceito, *imagem musical* seria então definida como *a recriação de fenômenos associados, tanto ao mundo objetivo, quanto à interioridade psíquica do homem através de um sistema musical lógico*. Em resumo, obtém-se através da utilização conjunta de uma série de *intonazias*, a *imagem musical* de uma obra. Esta, como nova realidade musical objetiva, teria por missão evocar sensações, idéias e associações.

<sup>41</sup> Obra premiada em 1946, em concurso instituído pela OSB.

p.18) estaria em jogo a descrição de uma siderurgia com suas “máquinas em movimento” e o “aço líquido escorrendo dos gigantescos caldeirões”. As seguintes obras incorporam-se igualmente a esta listagem: o balé *A Fábrica*; os oratórios *Ode a Stalingrado*, e *Berlin, 13 de Agosto*, compostos em 1947 e 1961/62 respectivamente; além das *Sinfonias Sétima (Brasília)* e *Terceira*, compostas em 1959/60 e 1947/48. Enquanto a *Sinfonia Brasília* está inspirada na construção e inauguração da nova capital, na *Terceira sinfonia*, de acordo com palavras do compositor, estariam presentes “o poder dominador do homem do trabalho” e os “sentimentos coletivos da massa”.

Sinfonia N.3 – Cláudio Santoro. Nesta obra tive a intenção de fazer algo com conteúdo revolucionário autêntico, isto é, de conteúdo realista. O sentido mecânico do último movimento tem uma razão simbólica em face da classe proletária, que se apresenta neste final de u’a maneira dominadora só interrompendo, subitamente, para dar lugar à um coral nos metais, em Adágio como um repouso, para logo ser dominado pelo tema anterior, em forma de “coda”, para terminar. Minha intenção foi mostrar o poder dominador do homem do trabalho, o vigor demonstrado pelos seus ritmos decisivos e seu movimento constante, construtivo, mostrando porém, com a entrada súbita do Adágio nos metais, os sentimentos coletivos da massa no repouso entre o bem estar e o trabalho. (Santoro, [ca.1947]) (Comentário sobre a Terceira Sinfonia, ACS)

### 3.4. O rompimento com Koellreutter

A inclusão do nome de Koellreutter nas discussões referentes à elaboração do programa de atuação dos compositores progressistas no Brasil, informação colhida na correspondência entre Santoro e o Sindicato dos Compositores Tchecos, não implica necessariamente que houvesse um interesse de sua parte em aderir às resoluções tomadas em Praga. Na verdade, Koellreutter se mostrava um tanto reticente para com a forma de “arte dirigida” que estava em proposição, sendo uma de suas principais restrições, a excessiva sobrecarga ideológica naquilo que considerava ser apenas um “problema musical”.

Estas reservas de Koellreutter para com as resoluções tomadas em Praga aparecem expressas de forma precisa nas correspondências enviadas à Santoro, nas quais relata a falta de clareza quanto à utilização das expressões “conteúdo”, “forma” e “técnica”. De acordo com Koellreutter, uma vez que estes conceitos estariam sendo tomados uns pelos outros, a “confusão” terminológica formada teria levado os compositores progressistas a colocarem-se, a priori, contra significativas experiências musicais como o atonalismo e o

dodecafonismo. De acordo com sua concepção, se o problema da música contemporânea era um problema de “conteúdo”, ou seja, queriam evitar o conteúdo negativo por sua inadequação a uma sociedade otimista, porque então a oposição a algo que nada mais era do que “técnica”?

A técnica é apenas um meio, mas nunca um fim e tão pouco um característico. [...] Acho que não devemos discutir a “técnica”, mas o “conteúdo”. [...] pode-se estar ideologicamente dentro do “Manifesto de Praga” de uma como de outra maneira. (Escrevendo em dó-maior ou na técnica dos doze sons). Em tudo isso, em toda essa discussão, é necessário separar o conteúdo, a técnica e os elementos formais da obra. O nosso problema é o conteúdo. Um novo conteúdo. Este criará uma nova forma como todos sabemos. (Koellreutter, 1948) (Correspondência a Santoro, ACS)

Responsável pela seção musical da revista *Fundamentos*, Koellreutter publicaria o artigo *Arte Funcional - A propósito de “O BANQUETE” de Mário de Andrade*,<sup>42</sup> em que expõe de forma definitiva sua noção de arte interessada e participativa. Ao conceituar “arte dirigida” revela o principal ponto conflitante entre suas idéias e às que defendia Santoro. Para Koellreutter não se tratava em absoluto de “regulamentar” ou “decretar” um determinado estilo ou gênero de arte, mas sim, “de orientar e dirigir o artista, como representante de uma **coletividade**, num sentido construtivo e demonstrar a ele as contradições que se manifestam em suas obras”, contradições que corresponderiam ao retorno a um ideal de beleza que não era absoluto, mas apenas fruto de uma época decadente.

Neste sentido, Koellreutter apontaria o erro em se valorizar uma arte baseada em “emoções particulares” e “aspirações subjetivas”. Se a arte da classe dominante era apenas diversão, impregnada pelo “indiferentismo” político-social de seus artistas, portanto, arte extremamente individualista, estava claro que jamais poderia cumprir esta nova função de aproximação entre os homens que a sociedade do futuro exigia. Este papel só poderia ser desempenhado pelas novas gerações, comprometidas como estavam com “o progresso revolucionário da humanidade” e empenhadas em desenvolver sua própria “grande arte” para a atualidade.

---

<sup>42</sup> KOELLREUTTER, H.J. “Arte Funcional. A Propósito de “O Banquete” de Mário de Andrade”, *Fundamentos*. São Paulo. 1948, v.1, n.2, p. 148-151.

Quanto à crença de Koellreutter de que a orientação crítica dispensada ao artista deveria proceder “de uma coletividade preparada”, ou seja, de um ouvinte consciente de que a linguagem musical se processaria em função do desenvolvimento social, há um interessante depoimento de Santoro a este respeito, em torno do qual podemos apreciar, tanto o alcance da influência intelectual exercida por Koellreutter sobre seu pupilo em meados da década de quarenta, quanto o grau de desconfiança que terminaria por substituir a antiga camaradagem. Tal como se depreende das palavras de Santoro, embora houvesse prematuramente ocorrido um interesse de sua parte pelos modelos proporcionados por Prokofiev e Schostakovich, ou seja, anteriormente à conversão ao nacionalismo, esta tendência teria sido desencorajada por Koellreutter com base em argumentos fundamentados na noção de “coletividade preparada”.

“Não sabia o que se passava na U.R.S.S., e fui até mal informado pela pessoa a quem devotava inteira confiança, e se mostrava simpatizante, afirmando ser lá onde este tipo de música formalista era mais tocada e apreciada. Afirmava que no país do socialismo o atonalismo era apreciado, porque o povo tinha educação artística. Quando dava o exemplo de Schostakoviski e Prokofieff, respondia-me que esta era arte burguesa, para exportação, afim de iludir o mundo ocidental conquistando as suas simpatias através de uma arte atrazada.. Na minha boa fé, e na falta de informações mais diretas ia aceitando.(Santoro, [195?]) (Cláudio Santoro [texto autobiográfico], ACS)

Com a instauração da polêmica entre Koellreutter e Camargo Guarnieri, decorrência da publicação da famosa *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, Santoro publicaria na Revista Horizonte (RS), em abril de 1951, o artigo “Em Torno da Carta de Camargo Guarnieri”, texto em que aciona um ataque aberto à pessoa e à carta-resposta de Koellreutter, concentrando-se na tese de que este encobria sua ideologia burguesa com uma “capa progressista” e uma linguagem “pseudo-dialética”. Para Santoro, o princípio defendido por Koellreutter em sua resposta a Guarnieri, qual seja, de que o dodecafonismo não era nem estilo nem tendência estética, mas uma técnica de composição criada para estruturar o atonalismo, “conversão das mutações quantitativas do cromatismo em qualitativas, através do modalismo e do tonalismo”, apesar de bem arquitetado, nada mais era do que uma interpretação mecanicista, uma falsa aplicação da dialética que trazia em si contradições internas.

“Dizem eles que a música começou com o uníssono, a oitava, depois passou-se a usar a quinta, posteriormente a quarta, a terça a sétima e a segunda. Dentro deste raciocínio puramente técnico, imaginam arquitetar toda uma técnica empregando até frases dialéticas como a seguinte: “Lógica conseqüência de uma evolução (o dodecafonismo) e da conversão das mutações quantitativas do cromatismo em qualitativas através do modalismo e do tonalismo”. Ora, tudo isso não passa de uma camuflagem para desviar o assunto do seu verdadeiro sentido. O que desejam é levar a música para uma série de considerações super requintadas, fazendo desta maravilhosa arte, um refúgio para iniciados ou super-homens que se deliciam com o jogo das notas puramente intelectual transformando a música numa verdadeira ciência matemática. Estes pseudo “heróis” ou “intelectuais da música” sentem-se chocados com qualquer coisa que lembre a beleza natural e espontânea de uma melodia simples, considerando-a uma verdadeira banalidade. (Santoro, 1951) (Em Torno da Carta Aberta de Camargo Guarnieri, ACS)

A esta altura, seria impossível não salientar a proximidade entre as idéias defendidas por Camargo Guarnieri em sua “carta aberta” e o conteúdo dos artigos de Santoro escritos após o advento do Congresso de Praga. De acordo com as palavras extraídas do citado artigo de Santoro, o próprio Koellreutter teria declarado nos jornais, nos dias que se seguiram à publicação de carta de Guarnieri, como os “Zhdanovianos” e os “mediócras” estavam de acordo com o manifesto do compositor paulista. Ressalte-se, entretanto, que enquanto Guarnieri efetua seu ataque ao dodecafonismo, mais diretamente, no plano musical, Santoro, ao contrário, jamais se afasta de uma postura ideológica radical, em que ideologias burguesas ou proletárias são constantemente relacionadas a cada uma das duas correntes musicais em questão.<sup>43</sup>

Em sua avaliação do episódio, Kater (2001, p. 126) conclui que o alvo visado por Guarnieri não foi necessariamente o estético, uma vez que, encontrando-se o *Grupo Musica Viva* na fase final de seu processo de desarticulação, o “dodecafonismo não representava de fato risco frontal ou ameaça estética alguma para os patronos e adeptos da corrente nacionalista”. Considerando que todos os compositores destacados do grupo já haviam reorientado suas linhas de trabalho desde o final da década de quarenta, restaria antes a hipótese “pessoal e política do que estética e musical propriamente dita”, uma vez que “as adesões e a ocupação dos espaços pelo *Música Viva*” teriam-no transformado em um movimento verdadeiramente afrontador.

---

<sup>43</sup> A. Contier assim define os três grupos que ingressaram nesta polêmica: “(a) os defensores do nacionalismo modernista contrários à técnica schoenbergiana e marxismo-leninismo; (b) os partidários do marxismo e do nacionalismo; (c) os simpatizantes de um movimento em prol da instauração de uma revolução socialista e do emprego das mais diversas técnicas da música contemporânea”.(Contier, 1985, p.27)

A carta aberta de Guarnieri teria assim por meta essencial aglutinar os nacionalistas sob a bandeira da orientação stalinista, os adversários históricos e os dissidentes radicais do *Música Viva*, arregimentando um contingente capaz de limitar os avanços progressivos da empresa pedagógica e de dinamização sociocultural capitaneada por Koellreutter com notável sucesso. (Kater, 2005, p. 126).

A polêmica criada em torno da carta aberta de Camargo Guarnieri pode ser considerada o golpe de misericórdia na então abalada relação entre Koellreutter e Santoro. Por ocasião de seu retorno da Europa, após o Congresso em Praga, foi possível observar uma tentativa de estabelecimento de um denominador comum capaz de encampar o esforço de ambos em favor de uma arte que fosse o produto da nova sociedade. No entanto, tal como ocorrera na URSS, quando várias propostas de efetivação da doutrina marxista acabaram por gerar um conflito interno entre tendências baseadas em uma única ideologia, também no campo artístico mundial, e particularmente no Brasil, este choque de interpretações de um mesmo princípio acabou por ocorrer. O trecho a seguir extraído da correspondência de Santoro ilustra perfeitamente este momento, em que as inevitáveis polarizações tornaram a viabilização de uma única corrente musical progressista algo inatingível.

Desafiei o Koellreutter para um debate público sobre os novos problemas do Realismo Socialista na música e ele depois de aceitar, recusou-se a debater alegando motivos pessoais completamente fúteis. Este músico radicado no Brasil assumiu uma posição de ataque a nós progressistas colocando-se ao lado dos reformistas, trotiskistas e facistas. [...] Escrevi um artigo desmascarando a posição que ele assumiu com uma carta aberta lançada em resposta de outra lançada por Camargo Guarnieri, que se coloca ao nosso lado e atacou o Dodecafonismo e Atonalismo. O Koellreutter nesta carta usa uma linguagem pseudo dialética para explicar a evolução da música numa utilização puramente mecanicista. (Santoro, [195?]) (Correspondência a Louis Sagner, ACS)

### 3.5. *Atividades profissionais*

Após a permanência de um ano em Paris, onde se dedicou ao estudo de regência orquestral, Santoro retorna ao Brasil decidido a abandonar definitivamente a função que ocupara como violinista da Orquestra Sinfônica Brasileira. Entendendo que sua nova atuação no meio musical brasileiro deveria estar à altura das habilidades recentemente adquiridas, passa a pleitear o cargo de regente adjunto da OSB, além de cobrar de Villa-Lobos, a promessa que este fizera de introduzi-lo nos quadros do Conservatório Brasileiro.

Em diversos depoimentos, Santoro se queixa da “campanha do silêncio” e dos boicotes que teria sofrido naquele momento, segundo afirma, ambos em consequência das declarações políticas que dera à imprensa.

Tenho lutado muito com as minhas cousas porque o que desejava obter está sendo muito difícil. O lugar de assistente e ajudante de diretor de Orquestra não estão querendo me dar. E quanto ao lugar de professor do Conservatório que dirige o Villa Lobos, que parecia muito meu amigo, não quer me dar. A razão principal não resta dúvida é minha atitude franca e honesta ao lado da luta de meu povo, e minha atitude ante-imperialista. Parece mentira mas o pessoal que está bem colocado tem medo de ajudar-me devido às minhas idéias. (Santoro, 1948) (Correspondência a P. Darmangeat, ACS)

Tendo sido-lhe recusadas ambas as funções, Santoro, decepcionado com o meio musical brasileiro, decide arrendar a fazenda do sogro com o intuito de juntar algum dinheiro para retornar o mais breve possível ao continente europeu. A malfadada empreitada agropecuária estender-se-ia por todo ano de 1949, e já no início de 1950, Santoro estaria de volta à cidade do Rio de Janeiro, onde tenta retomar suas atividades musicais como violinista da Orquestra Sinfônica Brasileira, ingressando também na orquestra da *Rádio Tupy*. O incômodo retorno à função de músico de estante não perduraria. Dentre as atividades profissionais realizadas na primeira metade da década de cinqüenta, destacam-se, além de sua atuação na *Rádio Tupy*, compondo semanalmente música incidental para um programa de histórias infantis teatralizadas, também a direção musical da *Rádio Club do Brasil*.

Não podendo continuar na Fazenda voltei para o Rio a fim de procurar trabalho de qualquer maneira. Foi assim que voltei a tocar na Orquestra Sinfônica Brasileira e também na Radio Tupy. Estando na estação de Radio e sendo inaugurado um programa novo semanal onde há uma parte importante de música, convidaram-me para fazer. Aceitei. No dia da inauguração foi um “big” sucesso. O diretor da Estação me convidou para ficar exclusivo da Estação fazendo dois programas musicais por semana oferecendo-me 10.000,00 cruzeiros. Esta visto que deixei a orquestra e o violino voltou para a caixa onde dormia já por alguns anos. (Santoro, 1950) (Correspondência a Lopes Graça, ACS)

Acontece que há dois meses atrás fui convidado para diretor musical da Radio Club do Brasil que está em remodelação e pretende ser uma grande estação inclusive com ondas curtas etc, e pequena orquestra Sinfônica. Isto tudo devido a repercussão de meu nome nos meios radiofônicos. (Santoro, 1951) (Correspondência a Aldo Parisot, ACS)

Paralelamente à atuação nas rádios do Rio de Janeiro, também marcaram igualmente a primeira metade do período nacionalista, tanto a atuação como regente de orquestra, quanto a composição de trilhas sonoras junto à *Multifilmes* em São Paulo. Por diversas vezes, Santoro salientaria o quanto sua atuação como compositor de música incidental possibilitou-lhe, em virtude da pressão imposta pelo cumprimento de prazos, um domínio técnico e soltura criativa, os quais jamais obteria de outra forma. Dentre sua atividade como regente destacam-se, além das apresentações esporádicas realizadas com as orquestras brasileiras e o trabalho na Rádio Club, também as duas longas excursões realizadas no continente europeu, ocasiões em que sempre procurou incluir suas próprias obras na programação.

Tenho praticado bastante na direção de orquestra e além de ter regido concertos na OSB dirijo orquestra quase que diariamente na Rádio, inclusive um programa sério, onde tenho uma orquestra de cordas realizando Concertos de Handel, Coreli, Bach e algumas obras modernas como a Sinfonia para Cordas de Honneger etc. (Santoro, 1952) (Correspondência a Curt Lange, ACS)

[...] estive recentemente em tourné artística por vários países europeus, tais como Suíça, Tchecoslovaquia URSS, em Moscou onde realizei concertos de minhas obras tendo sido convidado para editar todas as minhas obras pela editora deste país, bem como a gravação das mesmas. Estive também na Itália, Áustria e França. Foi uma bela experiência. (Santoro, 1953) (Correspondência a Aldo Parisot, ACS)

[...] estamos morando em São Paulo desde o fim do ano passado. Vim porque fui convidado para escrever música para filme e como sabe esta é a cidade do cinema. Já escrevi depois que voltei da Europa no meio do ano passado 4 novos filmes, além de já ter escrito seis outros. Não deixem de ver “O Saci” quando passar porque foi considerado um dos melhores filmes brasileiros apresentados no ano passado, escrevi também “Agulha no Palheiro”, “Fatalidade”, “A Sogra”, “Chamas no Cafezal”, “Mulher de Verdade”, “Volta Redonda” este último documentário e etc. (Santoro, 1954) (Correspondência a Geninha e Baby, ACS)

### 3.6. *Técnicas e materiais*

#### 3.6.1. *Melodias modais*

No que concerne especificamente à elaboração melódica, de acordo com a tendência já detectada no final do período de transição, Santoro tomaria inicialmente as escalas modais como o principal material para a construção de grande parte de suas melodias nacionalistas, embora a recorrência de elementos tonais, tanto diatônicos, quanto

cromáticos possam ser igualmente encontrados. De um modo geral, as idéias temáticas claramente estabelecidas e calcadas em escalas modais isentas de qualquer alteração cromática aparecem já desde os primeiros compassos das obras em questão.



Ex. 3.1. Cláudio Santoro. Sonata No.4 p/ Violino e Piano. I mov.Comp.1-6(1951)

Livre dos estereótipos harmônicos do sistema tonal clássico, tal como, por exemplo, a relação dominante-tônica gerada pelo emprego da sensível, as melodias modais predominantes no período possibilitaram o emprego no acompanhamento de um vocabulário harmônico amplo, contendo, desde as formações tríadicas tradicionais, acrescidas ou não de dissonâncias variadas, até as harmonias baseadas na superposição intervalar de quartas e quintas. Por outro lado, a simplicidade e maleabilidade tonal, uma das principais características destas melodias, permitiu o emprego de acordes inteiramente estranhos ao centro tonal estabelecido, tal como se demonstra a seguir.



Ex. 3.2. Cláudio Santoro. Paulistana no. 5. Comp. 1-5(1953)

Nos cinco compassos iniciais da *Paulistana no. 5* (ex. 3.2) apenas quatro acordes são empregados na harmonização da melodia centrada na escala mixolídia de ré. Dois deles, o acorde de Fá# menor (3ª inversão) e o acorde de Si bemol (c/ 7ª e 13ª) localizados nos compassos 1, 3 e 4, não pertencem à escala do modo empregado, mas, decorrem, tão somente, da intenção do compositor em relacionar ao contexto estabelecido pela melodia modal, entidades harmônicas distanciadas entre si e à escala modal utilizada. Tal como

entendemos, interessa ao compositor neste momento incorporar ao ambiente modal, alguma imprevisibilidade harmônica, cuja principal missão é ampliar as possibilidades expressivas da melodia.

Ainda que tal procedimento esteja presente na obra de um grande número de compositores da primeira metade do século XX, seria lícito lembrar que foi justamente Bela Bartók, um dos principais modelos referenciais estilísticos de Santoro no período, o primeiro compositor a discutir mais profundamente o aproveitamento do material modal oriundo da música popular-folclórica na música culta. Recorrente nas obras nacionalistas de Santoro, a técnica de harmonização utilizada no exemplo anterior seria detalhadamente descrita por Bartók em um dos seus inúmeros artigos sobre música popular.

“Tomemos como exemplo uma melodia desenvolvida somente sobre dois graus sucessivos. Percebe-se claramente que estes dois graus constroem muito menos a invenção do acompanhamento, em comparação ao que poderia obrigar, por exemplo, uma melodia sobre quatro graus. Além disso, nas melodias primitivas não há referencia alguma à uma concatenação estereotipada de tríades. Este fato negativo não significa mais do que a ausência de certas sujeições, e então, pelo contrário, uma grande liberdade de movimento: naturalmente, para quem saiba mover-se. Assim, esta liberdade permite dar vida às melodias nos modos mais diversos, e ainda recorrendo aos acordes das tonalidades mais distantes. (Bartók, 1985, p. 93)

### *3.6.2. Melodias tonais diatônicas*

Mais raras do que as anteriores, as melodias tonais neste período aparecem em obras variadas, e de um modo geral, podem ser separadas em duas vertentes. A primeira se assemelha às melodias das canções populares urbanas mais sofisticadas das décadas de cinquenta e sessenta. Na obra de Santoro, tal tendência pode ser observada mais precisamente, nas diversas canções compostas durante o período e em peças para piano de curta duração. As melodias do segundo grupo seguem o padrão estilístico da prática modal, correspondendo ao esforço do compositor em desenvolver um estilo pessoal calcado no que classificava como as “substâncias melódicas básicas” da música folclórica.

No exemplo a seguir o primeiro modelo de melodia tonal aparece harmonizado com acordes do II e V graus da escala de Lá bemol Maior, modulando a partir do oitavo compasso para sua subdominante, Ré bemol Maior, através da conversão do V grau de Lá bemol em II grau da nova tonalidade. Nos dois últimos compassos do trecho, a cadência

harmônica V - I em Ré bemol confirma a modulação para esta tonalidade. Tanto a forma do encadeamento, quanto o conteúdo dos acordes empregados correspondem às estruturas estereotipadas condenadas por Bartók, e que ocorrem predominantemente na canção popular urbana, a provável referencia de Santoro nestes prelúdios. Corroboram esta observação, o fato deste prelúdio, especificamente, em sua versão adaptada ao canto, integrar um ciclo de canções cujos textos foram fornecidos pelo poeta Vinícius de Moraes, figura proeminente na música popular brasileira desde a década de cinquenta.

Andante Cantabile

Ab: II 7      V7      II 7      V7      II 7      V7      V7(b9)

8      dim.      8

Db: II 7      IV7M      V7      I

Ex. 3.3. Cláudio Santoro. *Prelúdio No. 2 (2ª Série)*. Comp. 1-13(1957)

No trecho a seguir, ocorre o exemplo da segunda tendência mencionada. Fazem-se presentes nesta passagem as figuras rítmicas sincopadas e o movimento descendente por graus conjuntos tendentes à mediantes, algumas das principais características da música folclórica nacional, tal como aponta Mário de Andrade (1943). Ainda que a melodia permaneça centrada sobre Ré bemol maior, em momento algum, o compositor faz uso da função de Dominante, o que seria de fundamental importância para o estabelecimento do tradicional arcabouço harmônico do tonalismo.

A insistência durante os 26 compassos da peça, sobre os acordes do I, IV, VI e II graus provoca no ouvinte a impressão de tratar-se exclusivamente de material melódico modal, uma vez que a importância concedida ao acorde do IV grau (sol bemol) faz com que este acorde seja entendido como uma tônica estabelecida sobre o modo lídio. Por tratar-se de uma melodia em que se procura trazer à tona a suposta atmosfera da música folclórica, a ambientação harmônica, isenta da relação dominante-tônica, se concentra justamente sobre

as funções harmônicas incapazes de estabelecer uma estrutura harmônica desprovida de ambigüidades tonais.



Ex. 3.4. Cláudio Santoro. *Paulistana no.1. Comp. 1-14*(1953)

### 3.6.3. *Melodias tonais/modais cromáticas*

Uma vez vencida a etapa classificada como “intencional”, ou seja, o período marcado pela busca deliberada da “essência” musical brasileira, Santoro passa a investir em um modelo melódico mais flexível, não mais baseado em escalas diatônicas tonais ou modais, mas novamente voltado para as possibilidades expressivas mais amplas da gama cromática. Trata-se, na verdade, de um modelo de criação cujo resultado final em muito se assemelha ao que foi estabelecido no final da fase transição. Enquanto àquela altura, na busca pela simplificação da linguagem, as figurações diatônicas aparecem introduzidas em um discurso que tinha no cromatismo seu principal fundamento, aqui a situação se inverte, uma vez que passamos a observar o emprego do cromatismo como forma de se evitar a monotonia e as trivialidades geradas pelo emprego exclusivo de escalas diatônicas. Outra característica diferenciadora e complementar é a permanência das figurações rítmicas sincopadas assegurando o caráter nacionalista das melodias deste período.

Os exemplos a seguir, provenientes da *Sonata p/ Piano no. 3* e da *Sinfonia no. 7* (Brasília), obras de 1955 e 1960, respectivamente, marcam justamente o início e o final do que Santoro considerou como o segundo momento de seu período nacionalista. Ainda que

observemos a utilização de onze e nove semitons da escala cromática, respectivamente, estas melodias não podem ser consideradas isentas da forte manifestação de polarizações.<sup>44</sup>

No primeiro exemplo, o motivo melódico estabelecido no primeiro compasso é imediatamente repetido por mais duas vezes. Na última repetição (comp. 3) forma-se um conjunto diatônico de seis notas, as quais podem ser acomodadas sobre o modo eólio de mi bemol, ou seja, a nota mais valorizada em razão de sua posição métrica privilegiada. Estabelecendo-se como um verdadeiro eixo harmônico de maior estabilidade, o conjunto diatônico sobre mi bemol é acrescido de um conteúdo cromático complementar (sol, lá, dó) diretamente relacionado à escala lídia. Na frase seguinte (comp. 4 - 6), tanto o eixo diatônico principal aparece com sua formação completa, uma vez que a nota fá é incluída, formando assim a escala eólia de mi bemol, quanto o conteúdo cromático complementar é ampliado com a inclusão da nota fá bemol (mi bequadro), oriunda do modo frígio, o que resulta finalmente no emprego de 11 semitons da gama cromática (ex. 3.5).

No segundo exemplo, a presença da nota pedal sol bemol asseguraria a permanência da gravitação em torno deste núcleo tonal. Como de costume, não se observa em Santoro um rigor maior quanto a grafia das notas, uma vez que são empregadas, tanto as alterações com bemóis, provenientes da escala de sol bemol, quanto as alterações com sustenidos provenientes o tom enarmônico de fá#. O cromatismo da melodia resulta do acréscimo das notas lá e ré ao segmento diatônico, o qual pode ser associado ao modo mixolídio de solb. No acorde final, o compositor provocará um desvio abrupto para a tonalidade de mi menor, situada um tom abaixo da tonalidade predominante no restante do trecho.

---

<sup>44</sup> Embora diversos autores tenham tomado para a si a tarefa de explicar a forma como a força gravitacional permanece atuante para além das fronteiras do sistema tonal, sendo os trabalhos de Hindemith (*Craft of musical composition*) e Berry (*Structural functions in music*) exemplos concretos neste sentido, o depoimento de Stravinsky em *Poética Musical* expõe de forma precisa os princípios implícitos nesta relação: “[...] nossa preocupação é menos o que se chama de tonalidade do que o que poderíamos chamar de atração polarizada do som, de um intervalo, ou mesmo de um complexo de notas. Essa nota que soa constitui, de certo modo, o eixo essencial da música. A forma musical seria inimaginável caso faltassem os elementos de atração que plasmam todo organismo musical, e que fazem parte de sua psicologia. [...] Toda música não sendo senão uma sucessão de impulsos e repouso, é fácil verificar que a aproximação e o afastamento dos pólos de atração como que determinam a respiração da música. Levando em conta que nossos pólos de atração já não de encontram dentro do sistema fechado que era o sistema diatônico, podemos aproximar os pólos sem obrigação de ceder às exigências da tonalidade. Pois não acreditamos mais no valor absoluto do sistema maior-menor apoiado na entidade que os musicólogos chamam de escala de dó.” STRAVINSKY, Igor. *Poética musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1996, p.41

Mib éólio / segmento ciclo 5as (fã, sib, mib, lab, ré, solb, dob)

comp. (1 - 3) comp. (4 - 6)

Inserções cromáticas Inserções cromáticas

**Allegro energico**

Eixo diatônico: Mib (modo éólio)

inserções cromáticas: Mib (modo lídio)

Inserções cromáticas: modos lídio e frigio

Ex. 3.5. Cláudio Santoro. Sonata no.3 p/ piano. Comp. 1-6(1955)

Solb mixolídio / segmento ciclo 5as (fã, sib, mib, láb, reb, solb, dob)

Inserções cromáticas

*mp*

Ex. 3.6. Cláudio Santoro. *Sinfonia no.7 (Brasília)*. Comp. 101-115(1959-60)

### 3.6.4. *Ostinatos*

Disseminados por toda a obra nacionalista de Santoro, os motivos do acompanhamento em forma de *ostinato* cumprem a função que, em geral, a eles se atribui: propiciar o “fundo harmônico” por sobre o qual, o conteúdo melódico é sobreposto. Em geral, os *ostinatos* de Santoro estão elaborados em torno de uma figura rítmica bastante pronunciada, com seu conteúdo variando entre, uma nota pedal, um acorde ressonante, ou da combinação de dois ou mais acordes. Em virtude da repetição obstinada da entidade harmônica inequivocamente estabelecida, o núcleo tonal formado determinará a funcionalidade de todo e qualquer elemento cromático sobreposto àquele contexto.

Ex.3.7. Exemplos de ostinatos. *Irremediável canção* (1953). *Sonata no. 3. p/ Piano, II mov.*(1955). *Não te digo Adeus* (1953)

No exemplo a seguir, proveniente da *IV Sonata p/ Violino e Piano* (1951), o efeito citado pode ser observado na medida em que o *ostinato* do acompanhamento, criado a partir de um fragmento da escala lídia de Ré bemol (réb, fá, sol, láb, sib), propicia a estabilidade necessária ao emprego funcional de toda a escala cromática. Quatro das cinco notas que compõem o *ostinato* (sib, fá, sol e láb) são empregadas na melodia como pontos de sustentação e convergência de todo o movimento cromático predominante em cada segmento demarcado.

Eixos de sustentação e convergência da melodia

Ex. 3.8. Cláudio Santoro. *Sonata no.4 p/ Violino e Piano. I mov. Comp. 50-60(1951)*

### 3.6.5. Intercâmbio modal

Definido como uma troca de modos sem que o centro tonal seja alterado (Persichetti, 1985, p. 36), o intercâmbio modal é geralmente praticado por Santoro em sobreposição às figuras em forma de *ostinato*, uma vez que tais figurações asseguram o estabelecimento de um pólo tonal estável, o qual acolherá as variações impostas à linha melódica. No exemplo a seguir, extraído da *Sinfonia Brasília*, o *ostinato*, composto pela articulação rítmica irregular da nota mi, assegura a permanência neste centro tonal, enquanto se observa o intercâmbio dos modos frígio e mixolídio na linha melódica.

Allegro Molto (♩ = 138) Frígio

Ex. 3.9. Cláudio Santoro. *Sinfonia no.7. I mov. Comp. 43-53(1959-60)*

### 3.6.6. Polimodalidade

No *Ponteio p/ Orquestra de Cordas* (1953), o *ostinato* baseado no movimento paralelo de acordes estabelece o modo frígio como base de sustentação para os quatro intercâmbios modais praticados na melodia. Na medida em que cada uma destas trocas de modo da voz superior se superpõe à atividade harmônica do acompanhamento, obtém-se um conjunto mais amplo de notas provenientes da unificação dos dois modos envolvidos, técnica à qual Persichetti (1985, p. 36) se referirá como *polimodalidade: dois modos diferentes com o mesmo ou diferentes centros tonais*.

Ex. 3.10. Cláudio Santoro. *Ponteio. Comp. 9-22(1953)*

### 3.6.7. Cromatismo polimodal

A seguir, observa-se a aplicação de um das técnicas composicionais discutidas detalhadamente por Bartók em suas “Conferências de Harvard”.<sup>45</sup> Servindo-se da expressão “cromatismo polimodal”, Bartók descreverá o procedimento em que diversas, ou até

<sup>45</sup> BARTOK, Bela. *Essays*, ed. Benjamin Suchoff. New York: St. Martin's Press, 1976.

mesmo, todas as notas da gama cromática, podem ser empregadas igualmente em um único trecho como consequência da utilização simultânea de modos diferentes baseados em uma mesma fundamental. Trata-se, de acordo com sua avaliação, de uma concepção cromática inteiramente diferenciada da prática de períodos estilísticos anteriores, em que “uma nota cromaticamente alterada” encontrava-se “em relação direta com sua forma não alterada”.

Obtemos como resultado da superposição de um pentacorde lídio e um frígio sobre uma nota fundamental comum, um pentacorde diatônico preenchido por todos os graus alterados em sustenidos e bemóis. Entretanto, estes graus aparentemente cromáticos em sustenidos e bemóis são em suas funções, totalmente diferentes dos graus dos acordes alterados dos estilos cromáticos dos períodos anteriores. Uma nota cromaticamente alterada de um acorde está em relação direta com sua forma não-alterada; trata-se de uma transição conduzindo à nota respectiva do acorde seguinte. Em nosso cromatismo polimodal, entretanto, os sustenidos e bemóis não são de forma alguma tomados como graus alterados; são ingredientes de uma escala modal diatônica. (Bartók. Apud: Vinton, 1966, p. 239)

Ainda que a idéia da ampliação cromática através do aproveitamento simultâneo de dois ou mais modos esteja incluída, tanto no princípio da polimodalidade, quanto no cromatismo polimodal, na verdade, as duas possibilidades exibem radicais diferenças. Enquanto na polimodalidade a superposição implícita não destrói a integridade de cada modo, uma vez que estes permanecem integralmente preservados nas vozes em que aparecem isolados, no cromatismo polimodal o mesmo não ocorre, uma vez que o conjunto de notas decorrentes da fusão dos dois modos aparece distribuído irregularmente por toda a textura musical.

No início da *Sinfonia no. 7*, a ocorrência deste princípio pode ser observada no interior de cada um dos cinco segmentos melódicos demarcados. Enquanto na parte superior são demarcadas as notas da escala dórica de lá, o modo predominante no exemplo, na parte inferior aparecem as notas pertencentes ao modo lídio. Considerando que o centro tonal mantém-se fixo em lá, com base no raciocínio bartokiano teríamos a fusão de duas escalas modais, o que, neste caso, proporcionará um total de dez dentre as doze notas disponíveis. Enquanto as notas (ré#, sol#, dó#) e (ré, sol, dó) são exclusivas dos modos lídio e dórico, respectivamente, o segmento do círculo das quintas (fá#, si, mi, lá) corresponde à área comum aos dois modos.

Andante (♩ = 60)

Modo dórico

Modo lídio

9

*p*

Ex. 3.11. Cláudio Santoro. *Sinfonia no.7. I Mov. 1-16.*(1959/60)

### 3.6.8. Paralelismo

No que tange à recorrência das técnicas polifônicas, é certo que a música nacionalista de Santoro não prima por esta característica, o que não implica dizer que não ocorram linhas melódicas em contraponto. Tal como observamos, a textura polifônica tende a aparecer, geralmente, em trechos curtos e delimitados de um número reduzido de obras. Por volta de 1960, Nádía Boulanger (1960, ACS) teceria semelhante comentário, quando Santoro, interessando-se em restabelecer o contato com sua orientadora, envia-lhe algumas de suas últimas produções a fim de que a mesma pudesse avaliar a qualidade destas obras. Ainda que acentuasse a “força vital” e a “poesia particular” da escrita de Santoro, por outro lado, Boulanger não deixou de apontar o “excesso de paralelismo” e a “ausência de polifonia” na produção nacionalista avaliada.

A movimentação paralela de vozes constituiu-se neste período um dos principais recursos encontrados por Santoro para a elaboração de um acompanhamento livre das amarras da harmonia funcional. Quanto aos acordes resultantes, entendidos como consequência do movimento da linha do acompanhamento, estes não mais são percebidos em razão de seu significado funcional harmônico, mas, ao contrário, por sua capacidade de proporcionar um ambiente harmônico instável e inusitado às notas da melodia.

Tal como se deduz dos vários artigos analíticos <sup>46</sup> em que se discute a substituição do contraponto tradicional pela técnica da “dissociação” <sup>47</sup> em Stravinsky, ou seja, uma “estrutura contrapontística que organiza a textura em camadas musicais marcadamente diferenciadas e harmonicamente independentes” (Rogers, 1995), as passagens de Santoro demonstradas a seguir incluem-se neste princípio, uma vez que correspondem ao emprego de padrões de sonoridades verticais [patterns of vertical sonorities] em uma linha específica, ou seja, uma das possíveis formas de diferenciação e individualização das camadas, de acordo com Rogers (1995, p. 477). Seriam, portanto, decisivos na individualização das camadas, tanto a diferenciação na organização do material sonoro, tal como ocorre, por exemplo, nestes trechos de Santoro, em que as escalas modais da melodia são contrapostas ao cromatismo das linhas paralelas do acompanhamento, quanto a diferenciação em outros elementos musicais, tais como a construção rítmica. Desta forma, nos dois exemplos a seguir, a individualização das camadas estaria efetuada através da aplicação conjunta das seguintes formas de diferenciação: (1) padrões de sonoridades verticais (paralelismo de terça maior e quarta justa) no acompanhamento; (2) organização do material sonoro (diatonismo / cromatismo); (3) construção rítmica.

Ex. 3.12. Cláudio Santoro. *Sinfonia No.7. I mov. Comp. 17-26(1959-60)*

<sup>46</sup> BOULEZ, Pierre. “Stravinsky Remains” in *Notes of an Apprenticeship*. (Paris 1966). HORLACHER, Gretchen. “The Rhythms of Reiteration: Formal developments in Stravinsky’s Ostinati”, *Music Theory Spectrum* XIV (1992), 171-87. CONE, Edward T. “Stravinsky: The progress of a method” *Perspectives of New Music* I, (1962), 155-64.

<sup>47</sup> Enquanto na prática contrapontística tradicional pressupõe-se a completa integração dos componentes verticais e horizontais, ou seja, as linhas melódicas distintas produzem uma única progressão harmônica que governa toda a textura, na “dissociação” (contraponto por camadas) tal integração não se verifica. Ao invés disso, predomina uma separação claramente perceptível das camadas de material musical contrastante, as quais impedem a formação de uma estrutura harmônica vertical unificada.

Poco meno

MELODIA: modo jônico

modo indefinido (mixolídio?)

ACOMPANHAMENTO: cromatismo

Ex. 3.13. Cláudio. Santoro. Sonata (Fantasia) No.4, p/ Piano. I mov. Comp. 17-24(1957)

### 3.6.9. A linha do “baixo”

De textura predominantemente homofônica, o período nacionalista de Santoro exhibe como uma de suas principais características o acompanhamento harmônico realizado a partir de um amplo vocabulário de acordes. Percebe-se, no entanto, que o controle da continuidade lógica das seqüências harmônicas é efetuado, menos pelo conteúdo funcional de cada acorde do que pelas variações de tensão geradas pela movimentação da voz do baixo. Na medida em que, pela elevação do grau de densidade, os acordes tornam-se gradativamente mais instáveis e indefinidos, a determinação de seu significado estrutural parece subordinar-se diretamente à forma como a voz mais grave é conduzida. Por sua vez, as vozes centrais exercem pouca influencia no estabelecimento da funcionalidade, uma vez que, como tentaremos demonstrar, o conteúdo interno dos acordes está mais diretamente relacionado à variação da densidade textural.

Segundo podemos supor, este aspecto em particular da técnica de harmonização de Santoro está diretamente relacionado ao princípio denominado *Two-voice framework*, demonstrado por Hindemith (1945) em seu método de composição e análise musical. Segundo o compositor alemão, o desenvolvimento harmônico tende a ocorrer no interior de uma moldura espacial (*spatial frame*) formada pela voz do baixo e pela voz superior mais importante. Considerando que estas duas vozes são determinantes no estabelecimento da clareza e inteligibilidade de qualquer obra, para Hindemith, seria de se esperar que, entre si, formassem uma peça independente à duas vozes de escrita clara e equilibrada, não

necessitando de mais nada para completá-la. Quanto às vozes centrais, tal como observamos em Santoro, dirá o compositor alemão:

A progressão da moldura a duas vozes (two-voice framework) é inteiramente independente das outras notas do acorde. Na verdade, as vozes internas pertencem ao quadro tonal tanto quanto as vozes externas, embora influenciem estas últimas tanto quanto o baço ou o fígado influenciam a aparência externa do homem. [...] O caminho de um acorde no espaço é afetado muito pouco pelas notas internas; sua forma é determinada mais pela progressão melódica presente na moldura à duas vozes. (Hindemith, 1945, p. 114)

Dentre as três formas mais frequentes de movimentação desta linha inferior, tal como praticada por Santoro, a primeira delas aparece no trecho a seguir. Enquanto a melodia sofre alterações mínimas em seu conteúdo diatônico, a linha do baixo é conduzida tão somente por semitons. Neste cromatismo contínuo e flutuante, a voz mais grave, auxiliada pelas vozes centrais, eleva o conteúdo da melodia a um novo patamar de interesse, na medida em que passa a criar com esta, novos e variados graus de tensão e distensão.

The image displays a musical score for a song. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line has the lyrics: "E tra - zia um sim pro - fun do nos ca be los des nas tra dos \_\_\_ E le vee do ce do ce pu ri ssi ma \_\_\_ pa re". The piano accompaniment features a continuous chromatic movement in the bass line. The second system continues the vocal line with the lyrics: "cen do de ou tro céu ves ti aa lu a seu cor po dei ta do jun toao meu \_\_\_". The piano accompaniment continues with similar chromatic patterns. The score is in 2/4 time and uses a key signature of one flat.

Ex. 3.14. C. Santoro, *Irremediável canção*. Comp. 17-26(1953)

Enquanto na primeira parte do exemplo a seguir (comp 1 - 6) ocorre a segunda possibilidade de movimentação horizontal da voz do baixo, qual seja, a aplicação de intervalos de quarta e quinta justa, na segunda parte (comp. 7 - 8) recorre-se à condução da voz do baixo através do intervalo de grau conjunto, tal como demonstrada no exemplo anterior. Restrita às funções de dominante e tônica nos seis primeiros compassos, em consequência do movimento por quartas ou quintas justas no baixo, a partir do acorde de lá bemol menor (comp. 7), subdominante de mi bemol, a harmonia se afasta drasticamente para uma área tonal indefinida, justamente pelo emprego da relação por grau conjunto na voz do baixo. A conclusão é determinada pela retomada do intervalo de quarta justa, o qual conduzirá o discurso harmônico ao acorde situado meio tom acima do acorde de partida (comp.9).

Ex. 3.15. C. Santoro. *Prelúdio no.3(2ª série).Comp. 1-10 (1957)*

Além das duas relações intervalares demonstradas acima, por grau conjunto e por quartas e quintas, podemos ampliar o processo de harmonização de Santoro na medida em que consideramos a movimentação da linha do baixo em intervalos de terça maior ou menor. Atuam neste caso, tanto os acordes vizinhos por terça maior ou menor pertencentes a uma mesma área tonal, quanto àqueles acordes vizinhos por terça, baseados em uma relação tonal afastada, tal como amplamente praticados por compositores impressionistas e

ultra-românticos.<sup>48</sup> Esta prática pode ser observada no exemplo a seguir, em que a condução dos acordes comandada pelo movimento do baixo ocorre exclusivamente através dos intervalos de 3ª maior e menor.

Ex. 3.16. Cláudio Santoro, *Sonata No.3, p/ piano. II mov. Comp. 17-24.(1955)*

Isenta das enarmonias sempre presentes na escrita de Santoro, a mesma passagem é rerepresentada com seu acompanhamento reduzido às notas mais significativas. Nesta versão resumida, constata-se o emprego exclusivo das notas do modo eólio de ré bemol, tanto no conteúdo melódico, quanto na linha do baixo. Neste caso específico, observa-se a forma como o movimento do baixo por terças (réb, sib, solb, mib, dób), na verdade, está inserido em uma condução mais ampla baseada no ciclo das quintas (réb, solb, dób). Por outro lado, a simplificação do exemplo permite que se observe o papel desempenhado por cada um dos elementos que interagem na trama musical.

Ex. 3.17. *Redução harmônica do exemplo anterior*

Em primeiro lugar, a melodia tem por função delimitar o espaço onde atuarão os demais elementos, uma vez que, tal como constata Bartók (1985, p. 93), a restrição às notas de uma única escala modal permitirá uma maior liberdade de ação do acompanhamento. Em segundo lugar, a linha do baixo, como uma voz adicionada à primeira, também contribuirá na delimitação espacial mencionada. No entanto, compete aos intervalos empregados na condução desta voz o estabelecimento da função estrutural de cada acorde. O emprego exclusivo do intervalo de terça garante a movimentação fluente do

<sup>48</sup> Ver “Quarta lei tonal” em: KOELLREUTTER, H. J. *Harmonia Funcional*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1978. p. 34

acompanhamento que só será interrompida com a chegada no acorde sobre dó bemol. As vozes centrais atuam no plano secundário, uma vez que, além de determinarem a variação de densidade da textura, interagem com as notas da melodia valorizando seu significado harmônico. Considerado isoladamente, o acorde final revela claramente o importante papel desempenhado pelas vozes centrais. Enquanto a nota da melodia (fáb), e a nota do baixo (dób), ajustam-se perfeitamente à escala empregada, as notas centrais (rébb, sibb), estranhas ao modo, na verdade, inserem uma dose de indefinição harmônica à passagem, fazendo com que as duas vozes extremas possam ser reinterpretadas como integrantes do acorde de estrutura dominante sobre dó bemol (c/ 7<sup>a</sup>, 9<sup>a</sup>m e 4<sup>a</sup>). Neste exemplo, em que as vozes externas estão limitadas ao conteúdo diatônico do modo, cabe às vozes centrais, tanto a adição de sonoridades inesperadas, como por exemplo, a nota dó natural do quarto compasso, quanto a articulação de acordes libertos do arcaísmo da harmonia tradicional, como por exemplo, nas construções verticais (compassos 5 e 8)

Quanto à significação estrutural implícita nestas formas de movimentação da voz do baixo, podemos afirmar que o emprego de intervalos de segundas e terças, sejam maiores ou menores, corresponde, em geral, à idéia de flutuação e afastamento. Enquanto a ação horizontal do baixo se restringe a estes intervalos, os centros tonais permanecem indefinidos, o que possibilita o alcance das mais afastadas regiões harmônicas. É bem verdade que muitas vezes, como no último exemplo, a melodia não acompanha a flutuação tonal dos acordes movimentados desta forma. Na medida em que permanece restrita às notas de uma escala diatônica, a melodia apenas se beneficia da fluência e leveza proporcionada pela seqüência de acordes variados e instáveis. Percebe-se aqui, claramente, que os acordes acrescidos das mais variadas dissonâncias, muitas vezes, não exercem no contexto do encadeamento uma função harmônica precisa, mas, são escolhidos em razão do grau de tensão que geram em sua relação com as notas da melodia.

Por sua vez, a movimentação por quartas ou quintas justas no baixo corresponde à idéia de permanência, estabilização e conclusão. A sensação de permanência em um núcleo tonal estático ocorre quando o emprego destes intervalos corresponde à articulação repetitiva em torno de acordes de tônica e dominante, ou tônica e subdominante. Uma das características importantes do emprego destes acordes de funções tão evidentes é a freqüência com que aparecem com notas alteradas e adicionadas, possivelmente, uma

tentativa de se ocultar a sonoridade arcaica e estereotipada que os caracteriza. Através da simulação de movimentos cadenciais, estes intervalos auxiliam na definição tonal de um trecho, seja pela introdução de uma nova tonalidade, seja pela conclusão definitiva de um trecho específico.

Tal atribuição de significados estruturais aos intervalos empregados na linha do baixo, além de constituir a base de sustentação de todo o pensamento harmônico de Paul Hindemith, é também freqüentemente considerada nos mais diversos estudos teóricos da música tonal tradicional. Ellis Kohs (1973, p. 25), por exemplo, ao classificar o valor harmônico das cadências conhecidas, enfatiza sobremaneira a importância do intervalo empregado na movimentação da voz do baixo. De acordo com sua classificação, teríamos a cadência autêntica perfeita como a mais forte e estável de todas, justamente por empregar na voz do baixo os intervalos de quarta ou quinta justas. As cadências baseadas no movimento da voz do baixo por intervalos de segunda e terça, tal como encontramos na maioria das cadências harmônicas modais, são raras nas obras dos períodos clássico e romântico, uma vez que tais intervalos transmitem melhor a idéia de continuidade do que de definição, sendo, portanto, consideradas inadequadas ao cumprimento das funções a elas atribuídas.

Hindemith, por sua vez, ao analisar as relações cadenciais a partir da força gravitacional de cada intervalo, explica que a maior afinidade tonal entre os intervalos de quarta e quinta justa os torna mais apropriados ao estabelecimento e confirmação de núcleos tonais. As terças e segundas seriam intervalos de menor afinidade harmônica, uma vez que a força horizontal ou melódica encontra nestes intervalos sua melhor expressão, daí sua capacidade de transmitir a idéia de continuidade e fluência.

A sucessão de fundamentais (root-sucession) em que o centro tonal é precedido por sua quarta ou sua quinta forma a cadência ideal. [...] O salto de terça entre o centro tonal e a fundamental que o precede torna a cadência mais afável; enquanto uma segunda maior no mesmo lugar, por seu caráter melódico, mostra a familiar aspereza harmônica. O uso da segunda menor (ascendente ou descendente) imediatamente antes do centro tonal, devido a sua tendência à sensível (leading-tone tendency), resulta na mais complacente de todas as cadências. (Hindemith, 1945, p. 141-142)

No exemplo a seguir, as idéias desenvolvidas nos parágrafos anteriores aparecem demonstradas conjuntamente. Enquanto a melodia permanece fixa delineando um provável

modo dórico em mi bemol acrescido de um cromatismo mínimo, a harmonia, baseada no movimento de quarta justa no baixo, restringe-se, durante os quatro primeiros compassos, aos acordes erigidos sobre o V e I graus, ainda que ambos alterados: o acorde da dominante aparece sem a terça, enquanto o acorde da tônica é transformado em uma dominante com 9ª aumentada. No quinto compasso, a estabilidade anterior se desfaz, na medida em que o baixo passa a movimentar-se por intermédio dos intervalos de grau conjunto e terça. Neste momento, enquanto a melodia se afasta da tonalidade principal, a harmonia alcança o acorde do V grau, transitando por dois acordes estranhos à tonalidade do trecho, mi menor e ré bemol. O restabelecimento do movimento por quartas no baixo (comp. 6) sugere uma cadência conclusiva através das funções de dominante e tônica, embora estas duas funções apareçam alteradas: a dominante sem a terça e com quinta aumentada, e a tônica com a sexta menor acrescentada.

comp. 1-4

Bb 7(4) Eb 7 (#9) Fm7 Bb7 (b 13) Ebm (b6)

V I alt II V I

Lento molto espressivo

melodia ( mib-solb-sib-dó-réb)

crom.

*p* *ff*

Ex. 3.18. Cláudio Santoro. *Prelúdio No.10 (2ª série). Comp. 1-7(1957)*

No exemplo seguinte, os intervalos articulados no baixo cumprem as mesmas funções observadas no exemplo anterior, embora o movimento do baixo por graus conjuntos e terças maiores e menores (comp. 1 – 3) impeça que um núcleo harmônico preciso se estabeleça. Na passagem do terceiro para o quarto compasso, o centro tonal se estabiliza na tonalidade de ré, através de um salto de quinta descendente insinuando a relação dominante-tônica.

F#7(b9) (s/3)      F7      C#7 (b9)      A7 (b9) (s/3)      D (sus4)

V      I

Ex. 3.19.. Cláudio Santoro. Sonata No.4 (Fantasia). I mov. Comp. 40-46(1957)

#### 4. “RETORNO AO SERIALISMO” (1961-1966)

##### 4.1. Introdução

Por volta do início da década de sessenta, o percurso estilístico de Santoro seria tomado por um novo ciclo de transformações. Tanto a preocupação em dar livre curso à atualização estilística, quanto a descrença nas antigas convicções ideológicas nutridas durante o transcorrer da fase nacionalista, gradativamente, o trariam de volta à escrita dodecafônica da década de quarenta. Seguro da autenticidade e do caráter burlesco de suas constantes metamorfoses composicionais, Santoro não deixaria de reconhecer, além da própria inevitabilidade da retomada do serialismo, também o aspecto transitório representado por este novo momento, uma vez que as transformações empreendidas nos discurso musical terminariam por desaguar nos primeiros ensaios vanguardistas da fase seguinte.

Nestes anos fiz muitas transformações. Durante uns 10 anos escrevi música mais nacional, mas logo a partir de 60 fui voltando ao serialismo até estar de novo em dia com o mais moderno. [...] Foi um desenvolvimento um pouco cômico, mais autentico. (Santoro, 1971) (Correspondência a Ernesto Xancó, ACS)

Você bem que tinha razão quando dizia que voltaria [ao serialismo] um dia. É verdade. A experiência dos últimos 10 anos não foi em vão. Deu-me segurança para poder fazer hoje o que desejar com o material sonoro. (Santoro, 1962) (Correspondência a Koellreutter, ACS)

Tenho escrito várias coisas e estou mudando de estilo. [...] Voltei um pouco ao serialismo, embora, sempre à minha maneira. Isto é, nunca de maneira escolástica nem dogmática. Como você sabe nunca me prendo a dogma. [...] Creio que minha experiência nos últimos anos foi muito interessante, mas esse meu espírito de sempre pesquisar, em busca de novos caminhos, novos materiais, fez-me pensar um pouco e refletir para esperar criar novas obras. (Santoro, 1962) (Correspondência a Bruno [?], ACS)

Ainda que sustente, conforme o conteúdo da última citação, que a decisão em favor da “busca de novos caminhos” seria o reflexo de inquietações de caráter estritamente pessoal, oriundas da necessidade contínua de ampliação das possibilidades expressivas, o “espírito de sempre pesquisar”, as informações obtidas a partir da pesquisa bibliográfica demonstram que a atitude de Santoro, longe de corresponder a um fato isolado, na verdade, coincide com o conjunto das transformações verificadas no próprio contexto histórico da música brasileira. Neste sentido, destacaríamos em primeiro lugar o enfraquecimento das

teorias estéticas baseadas na crença da existência de uma “personalidade” inerente a cada povo, manifestando-se nas instituições sociais, na língua, na expressão artística e etc; certamente, uma das tendências predominantes na criação musical brasileira até por volta de 1959, ano de falecimento de seu maior representante, Heitor Villa-Lobos.

No que concerne à criação de novas obras justificadas nas antigas convicções ideológicas, nesta nova fase, diminuem dramaticamente a interferência das idéias políticas tão enfaticamente verbalizadas no decorrer da década anterior. Cada vez mais convicto de que “o comunismo era uma bela teoria que na prática se tornava difícil concretizar” (Mariz, 1994, p. 51), com o passar do tempo, Santoro seria capaz de renegar publicamente grande parte das teses defendidas em artigos e palestras na década anterior. Neste caso, podemos citar, por exemplo, a sugestão da criação de um estilo musical de tradição erudita voltado especificamente para a apreciação das massas, além, obviamente, da divulgação de ideologias políticas por intermédio de obras musicais.

[...] o pessoal da esquerda quer popularizar a cultura, eles estão rebaixando o nível da cultura pra chegar ao nível das massas, ao invés de fazer o contrário: elevar as massas ao nível do pessoal que tem cultura. [...] Isso aconteceu em muitos países pseudo-socialistas, dar apoio a um rebaixamento da linguagem musical, literária, atingir o maior número através duma transmissão e divulgar um melhor ponto de vista ideológico, que é completamente, no meu ver, falso. Eu acho que a arte pode ser panfletária se ela quiser, mas na minha opinião, não deve ser. (Santoro. Apud: Souza, 2003, p.93)

Em decorrência do crescente desinteresse pelo projeto nacionalista, cria-se no meio musical brasileiro um vazio cultural que, pouco a pouco, seria novamente ocupado pelo ideal estético de pesquisa permanente proposto originalmente pelo grupo *Música Viva*. Diversos compositores brasileiros, por volta do início da década de sessenta, iniciam um radical questionamento, não apenas dos tradicionais caminhos da composição contemporânea, mas, do próprio ato da criação, estimulando, desta forma, a adoção de novas e mais arrojadas possibilidades composicionais. Embora as idéias em voga neste novo contexto, tais como improvisação, aleatoriedade, “happening” e etc, somente tenham sido incorporadas por Santoro a partir de 1966, a radical mudança do cenário, não apenas musical, mas, das artes e da cultura em geral, fatalmente, terminaria por influenciar sua decisão em favor de mais uma transformação estilística.

Ainda que as informações colhidas em seus documentos pessoais, tal como dissemos anteriormente, apontem para a hipótese de uma ação isolada e de caráter pessoal, a tese da influência externa se impõe de forma bastante convincente, haja vista seu amplo e quase total predomínio sobre a grande maioria dos compositores. Os fatores a seguir, de acordo com Joseph Straus, determinantes na decisão quase que generalizada pela adoção do serialismo durante a década de cinquenta,<sup>49</sup> retratam o marco inicial desta tendência: (1) *O crescimento relativamente rápido da abordagem serial*; embora em desvantagem numérica, os compositores serialistas, por seu maior vigor e energia, levaram muitos a acreditar que correspondiam à maioria; (2) *A conversão de Stravinsky*; a mudança de estilo, em 1952, do mais célebre de todos os compositores foi reconhecida como um evento memorável, o que certamente ajudou a fomentar a idéia de que todos os demais compositores estariam optando pelo mesmo caminho, como Copland, por exemplo;<sup>50</sup> (3) *Retórica provocativa*; embora minoritários, os serialistas reivindicaram de forma rigorosa a prioridade histórica e estética de sua posição, sendo o discurso de Boulez, o protótipo desta tendência.<sup>51</sup>

Há que se salientar, por outro lado, que a renúncia de Santoro à expressão nacionalista não significou uma conversão imediata às tendências estilísticas então predominantes na América do norte e Europa ocidental no início da década de sessenta. Enquanto os compositores mais destacados, ajustados desde a década anterior em torno dos pólos “acaso” e “total serialização”, se voltam gradativamente para o aproveitamento das possibilidades oferecidas pelo texturalismo, pela música eletrônica e concreta, pelo teatro e multimídia, e finalmente, pela a música de tradição não-ocidental, Santoro, por sua vez, incapaz de livrar-se de imediato das características tão arduamente desenvolvidas nas obras da década anterior, opta por retomar gradativamente os caminhos já trilhados em seu primeiro período.

---

<sup>49</sup> Professor da Faculdade de Teoria e Análise da Universidade de Yale

<sup>50</sup> De acordo com Joel Lester, a decisão de Stravinsky em adotar o serialismo teria contribuído diretamente com sua propagação, uma vez que se compreendeu finalmente que o serialismo era uma técnica construtiva e não um estilo musical. “That Stravinsky’s serial music was still “Stravinskian” demonstrated to many other composers that writing serial music did not necessarily mean writing music like Schoenberg’s, Berg’s, or Webern’s. In addition to these purely musical reasons, there may also have been the sense that World War II had marked the end of a historical, geopolitical, and technological era.” LESTER, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York: W.W. Norton and Company, Inc. 1989, p. 278

<sup>51</sup> “Tout musicien qui n’a pas ressenti .... la nécessité du langage dodécaphonique est INUTILE . Car toute son ouvre se place en deçà des nécessités de son époque”. Apud: BENITEZ, Joaquim. *Avant-Garde or Experimental? Classifying Contemporary Music. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 9, No. 1. (Jun., 1978), pp. 53-77.

Esta nova tendência, entretanto, não perduraria, uma vez que Santoro, rapidamente, se desvincilha das características mais conservadoras presentes nas obras da primeira fase para concentrar-se, tão-somente, no modelo referencial weberniano posto de lado desde a fase de transição para o nacionalismo. Obviamente que não nos referimos aqui às estratégias composicionais mais sutis e sofisticadas desenvolvidas e valorizadas pelo compositor austríaco, tais como a projeção “de um germe, uma célula de três sons”, “como em um prisma transparente sobre todos os interstícios da obra” (Berio, 1981, p. 59), mas, às características mais superficiais e imediatamente reconhecíveis, como, por exemplo, a “preferência pelos intervalos de 2ª, particularmente a 2ª menor juntamente com sua inversão a 7ª maior e extensões como a 9ª menor e 14ª maior, ou ainda, a indiferenciação quanto aos planos verticais e horizontais”. (Routh, 1968, p. 110)

Finalmente, há que se salientar o desinteresse de Santoro pela conversão irrestrita a algumas das novas técnicas composicionais, tais como o “pontilhismo vanguardista” ou o “serialismo integral”, movimentos artísticos originários justamente do cerebralismo de Webern e exemplificados nas obras de figuras como Nono, Berio, Maderna, Stockhausen e Boulez. Ainda que a partir da segunda metade da década, movido pelo interesse em “estar em dia com o mais moderno”, progressivamente, sua produção passasse a exibir algumas características em comum com as obras dos compositores citados, tais como texturas escassas (pontilhismo), contornos melódicos rígidos e angulares, configurações rítmicas irregulares, proporções assimétricas, aglomeração cromática (clusters), suspensão métrica, erradicação do contraponto convencional, para Santoro, estes novos “resultados” teriam que ocorrer sem que os procedimentos ultra intelectualizados se convertessem em novos e adicionais empecilhos para alcance do “equilíbrio” de sua expressão. A seguir, ao lado do depoimento de Santoro referente à sua aversão para com os processos pré-composicionais ligados ao serialismo integral, inclui-se o trecho extraído dos ensaios de Brindle em que se considera, como tendência natural da década de sessenta, a exata postura adotada por Santoro, qual seja, o acolhimento dos resultados proporcionados pelo serialismo integral de maneira livre e espontânea.

Porque na minha opinião ela [a técnica dodecafônica] é o clímax, é o final de todo um período [...] Então aí acabou, quer dizer ficou um beco sem saída, apesar deles saírem para a técnica serial, chamada serialismo dos anos cinquenta, que é o desenvolvimento do pós-

webern, naturalmente um pouco menos musical e mais técnica, vamos dizer assim, do que música; mais experiência do que realização. [...] O serialismo dos anos 50 aos 60, o serialismo que fez o Boulez, por exemplo, Berio e Stockhausen, o qual teve várias fases, aquela pontilhista, acho uma fase completamente estéril, seca. [...] Em geral eu faço planos interiormente. Penso sobre a obra. Então, o meu plano é interior e não exterior. Esquemática – eu raramente fiz isso na minha vida. [...] a maneira como se faz não é importante, é o resultado que é importante, mais que tudo. Em arte é isso, e os serialistas fizeram o contrário: o importante não era o resultado mas sim a maneira como o sujeito fez e a maneira como é explicado. [...] O equilíbrio para mim é a emoção, eu sou um cara principalmente emocional. Parto da emoção para a construção e não da construção para a emoção. (Santoro. Souza, 2003, p.77-88)

Embora, em si mesmo, o serialismo não possua qualquer virtude, exerceu fundamental importância na criação de uma nova linguagem de consideráveis dimensões e ricas em possibilidades. Tendo esta linguagem alcançado uma clara definição, a tendência se volta para a dispensa da construção e para a escrita de música com as mesmas características, embora de forma completamente livre.(Brindle, 1989, p. 172)

Em vista de tais considerações, seria possível avançarmos para a hipótese de que a produção de Santoro centralizada em torno ano de 1966, ou seja, no momento em que o compositor definitivamente se integra à corrente vanguardista, está mais particularmente identificada com a “linguagem musical” surgida com a exaustão do serialismo integral, à qual Brindle (1989, p. 52) se refere com expressão música de doze sons livres (free twelve-tone music). Para este autor, uma vez assimilados os resultados do serialismo integral, o “pendulo passaria a pender para o lado oposto”, já que as principais características do serialismo integral, tais como “princípios rígidos”, “estruturalismo” e “complexidade” seriam substituídos pelas noções exatamente contrárias, tais como “invenção livre”, “fantasia” e “simplificação”.

Ainda que na correspondente produção de Santoro, exemplificada em obras como o *Quarteto de Cordas no.7* (1965), os *Diagramas Cíclicos* (1966) e *In Tele Tonus Visionen* (1967), a série dodecafônica permanece em atividade como importante ferramenta no controle do total cromático, no que se refere tão somente ao resultado final, ou, mais particularmente, ao aspecto externo da obra, a semelhança com o estilo mencionado por Brindle é marcante. Neste sentido, há que se acentuar o fato de que, enquanto Brindle (1989, p.53) detecta “o abandono da série”, e conseqüentemente, a “ordenação completamente livre” de um total cromático “usado de forma consistente”, em Santoro, observamos, tal como uma quase correlação, a preferência do compositor em empregar apenas uma única transposição da série por longos trechos, ou, até mesmo, ao longo de todo

o movimento. Dado seu habitual descompromisso para com a ordenação interna da série, a aproximação entre a caracterização proposta por Brindle e as mencionadas obras de Santoro se torna ainda mais plausível. Em se considerando as características ligadas a “variedade”, “espontaneidade” e “emoção”, implícitas no estilo citado, uma clara e imediata correspondência pode ser estabelecida entre o depoimento anterior de Santoro e as palavras de Brindle, citadas a seguir, mais particularmente, no trecho em que se refere ao alcance do equilíbrio através da emoção.

Resumindo, desenvolveu-se uma música nova e livre, similar em muitos aspectos aos produtos do serialismo integral, ainda que com bases emotivas mais profundas. Esta música, à qual, na ausência de uma melhor designação, nos referiremos com a expressão “doze sons livres”, provou ser duradoura, uma vez que foi tomada como o sustentáculo de parte razoável da produção vanguardista. (Brindle, 1989, p. 53)

#### *4.2. Atividades profissionais*

Assim como ocorrera quando da adoção do nacionalismo de orientação partidária no final da década de quarenta, mais uma vez, Santoro encontrava-se em solo europeu quando de sua decisão em favor das novas orientações estilísticas. Neste sentido, certamente foi determinante o contato mais íntimo e duradouro com o meio cultural europeu, para o qual, as teses nacionalistas, ainda ressonantes no Brasil, há muito tempo já haviam sido suplantadas. Colhendo os frutos de sua estreita ligação com os países do bloco soviético, Santoro fixara-se em Berlim Oriental como compositor residente sob os auspícios da *Stadtoper*. Tal como menciona em sua correspondência, teria sido convidado a escrever uma ópera sobre a vida do operário norte americano e compositor de canções de protesto, Joe Hill, “obra com nítido caráter ideológico e propagandístico, mas que a contragosto, preferiu recusar”. (Mariz, 1994, p. 36)

Em 1961 eu vivia na Alemanha trabalhando com grandes profissionais na Deutsch State Oper. Fui contratado para escrever uma ópera, mas que infelizmente não escrevi. Foi quando fecharam o famoso muro de Berlim. Então rescindi o contrato e fui embora para a Suíça porque a situação era insustentável. Todos nós pensávamos que ia estourar a guerra [...] resolvi ir embora, porque, com canhões russos de um lado e canhões americanos do outro, não tinha condições de viver. (Santoro, 1981) (Entrevista ao Jornal *José*, ACS)

Instalado na Suíça em 1962, Santoro receberia de Darcy Ribeiro, então reitor da recém criada Universidade de Brasília, o convite para ocupar o cargo de “coordenador para os assuntos musicais” da nova instituição, função na qual permaneceria até 1965. Neste período em que se dedicou a organização e administração do Departamento de Música da UnB, Santoro atuaria nas mais variadas atividades, entre elas, formalização curricular, direção de conjuntos orquestrais e de câmara, administração de disciplinas individuais e coletivas e etc. Tendo iniciado os trabalhos em Brasília com a oferta de “cursos de extensão”, em que ainda sem contar com uma equipe de trabalho, ministra aulas abertas de apreciação musical para amadores, Santoro já contava no ano seguinte com uma equipe de nomes importantes da inteligência musical brasileira, alguns dos quais, ligados diretamente à vanguarda paulista, entre eles, Rogério e Régis Duprat, Damiano Cozzella e etc.

Temos cursos de todas as matérias teóricas (Teoria Elementar e Superior, Ditado, Solfejo, Contraponto, Harmonia, Análise, Estética, História da Música, Instrumentação) de instrumentos (Piano, Cordas e alguns Sopros) Composição, Regência instrumental e coral, Educação Musical e Musicologia. Nossa orquestra de Câmera e nosso Conjunto Medieval-Renascentista, assim como nossos Conjuntos Camerísticos, só no semestre passado, que foi o semestre inaugural, deram 16 concertos, muito concorridos e de alto nível. (Santoro, [sd]) (Correspondência a Gerard Béhague, ACS)

Responsável pela administração de uma razoável equipe de professores,<sup>52</sup> Santoro receberia no ano seguinte (1964), quando da oficialização dos cursos regulares de música, o prêmio *Rádio Jornal do Brasil*, como um reconhecimento ao trabalho realizado nos primeiros anos da UnB. Neste sentido, o *Jornal do Brasil* informava em sua edição de 6/11/65 que o referido prêmio lhe fora conferido principalmente “pelo interesse nacional do trabalho que desenvolveu como diretor e professor da Escola de Música da Universidade de Brasília”. Paralelamente à atuação na UnB, Santoro ainda acumularia uma série de cargos administrativos, o que seria, segundo suas palavras, o resultado do reconhecimento profissional que finalmente começava a colher.

Estou como diretor de toda a parte musical da nova Universidade de Brasília. Além disso, sou diretor da divisão de música do Departamento de Cultura da cidade de Brasília, e Presidente local da Ordem dos Músicos. Como vê uma espécie de ditador da música aqui,

---

<sup>52</sup> Além dos irmãos Duprat e D. Cozzella, integraram a equipe formada por Santoro, os professores: Yulo Brandão, Nise Obino, Natan Schwartzman, Suzy Botelho, Moacy Del Picchia, Gelsa Ribeiro, Aderson Salles e Angel Jaso.

como um jornal do Rio brincando já me apelidou. De fato, ocupo hoje a posição de maior destaque da música aqui na nossa terra, chegou, mas bem que custou. (Santoro, 1962) (Correspondência a Aldo Parisot, ACS)

O período de atividades acadêmicas seria abruptamente interrompido com a chegada do segundo semestre de 1965, momento em que a instituição é tomada por uma grave e profunda crise política. Tal como relata o manifesto<sup>53</sup> assinado por doze coordenadores de curso, entre eles, Roberto Salmeron<sup>54</sup> e Santoro, o conflito se instalara em consequência da determinação do Ministério da Educação em exigir o afastamento de um professor recém demitido da Universidade do Rio Grande do Sul, com base no Ato Institucional no. 1, e em seguida, “indevidamente” contratado pela UnB. Em reação à interferência externa que colocava em risco a autonomia da instituição, diversos professores se opuseram àquela exigência, o que levou o governo militar a dar início a uma brutal repressão contra o movimento instaurado, culminando o processo na demissão coletiva da maioria de seus docentes, 223 dentre 305.

De acordo com Mariz (1994, p. 44), em seguida ao afastamento da Universidade de Brasília, Santoro teria recusado o convite do compositor chileno Domingo Santa Cruz para atuar na Universidade de Santiago, além da oferta de emprego em outras cinco universidades norte-americanas. Ao invés disso, estabeleceu-se em Berlim ocidental com o amparo de bolsas conjuntas do governo alemão e da Ford Foundation.

#### 4.3. “Um passo fora” da temática nacional.

O desinteresse pela continuidade do projeto nacionalista não significou um imediato retorno à antiga prática serialista. Obras como o último movimento da *Sinfonia no.7 (Brasília)* e o *Concerto p/ Violoncelo e Orquestra*, compostas em 1960 e 1961 respectivamente, exibem como principal tendência, segundo o compositor, a tentativa de desenvolvimento de uma expressão renovada, calcada inicialmente no distanciamento da “música de influência temática nacional”. Ainda que anunciasse a renovação de seu interesse pelo serialismo já desde o início da década, Santoro apontaria como primeiras

---

<sup>53</sup> “Aos Professores da UnB” [7/7/1965] Documento levantado no arquivo do compositor.

<sup>54</sup> Engenheiro elétrico e físico nuclear de renome internacional, Salmeron deixa o Brasil definitivamente em 1966, passando a trabalhar na École Polytechnique em Paris, França, uma das mais importantes escolas de engenharia do mundo. Salmeron tornou-se um dos grandes amigos de Santoro, chegando a acolhê-lo em sua casa em Paris nos tempos difíceis que se seguiram após a demissão em Brasília.

obras fundamentadas nesta técnica somente aquelas produzidas a partir do ano de 1963, tais como a *Sinfonia no.8*, a *Sonata no.4 p/ Violoncelo e Piano* e o *Quarteto de Cordas no.6*

O Eleazar vai executar no próximo mês a minha Sétima Sinfonia cujo último movimento escrito em Londres já é um passo fora da música de influência temática nacional, assim também o é o Concerto para cello. (Santoro, 1962) (Correspondência a Koellreutter, ACS)

Escrevi uma nova Sonata (serial) para o Aldo Parisot que deverá executá-la em Nova York este mês. Ela representa minha nova orientação estética. Logo que termine minha 8ª Sinfonia enviarei uma cópia a você. É uma obra bem moderna também serial. [...] Estou escrevendo um Quarteto (o no. 6) dentro do novo estilo. (Santoro, 1964) (Correspondência a Espinosa, ACS)

Ainda que o último movimento da *Sinfonia no. 7* tenha significado para o compositor um passo adiante quanto ao desenvolvimento de um novo estilo, a análise de trechos extraídos do referido movimento revela que os principais materiais que caracterizaram o período nacionalista ainda permaneceriam preponderantes sobre qualquer outra suposta tentativa de renovação da escrita. Esta tendência pode ser comprovada na medida em que observamos a elevada concentração de materiais típicos do período anterior, já desde os compassos iniciais: (1) *ostinato* diatônico sobre escala frígia. (Utilizado no decorrer de todo o movimento, ora como motivo temático, ora como fundo harmônico); (2) idéia melódica subordinada, baseada no modo menor com alteração ascendente do quarto grau; harmonizada em quartas paralelas cromáticas; (3) cromatismo polimodal / lídio+eólio; cadência a Sib; (4) segmento melódico em sol menor/ acorde final com adição de cromatismo.

*Allegro Molto*

1. Ostinato diatônico

2. Idéia subordinada (mib menor) + quartas paralelas

material do ostinato:

material melódico:

3. Cromatismo polimodal

4. Sol menor

modo lídio

modo eólio

material melódico e harmônico:

Ex. 4.1. Cláudio Santoro. *Sinfonia no.7. IV mov. Comp 1-7(1959-60)*

Por outro lado, o trecho apresentado a seguir possibilita uma comparação mais efetiva entre os materiais harmônicos e melódicos típicos da fase nacionalista e o que, possivelmente, o compositor declara ser o afastamento da “influência temática nacional”. Se por um lado, nos oito primeiros compassos desta seção as características do período nacionalista ainda permanecem atuantes, representadas, por exemplo, pelo *ostinato* do primeiro compasso, neste caso, transposto para as tonalidades de ré bemol (dó#) (comp. 81 - 85), e em seguida ré (comp. 86 - 88), além das harmonizações em quartas paralelas, por outro lado, a idéia temática subordinada marca a entrada de uma passagem onde toda e qualquer atividade melódica seria substituída por uma seqüência de agregados verticais sobrecarregados de graus conjuntos, além da dispersão textural (comp. 92 - 99). Tais características podem ser consideradas uma amostra, ainda que incipiente, do que mais tarde se converteria nos gestos típicos do período, tais como a especialização sonora e as formações verticais em forma de clusters.

81

*f*

Ex. 4.2. Cláudio Santoro. *Sinfonia no.7 IV mov. Comp. 81-99(1959-60)*

#### 4.4. Um retorno gradativo. Prelúdios do 2º caderno (13, 17, 19).

Integrantes de um ciclo de 21 peças,<sup>55</sup> dentre as quais, as doze primeiras pertencem ao período nacionalista (*1º caderno*), os nove *Prelúdios do 2º caderno* (1963) podem ser considerados uma plausível intersecção entre a expressão isenta de temática nacional, aludida pelo compositor, e a prática serialista da década de sessenta. Tendo como ponto de partida as instáveis relações predominantemente diatônicas prevalecentes no *Prelúdio 13*, o primeiro do *2º caderno*, nestas miniaturas ocorreria um paulatino acréscimo de conteúdo cromático, culminando o processo no conseqüente reaproveitamento de séries dodecafônicas nas três últimas peças da coleção.

Considerados conjuntamente, os três segmentos demarcados nesta primeira peça estabelecem uma conexão entre as construções hierárquicas modais e tonais do período imediatamente anterior com a expressão cromática que caracterizaria esta nova fase, visto que em cada um dos três segmentos prevalece um destes materiais. O primeiro segmento tem como principal fundamento a tríade erigida sobre ré bemol. Enquanto este acorde

<sup>55</sup> Entre os anos de 1946 e 1989, Santoro compôs um total de 34 prelúdios, divididos inicialmente em duas séries, 1 a 5, e 6 a 34. Posteriormente, 21 destes prelúdios foram selecionados pelo próprio compositor para publicação, subdivididos em “1º e 2º caderno”, em numerações diferentes dos manuscritos originais. Ver: SOUZA, Iracele L. de. *Santoro: Uma história em Miniaturas*. Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. 2003. Dissertação de Mestrado. p. 69.

permanece estático como um verdadeiro *ostinato* nas três vozes superiores, a voz do baixo realiza um movimento cromático descendente até atingir o acorde do primeiro grau em segunda inversão, demarcando assim, a extensão desta primeira área tonal. No segmento II, utiliza-se a tríade de ré bemol maior como fundo harmônico para a melodia desenvolvida na voz inferior sobre a região harmônica de fá menor. Tomadas conjuntamente, a tríade de ré bemol e a escala sobre fá menor sugerem, quando superpostas, a escala polimodal incompleta nos modos lídio e eólio em ré bemol. Quanto ao segmento III, migra-se de um fragmento escalar diatônico (ré, mi, fá, sol, lá) para uma expressão cromática livre, em que, de forma ainda tímida, ocorrem algumas das características que passariam a prevalecer mais adiante: o afrouxamento da sensação métrica (quálteras em semínimas), timbrismo (2<sup>as</sup> maiores paralelas), aglomeração vertical de semitons (acorde final).

The musical score consists of two systems. The first system features a vocal line in 3/4 time with lyrics "cresc --- po --- co --- a --- po --- co" and a piano accompaniment. The piano part has a bass line with a chromatic descent and a treble line with chords. The second system shows a piano accompaniment with a bass line and a treble line. The bass line is labeled "ostinato: material melódico:" and the treble line is labeled "fusão: modo lídio" and "modo eólio?". The score includes dynamic markings like "p" and "mf", and performance instructions like "cresc" and "mf".

Ex. 4.3. Cláudio. Santoro. *Prelúdio 13* (2º caderno). (1963)

Enquanto nos *Prelúdios 14, 15 e 16*, os resquícios da fase nacionalista anterior ainda predominam, a partir do *Prelúdio 17*, algumas sutis transformações podem ser percebidas, como, por exemplo, a retomada de um dos principais procedimentos técnicos associados à prática dodecafônica de Santoro na década de quarenta, qual seja, a divisão dos doze semitons em dois grupos de sons, neste caso, divididas entre o acorde estático e o material melódico do segmento I.

No segmento II, o conteúdo cromático seria distribuído entre as duas possíveis gravações tonais: o acorde com estrutura dominante sobre fá# e a região tonal de fá menor. Embora diretamente associadas à prática do período anterior, tais formações verticais aparecem com suas tessituras claramente expandidas. Com sua estrutura harmônica estática, o segmento III fundamenta-se em torno do acorde de cinco sons (sib, réb, lá, mi, sol#), o qual, após ser gradativamente construído desde os primeiros compassos desta seção, aparece invertido no penúltimo compasso, o que de imediato aponta para o interesse do compositor em explorar as qualidades timbrísticas individuais desta formação vertical.

Ainda como importante relação estrutural, nesta peça ocorreria a escolha de um único intervalo como sonoridade preponderante, o qual atuará em prol da interconexão dos três segmentos. Tal como demonstrado na última parte do esquema analítico, o intervalo de 3ª menor, ou sua inversão, a 6ª maior, aparece em destaque nos três segmentos da obra: (1) sextas e terças maiores paralelas (segmento I); (2) terças menores paralelas no ponto culminante da obra (segmento II); (3) terças menores articuladas na região aguda como sonoridade final da peça (segmento III).

I acorde estático material melódico II. 8<sup>va</sup> III. I. II. III.

9, b9, #11, 13, b13 6a M 3a M 3as m 3as m

F? F# Ab/Fm? 7, b9, #9, b13

I

*Lento*

II

III

Ex. 4.4. Cláudio Santoro. Prelúdio 17(2º Caderno).(1963)

O retorno categórico ao serialismo dodecafônico somente ocorreria nos prelúdios 19, 20 e 21, os três últimos do segundo caderno. Tal como no serialismo da década de quarenta, repete-se nestas três pequenas peças a tendência ao emprego de uma única transposição. O *Prelúdio 19* consta de três exposições seriais. O segmento I tem como principal característica o contraste entre a apresentação gradativa das ordenações 1º, 2º, 3º e

4º, e a forma concentrada com que são introduzidas as demais ordenações em acordes de densidade crescente. Enquanto o segmento II é destinado à ampliação da tessitura, através de um arpejo distribuído sobre quatro oitavas, o segmento III está dividido entre o *ostinato* na região central (solb, sib) e os três curtíssimos fragmentos melódicos dispersos ao seu redor.

The image displays a musical score for Cláudio Santoro's Prelúdio 19. At the top, a single melodic line shows a chromatic scale from C4 to C5, numbered 1 through 12. Below this, the score is divided into three segments. Segment I, labeled 'I segmento', is marked 'Andante' and 'pp', featuring a chromatic scale in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. Segment II, labeled 'II segmento', is marked 'mp' and 'ppp', showing a wide arpeggio in the right hand and a similar accompaniment in the left hand. Segment III, labeled 'III segmento', is marked 'pp' and 'ppp', featuring a central ostinato in the left hand and three short melodic fragments in the right hand. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and fingering.

Ex. 4.5. Cláudio Santoro. *Prelúdio 19*(2º caderno). (1963).

Nesta peça o conceito de linha melódica, já praticamente perde sua razão de ser, uma vez que se reduz a alguns poucos fragmentos de curtíssima duração, cujo conteúdo está disperso por sobre uma tessitura de até quatro oitavas. Juntamente com as formações verticais, tais estruturas, condicionadas aos intervalos de 2ª menor, 9ª menor e 7ª menor, diretamente extraídos de segmentos escalares por graus conjuntos, exemplificam uma das características estilísticas anteriormente mencionada, à qual Santoro tomaria como referência no decorrer desta fase. Considerando a coleção completa do 2º *Caderno de Prelúdios*, as formações verticais baseadas em segmentos cromáticos descritas acima não devem ser apontadas como uma sonoridade exclusiva do *Prelúdio 19*, ainda que correspondam ao material mais importante desta peça. Ao contrário, ocorrem de forma marcante em quase todas as peças da coleção, tal como está demonstrado a seguir, exemplo

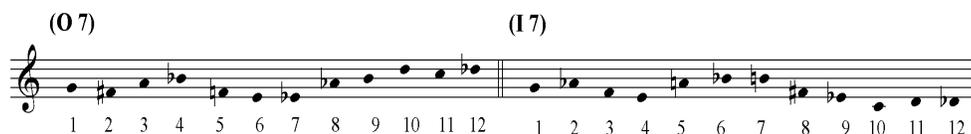
em que constam apenas aquelas formações verticais situadas em pontos de maior relevância. De acordo com Brindle, trata-se de um dos princípios herdados das obras de Webern, e novamente empregados na *música de 12 sons livres* da década de sessenta (free twelve tone music), procedimento utilizado com o intuito de possibilitar a “contradição das sugestões tonais no interior de qualquer grupo de notas”. (Brindle, 1987, p. 57)

Ex. 4.6. Formações verticais por segmentos cromáticos. Prelúdio 19

Ex. 4.7. Formações verticais por segmentos cromáticos. Prelúdios do 2º caderno.

#### 4.5. 2º estágio (*Quarteto de cordas no.6*)

Em que pese o estabelecimento de uma seqüência gradativa de transformações estilísticas, característica marcante das obras da primeira metade da década de sessenta, o *Quarteto de Cordas VI* corresponde ao estágio intermediário entre o processo de retomada do serialismo, demonstrado nas seções anteriores, e o *Quarteto de Cordas VII*, obra mais afastada das heranças neoclássicas no período sob consideração. Nestas duas obras fica claro o quanto o compositor já estaria consciente da necessidade de acelerar o processo de transformações estilísticas, uma vez que as primeiras composições do período ainda se apresentam impregnadas de uma série de resquícios formais provenientes de uma prática composicional mais conservadora. Todos os três movimentos do *VI Quarteto de cordas* estão estruturados em torno das ordenações seriais fornecidas pela linha melódica dos compassos iniciais. Enquanto a idéia inicial se vale das nove primeiras notas da série, os dois acordes com funções cadenciais (comp. 5) incorporam as ordenações 10º e 11º.



*Allegro Vivo*

Ex. 4.8. Cláudio Santoro. *Quarteto de Cordas no.6. I mov. Comp. 1- 5(1963)*

Se por um lado, a textura monofônica adotada remete diretamente à prática de períodos anteriores, por outro lado, a ampliação da tessitura, em consequência, tanto do emprego de vários saltos intervalares em uma mesma direção, quanto da recorrência de intervalos compostos, já anuncia um primeiro passo em busca de uma nova expressão estilística. Neste sentido, também a recorrência de células rítmicas mais complexas, tais como as quáteras de cinco e sete figuras observadas no exemplo, pode ser entendida como outra característica destacada nesta transição.

Em contraste a esta introdução em que é flagrante a flexibilidade com que as ordenações seriais são manipuladas, haja vista, por exemplo, a recorrência de repetições aleatórias de ordenações (comp. 4 - 5), detecta-se, por outro lado, um emprego mais regular das séries I7 e O7 nos compassos seguintes, referentes à seção de transição.

6

*pp* *ppp*

(17) 1 2 4 5 8 11 12 6 5

*p*

3 6 9 10

Sul G

*ppp* *ppp*

(17) 1

*pizz*

10

*pizz* *p* arco *ff* *pp*

2 5 4 5 6

6 7 8 12 11 2 7 8 12

3 4 7 8 9 10 3 9 10 11

arco *p* *ff* *pp*

1 (17)

14

*ppp* *pp* *pp* *pp*

5 4 3 2 11 (07) 1 2 3 4 5 6 10 9 7 8

*ppp* *pp* *p* *pizz* *p*

(17) 1 7/12 *ponticello* *ppp*

Ex. 4.9. Cláudio Santoro. *Quarteto de Cordas no.6. I mov. Comp. 6-18(1963)*

A partir deste ponto, já se percebe a preferência de Santoro em evitar as linhas melódicas visivelmente delineadas e expostas em uma única voz. Em seu lugar, empregaria um cromatismo concentrado em acontecimentos “quase microscópicos” recortados entre as quatro vozes, cuja extensão será determinada pelo emprego constante de pausas seccionantes. Considerando os dois primeiros segmentos de curtíssima duração, (comp. 6–7) e (comp. 8–10), percebe-se que em ambos os casos o conceito de melodia, ainda prevalecente nos compassos introdutórios da obra, será reduzida à articulação simples e isolada de apenas 5 e 4 notas em intervalos exageradamente amplos (exceção feita às respectivas conclusões, em que são empregados, em cada caso, intervalos de 3ªM e 2ªm). Ainda que não se observe aqui a prática rigorosa da concentração excessiva de semitons cromáticos em fragmentos de curtíssima extensão, tal procedimento, juntamente com a tendência à espacialização sonora, de certa forma, realiza um claro avizinhamento à obra de Webern.<sup>56</sup> Nas duas “micro-seções” esquematizadas no exemplo a seguir, Santoro emprega um conjunto de oito notas, correspondentes a um fragmento da escala cromática. (fá# ausente na segunda seção).

Ex. 4.9. Segmentos cromáticos de curta duração. *Quarteto no.6*

Nas micro-seções seguintes, alguns dos procedimentos característicos da obra podem ser observados: (1) polifonia espacializada e concisa (comp. 12 - 13); (2) eventos

<sup>56</sup> Ao colocar em prática semelhante acumulação de semitons, Santoro se aproxima de uma das formas de organização cromática recorrentes na obra de Webern, descrita como “chromatic filling-in” ou “cluster formation”, caso em que cada um dos micro-eventos que integralizam a obra são construídos com base no preenchimento dos semitons de uma determinada seqüência cromática. Para Hanson, tal procedimento pode ser tomado como uma verdadeira “causa primária”, qual seja um evento capaz de estabelecer conexões entre fragmentos temáticos e harmônicos. “At its height, this chromatic technique becomes not only a means of linking thematic and harmonic fragments but also a prime mover in the shaping of a piece, a procedure Pousseur has called ‘organic chromaticism’”. HANSON, Robert. Webern’s Chromatic Organization. *Music Analysis*. 1963, vol. 2, no.2. p. 135-149

verticais constituídos de agregados de semitons (comp. 14 - 15); (3) idéias lineares de conteúdo mínimo, intercaladas por formações verticais (comp. 16 - 18); (4) concentração de semitons em conjuntos de 3 ou mais sons presentes em todos os compassos.

The image displays musical notation for the string quartet 'Quarteto de cordas no. 6'. The top system shows measures 12-13, 14, 15, 16, and 17-18. The piano part (left) features vertical chords and melodic fragments, while the violin part (right) shows similar textures. The bottom system provides a closer look at measures 14, 15, and 17-18, highlighting the linear and vertical structures mentioned in the text.

Ex. 4.10. Traços estilísticos característicos do Quarteto de cordas no.6

#### 4.6.3º estágio (Quarteto de cordas no.7)

Com o *Quarteto de Cordas no.7*, Santoro alcançaria o estágio definitivo das transformações estilísticas da presente fase, o que o faria aproximar-se definitivamente da prática vanguardista do período seguinte. O quarteto ilustra de forma contundente a procura por uma linguagem emancipada de todas as tendências estilísticas até então abordadas pelo compositor. A superação de texturas homofônicas, por exemplo, dá lugar a um agudo interesse pelo domínio de materiais e técnicas, até então, pouco valorizadas, tais como, as sonoridades novas e inusitadas (clusters, harmônicos, trêmulos) e a dispersão sonora, tendência esta que foi resumida em uma única expressão: “busca timbrística”. Algumas destas características podem ser detectadas já desde os compassos iniciais, em que se fazem presentes os efeitos sonoros mencionados e a expansão da tessitura.

Terás muito que ouvir de minha música quando estivermos juntos. Escrevi 8 Sinfonias, 7 Quartetos [...] Estes últimos dois foram escritos, o 6 na técnica serial em 1963 e o 7 ainda também serial, mas já tendendo para um busca mais timbrística. (Santoro, 1971) (Correspondência a [?], ACS)

Composto a partir das relações previstas em apenas três transposições de uma única série, O 4, O 6 e O 8, o primeiro movimento do *Quarteto no. 7* está marcado pela recorrência contínua de eventos sonoros de curta duração, em geral, tendentes à imobilidade, tais como trinados, trêmulos, notas longas em harmônicos, articulação ritmada

de alturas constantes, blocos sonoros, pontilhismo, figurações lineares breves com valores de duração constantes e etc. Tendo superado a tendência a valer-se dos tradicionais motivos melódicos de função unificadora, geralmente submetidos à transformação contínua, Santoro utilizaria como recurso estrutural básico da obra a superposição e a justaposição dos eventos acima mencionados a cada um ou dois compassos, submetendo-os à mínimas variações. Outra característica marcante da obra, diz respeito ao contínuo controle do total cromático por intermédio das três transposições da série. Com exceção dos compassos 10 e 11, todo o restante do movimento está baseado na alternância de formações cujo conteúdo cromático se acomoda às ordenações previstas na série, freqüentemente, com o auxílio dos procedimentos tradicionalmente utilizados por Santoro com vistas à flexibilização (permutação, omissão e repetição). Nos exemplos a seguir são apresentados alguns dos eventos musicais mencionados anteriormente, os quais podem ser catalogados de acordo com as seguintes denominações: (a) notas longas articuladas em harmônicos; (b) notas longas em intervalo harmônico (articulação convencional, em trêmulo ou em harmônico); (c) glissandos; d) e (e) trinado c/ figuração linear; (g), (h) e (i) trêmulo sobre duas notas; (g), (h) articulação ritmada de alturas constantes; (l), (m) figuração linear c/ valor de duração constante; (n), (o) pontilhismo; (p) blocos verticais.

The image displays musical notation examples labeled a through k, illustrating various techniques:

- a.** Notes longas articuladas em harmônicos (long notes articulated in harmonics).
- b.** Notes longas em intervalo harmônico (articulação convencional, em trêmulo ou em harmônico) (long notes in harmonic interval (conventional articulation, in tremolo or in harmonic)).
- c.** Glissandos (glissandos).
- d.** e **e.** Trinado c/ figuração linear (trill with linear figure).
- g.**, **h.** e **i.** Trêmulo sobre duas notas (trill over two notes).
- g.**, **h.** Articulação ritmada de alturas constantes (rhythmic articulation of constant pitches).
- l.**, **m.** Figuração linear c/ valor de duração constante (linear figure with constant duration value).
- n.**, **o.** Pontilhismo (staccato).
- p.** Blocos verticais (vertical blocks).

The image displays three systems of musical notation for a quartet. The first system, labeled 'l.' and 'm.', shows a complex melodic line in the upper voice with a 9-measure phrase. The second system, labeled 'n.' and 'o.', shows a more rhythmic and harmonic structure with a 7-measure phrase. The third system, labeled 'p.', continues the melodic and harmonic development with a 3-measure phrase.

Ex. 4.11. Eventos musicais predominantes no Quarteto no.7

Na análise a seguir, além da delimitação de cada um dos eventos sonoros que concorrem no movimento, procurou-se investigar a possível ocorrência de semelhanças estruturais internas entre os mesmos, o que exigiu o cumprimento das seguintes etapas: (1) a delimitação do alcance de cada evento, levando-se em conta sua distribuição espacial e temporal; (2) o levantamento da “forma primária” correspondente, de acordo com a teoria dos conjuntos; (3) a indicação da posição de cada nota na série dodecafônica. Nos exemplos a seguir são informados, além da ordenação serial e a denominação de cada conjunto, os compassos em que os mesmos aparecem como uma unidade musical claramente delimitada. Uma vez que os dois hexacordes são utilizados como principais referências estruturais, os demais grupos se relacionam aos mesmos a partir de semelhanças estruturais variadas: subconjuntos de derivação direta e ordenação adjacente, subconjuntos de derivação indireta e ordenação adjacente, subconjuntos de derivação indireta e ordenação não adjacente.<sup>57</sup>

<sup>57</sup> Enquanto a expressão “derivação direta” se refere aos conjuntos cujas notas se limitam àquelas fornecidas literalmente pelo hexacorde de referência, a “derivação indireta” nomeia os conjuntos relacionados à série principal através de uma de suas transposições.

1) Conjuntos de referência estrutural

Hexac. I [0,1,2,3,4,7] c. 3, 7, 8, 9, (21-23) Hexac. II [0,1,2,3,5,6] c. 9, (13-14), 15,

2) Subconjuntos de derivação direta e ordenação adjacente

(1,2,3) (2,3,4,5,6) (1,2,3,4) (3,4,5,6) (10,11,12) (9,10,11)  
 [0,1,2] [0,1,3,4,7] [0,1,2,4] [0,2,3,6] [0,2,6] [0,1,6]

c. (1-3) c. 12, 15 c. 14, 16, (24-25), 27 c. (21-23), 26 c. 18, (19-20) (40-41) c. 33.

3) Subconjuntos de derivação indireta e ordenação adjacente

(5,6,7,8,9) (12,1,2,3,4) (5,6,7,8) (12,1,2,3) (4,5,6,7,8) (8,9,10,11)  
 [0,2,3,4,7] [0,2,3,4,7] [0,2,3,7] [0,1,2,7] [0,1,4,5,7] [0,1,5,6]

c. (17-18) c. (30-31) c. 32 c. (35-37) c. (38-41) c. 29

4) Subconjuntos de derivação indireta e ordenação não adjacentes

(1,2,5,6) (2,3,4,6) (2,5,9,11) (4,5,6,9) (7,8,9,11) (4,5,6,7,12)  
 [0,2,3,7] [0,1,4,7] [0,1,4,7] [0,1,3,4] [0,1,3,5] [0,1,2,5,6]

c. 6 c. 7 c. 10 c. 11 c. (25-26) c. (28-29)

Ex. 4.12. Classificação dos conjuntos de ocorrência destacada no Quarteto no.7

(04)

*Lento*

(1,2,3) / [0,1,2] hexac. 1 (1,2,3,4,5,6) / [0,1,2,3,4,7]

*p* *mp* *p* *mp* *pizz* *arco* *sfz* *pp* *mp*

Sul D Sul ponticello arco pizz

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

(04) 2, 3 15 Sul C

(1,2,5,6)/[0,2,3,7]

hexac. 1 [0,1,2,3,4,7]

hexac. 1 [0,1,2,3,4,7]

A (6,4,3,2)/[0,1,4,7]

Gliss.

pizz.

*Piu Mosso*

hexac. 2 [0,1,2,3,5,6] hexac. 1 [0,1,2,3,4,7]

Retrogradação, transposição e ampliação de A [0,1,4,7]

Tempo I

pizz. *sfz*

11

(4,5,6,9) [0,1,3,4]

(4,6)

(5,9)

6 5 3

B [0,1,2,3,4,5,7,8]

[0,1,3,4,7]

hexac. 2 [0,1,2,3,5,6]

arco

pizz.

(06)

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

14 (06)

[0,1,2,4] [0,1,3,4,7] p (5,6) (3,4) 3 3 2 mf [0,1,2,4]

1 2 3 4

transp. de B; hexac.2 [0,1,2,3,5,6]

(7,8) (9,10,11) 12

17

[0,2,3,4,7] [0,2,3,4,7] [0,3,4,5,8] [0,2,6] 8<sup>va</sup> [0,2,3,4,6,7,9] f ff ff sfz

9 6 12 7 11 10 8 11 10 12

(5,7) (5,7) 8 (8,9) pizz 11

arco ff (5,6) sfz 10 12

(0 8)

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

21 (0 8)

hexac. I [0,1,2,3,4,7]

*p*

(1, 2)

*p*

arco

3

4

6 5

[0,2,3,6]

(7,8)

5

3 (9,11)

24

5

4 5 7

8 9 10 12

10 12

3

[0,1,2,4]

*f*

5

3

6

[0,1,3,5]

(1,2)

(3,4)

11

9

(8, 7)

[0,2,3,6]

4 3

*mp*

27

[0,1,2,4]

(4, 3)

10

3

*mp*

1 2

3

[0,1,2,5,6]

(5,7)

*p*

3

(4,6)

*p*

12

[0,1,5,6]

3

(8,9,11,10)

*pp*

3

[0,2,3,4,7]

12

1

3

2

4

*f*

*f*

*f*

Musical score for measures 32-37. The score is written for four staves: Treble Clef (top), Treble Clef (second), Bass Clef (third), and Bass Clef (bottom). Measure numbers 32, 33, 34, 35, 36, and 37 are indicated.

- Measure 32: Treble clef has a triplet of notes with fingering [0,2,3,7] and dynamic *f*. Bass clef has a triplet of notes with fingering 6, 5, 3 and dynamic *f*.
- Measure 33: Treble clef has a triplet of notes with fingering 3 and dynamic *f*. Bass clef has a triplet of notes with fingering 3 and dynamic *f*.
- Measure 34: Treble clef has a triplet of notes with fingering [0,1,6] and dynamic *f*. Bass clef has a triplet of notes with fingering 3 and dynamic *f*.
- Measure 35: Treble clef has a triplet of notes with fingering 12, 1 and dynamic *mp*. Bass clef has a triplet of notes with fingering 3 and dynamic *p*.
- Measure 36: Treble clef has a triplet of notes with fingering 12, 2 and dynamic *p*. Bass clef has a triplet of notes with fingering 3 and dynamic *pp*.
- Measure 37: Treble clef has a triplet of notes with fingering 12, 3 and dynamic *pp*. Bass clef has a triplet of notes with fingering 3 and dynamic *pp*.

Musical score for measures 38-41. The score is written for four staves: Treble Clef (top), Treble Clef (second), Bass Clef (third), and Bass Clef (bottom). Measure numbers 38, 39, 40, and 41 are indicated.

- Measure 38: Treble clef has a triplet of notes with fingering [0,1,4,5,7] and dynamic *pp*. Bass clef has a triplet of notes with fingering 6, 5, 3 and dynamic *pp*.
- Measure 39: Treble clef has a triplet of notes with fingering 9, 11 and dynamic *pp*. Bass clef has a triplet of notes with fingering 3 and dynamic *pp*.
- Measure 40: Treble clef has a triplet of notes with fingering (7, 8) and dynamic *pp*. Bass clef has a triplet of notes with fingering 4 and dynamic *pp*.
- Measure 41: Treble clef has a triplet of notes with fingering [0,1,4,6] and dynamic *pp*. Bass clef has a triplet of notes with fingering 3 and dynamic *pp*.

The score includes various performance markings such as *rit.* (ritardando) and *8va* (octave) in the treble clef staves.

Ex. 4.13 Cláudio Santoro. *Quarteto no.7.I mov.*(1965)

## 5. “AVANT-GARDE” (1966 – 1977)

### 5.1. Introdução

Prosseguindo com as transformações estilísticas verificadas ao longo da primeira metade da década de sessenta, Santoro voltaria sua atenção, por volta de 1966, para a experimentação com os novos recursos composicionais surgidos com a expansão das fronteiras da organização sonora, tendência a qual resumiria na expressão “filiação a *avant-garde* extrema”. O interesse no aproveitamento de efeitos sonoros como glissandos, *clusters*, quartos de tom e multifônicos, além da utilização de outros tantos princípios, até então, ausentes de sua obra, tais como aleatoriedade, indeterminismo, improvisação, notação proporcional, meio eletroacústico e etc, teriam como conseqüência direta, em um primeiro momento, a unificação da maioria destas novas possibilidades com os princípios formais recorrentes nas obras anteriores, como por exemplo, a ordenação serial. Mais adiante, por volta da primeira metade da década de setenta, sentindo-se em condições de manipular com proficiência os novos materiais e técnicas à sua disposição, inúmeras obras seriam produzidas, desta feita, sob o domínio das características específicas do novo período.

My life and music made tremendous jumps these last 10 years. The last was my decision to leave my country for ever. But this is not so revolutionary as my music nowadays, for I am affiliated to the extreme “avant-garde”, making experiments including with paintings! (Santoro, 1970) (Correspondência a Gilbert Chase, ACS)

*Diagramas cíclicos* (1966), obra para piano e percussão, demarca o provável momento em que o serialismo praticado na primeira metade da década de sessenta passa a ser utilizado ao lado de algumas das novas possibilidades acima citadas. Por sua vez, *Aleatórios I, II, III*, obra para fita magnética e recursos audiovisuais produzida durante o biênio 1966/67, inaugura o conjunto das obras compostas especificamente para o meio eletroacústico, tendência a qual, prosseguindo lado a lado com as obras voltadas exclusivamente para os instrumentos convencionais, se intensificaria durante o decorrer da década de setenta, com especial destaque para os dois seguintes conjuntos de obras: *Mutationen* e *Ciclo Brecht*.

Ainda que historiadores como Béhague (1979) e Neves (1981), mesmo que reconhecendo as radicais diferenças entre as obras compostas na primeira e na segunda metade da década de sessenta, preferiram considerar toda a música composta após o período nacionalista como pertencente a um único período, a presente opção pela divisão em duas etapas distintas de criação decorre, tanto em função da utilização da expressão “filiação à avant-garde extrema” para referir-se à fase iniciada em 1966, quanto pela valorização das acentuadas modificações empreendidas, sobretudo nos materiais e técnicas utilizadas. Por outro lado, tal como se infere a partir das pesquisas destes autores, ambos não deixam de reconhecer a existência de um corte de importância significativa entre as duas etapas. Expressões como “afastamento” da “convencional escrita orquestral anterior”, ou ainda “progressiva libertação das estruturas seriais” “através do recurso da aleatoriedade”, argumentam em favor da hipótese dos dois momentos criativos diferenciados.

Por volta do período em que elabora esta obra [Sinfonia no. 8 (1963)] Santoro, definitivamente, se livra das fórmulas rítmicas folclóricas e outros idiomas locais, em favor do que denominou “forma e linguagem universais”. Esta linguagem está ilustrada em obras tais como os *Quartetos de cordas no. 6* e *no. 7* (1963, 1965), a *Sonatina p/ Piano no. 2* (1964), e as obras orquestrais *Cinco esboços* (1964-1965) e *Interações Assintóticas* (1969). Esta última marca o afastamento da convencional e antiga escrita orquestral de Santoro, por intermédio do uso da micro-afinação combinada com blocos sonoros estáticos, clusters, e ruídos de instrumentos raspados ao acaso. Suas primeiras experiências com procedimentos aleatórios e uso de notação gráfica datam de 1966. (Béhague, 1979, p. 343)

[...] foi no período passado em Berlim, em 1962, que o compositor procedeu à revisão de seus conceitos musicais, com a retomada das estruturas seriais e, posteriormente, do informalismo musical e das técnicas eletro-acústicas. [...] inicia-se a progressiva libertação das estruturas seriais e a adoção do princípio da forma variável, através do recurso à aleatoriedade [...] Santoro usa cada vez mais elementos aleatórios, ora deixando o intérprete livre para improvisar dentro de estruturas determinadas, ora confiando ao regente o cuidado de construir, sobre projeto mais ou menos aberto, o conjunto da obra. (Neves, 1981, p. 174)

## 5.2. Atividades profissionais

Rumando para Berlim Ocidental após a abrupta interrupção das diversificadas atividades na Universidade de Brasília, Santoro passa a dedicar-se à pesquisa e assimilação das produções mais atuais da vanguarda musical européia. Neste contexto, no que tange à manipulação de elementos timbrísticos e aleatórios, foram criadas obras significativas,

como, por exemplo, *Intermitencias I e II* e *Três abstrações* para orquestras de cordas, ambas de 1967. De acordo com Mariz (1994, p. 44), teria sido um período “excelente para composição”, pois além das “boas condições técnicas de trabalho”, dispunha ainda de tempo à vontade e condições financeiras bastantes favoráveis. Santoro, entretanto, seria surpreendido por uma agradável notícia: a repercussão do trabalho realizado na Capital Federal render-lhe-ia um novo convite, desta vez, para organizar e dirigir uma escola de música e dança que se pretendia criar na cidade de Aracajú. Na volta ao Brasil, o seguinte comunicado seria apresentado à imprensa:

Tendo habitado Berlin Ocidental pelo período de um ano [...] e Paris por 3 meses, [...] volta ao Rio o maestro e compositor Cláudio Santoro. [...] O retorno de Cláudio Santoro ao Brasil deve-se ao convite que lhe fez o Deputado José Carlos Teixeira para organizar e dirigir em Aracajú, a Escola de Música e Dança do Instituto de Artes de Aracaju, órgão da Sociedade de Cultura Artística de Sergipe. Lá realizará os Festivais de Música da América Latina [...] cursos profissionalizantes de todas as matérias musicais instrumentais e teóricas, cursos avançados de composição e regência, organizando conjuntos e uma pequena orquestra de câmara para começar, formada de professores vindos do estrangeiro e alunos adiantados. (Santoro, 1967) (Sobre a Volta de Cláudio Santoro, ACS)

Se por um lado, como de costume no Brasil, as promessas não se concretizaram, por outro lado, restou-lhe um novo convite para organizar, em outubro de 1968, o Festival de Música da América Latina, sob o patrocínio do *Teatro Novo*, instituição privada, fundada naquele mesmo ano, e sediada no Rio de Janeiro. Em seguida à realização do evento, esgotadas as possibilidades de trabalho no Brasil, Santoro decide realizar uma peregrinação pela América Latina e Europa a procura de estabilidade profissional e financeira, iniciando sua tarefa a partir de seus contatos em Berlim.

Tous mes plans pour ce grand centre de musique et danse au Nord-est du pays sont pas réalisés et à cause de ça nous avons eu des moments très difficiles, jusqu'à cette invitation pour organiser ce Festival. Maintenant, à cause de la conjoncture actuelle le Théâtre (Teatro Novo) est fermé et nous sommes une outre fois dans une situation très pénible. Nous voulons retourner en Europe car j'ai plus de travail et d'espoir ici. J'ai proposé des cours, d'organizer um centre de musique életronique. [...] Rien de tout. [...] J'ai passe toute l'année sans rien composer car je devais courrir d'un côté à l'autre en cherchant du travail pour survivre. [...] Nous voulons laisser le pays le plus vite possible. Je vais profiter le voyage que je vais faire pour toute l'Amérique Latine et Europe, en portant les “video-tapes” du festival, pour trouver quelque place. Mais ça que j'ameraí le plus serait de retourner à Berlin, où je fus tellement heureux [...] et où m'a été possible de composer

tranquillement, en me dediand complètement à création musicale. (Santoro, 1969)  
(Correspondência a Stuckenschmidt, ACS)

O período de incertezas profissionais alcançaria seu termo com a nomeação de Santoro, em 1970, para o cargo de professor de regência e matérias teóricas nas escolas superiores de música de Heidelberg e Mannheim. Durante os anos em que permaneceu nestas funções, Santoro atuaria na vida musical alemã com obras gravadas nas rádios de diversas cidades ou executadas em concertos locais, realização de conferências sobre música brasileira, direção de orquestra em salas de espetáculos variadas, organização de eventos culturais e etc. De acordo com seus depoimentos, foi um período de trabalho intenso e laborioso, mas, recompensador, haja vista o prestígio e reconhecimento profissional alcançados.

Quanto a minha vida vae por aqui com a família instalada numa pequena cidade ao lado de Heidelberg, onde sou professor e em Mannheim também. É uma Staatlich Hochschule que tem dois departamentos, um em Mannheim e outro em Heidelberg, sou professor nas duas e diretor da orquestra das duas em conjunto. Alem disso compondo nas férias, pois o trabalho na Hochschule tem sido muito. Tenho tido freqüentes execuções na rádio e em concertos. (Santoro, 1972) (Correspondência a Maria Abreu, ACS)

Quanto às minhas atividades ao par da Hochschule que tem subido tanto o meu prestígio que acabam de crear um só cargo de professor de direção de orquestra e de regente das duas Hochschulen: Mannheim e Heidelberg, entregando-me o lugar de professor das duas citadas. [...] O trabalho tem sido intenso e só agora pretendo colocar em ordem as cousas e cumprir com as encomendas que tenho para entregar até o fim do ano. (Santoro, 1972) (Correspondência a Aurélio [?], ACS)

### 5.3. *Vanguardismo ou experimentalismo?*

No que tange ao estabelecimento dos vínculos entre esta nova empreitada criativa e as radicais transformações técnicas e estilísticas que marcaram o cenário da criação internacional nas décadas de cinquenta e sessenta, seria necessário recordar inicialmente que as orientações estéticas associadas aos movimentos artísticos mais radicais, em geral, não se acomodaram em um conjunto único de concepções estéticas válidas para todos os compositores. Com o intuito de compreender a forma como esta nova postura de Santoro se relaciona com as correntes musicais que certamente lhe serviram de referência, nos valeremos da classificação da música contemporânea baseada no modelo tripartite proposto por Benitez (1978), segundo o qual, a música da segunda metade do século XX estaria

dividida em três blocos principais: tradicional, avant-garde e experimental, sendo que o primeiro não será aqui considerado por corresponder à produção de Santoro já discutida em capítulos anteriores.

Considerando inicialmente a segunda tendência, Benitez dirá que o apego à idéia de um desenvolvimento contínuo da história da arte teria sustentado uma corrente de criadores que, confiando na direcionalidade das transformações artísticas, pôs-se em busca de novidades que pudessem alterar, expandir, ou, até mesmo, anular as “regras estéticas e estilísticas” perpetuadas pela cultura ocidental. Esta tendência teria suas origens no final do século XIX, quando compositores como Debussy, por exemplo, ainda que naquele momento, circunscritos às relações do sistema tonal, dariam início a um contínuo processo de ruptura, cujo conseqüente pluralismo estilístico desembocaria no movimento “avant-garde”. Benitez, entretanto, insistirá na tese de que o compositor ligado a este movimento seria aquele cuja obra exhibe como principal característica o princípio da “intencionalidade”, ou seja, o desejo de controlar o resultado sonoro final e, conseqüentemente, a própria obra considerada em sua totalidade. Ao empregar a indeterminação como recurso composicional, tal compositor, ainda que abalando os conceitos de “obra de arte”, “intencionalidade” e “controle”, permaneceria como o único “responsável pelo produto final”. Apoiado na declaração de Stockhausen, citada a seguir, Benitez dirá que mesmo quando na década de setenta, o acaso se estabelece definitivamente como mais uma dentre as demais possibilidades composicionais, o compositor ligado ao movimento “avant-garde” teria permanecido fiel à atitude prevalecente nas décadas anteriores.

Assim, muitos compositores imaginam ser possível tomar qualquer som e utilizá-lo. Isto somente será válido na medida em que o integramos, criando algum tipo de harmonia e equilíbrio [...] devemos ser capazes de realmente integrar os elementos e não apenas apresentá-los e ver o que acontece. (Stockhausen. Apud: Benitez, 1978, p. 67)

Contrariamente ao movimento vanguardista predominante na Europa e formalmente relacionado aos cursos de verão de Darmstadt, uma segunda corrente, centrada na figura catalisadora de John Cage, adotaria o experimentalismo como principal orientação estética. Baseado no princípio zen-budista da “pluralidade na unidade” [plurality in one], em que todas as coisas estariam interligadas por uma unidade que a tudo circunda, Cage proporia a unificação da arte e da vida em uma só expressão. Cada vez mais

insatisfeito com o controle exercido pela mente racional no ato da criação, Cage passaria a valorizar os métodos complexos de cultivo do acaso como o *I-Ching*, por exemplo, sistema o qual, em obras como *Imaginary Landscape No. 4* e *Music of changes*, frustraria definitivamente a atuação da memória e a propensão ao construtivismo. No trecho a seguir, extraído de uma de suas cartas abertas, Cage evidenciaria sua intenção de aproveitar de cada som, apenas o que este possui de mais primário e natural, deixando de fora quaisquer eventuais significados adicionais oriundos de uma atitude antropocêntrica.

Pois “arte” e “música”, quando antropocêntricas (envolvidas na auto-expressão) parecem triviais e ausentes de urgência para mim. Vivemos em um mundo onde há, tanto coisas, quanto pessoas. Árvores, pedras, água, tudo é expressivo. Vejo esta situação, na qual vivo permanentemente, como uma complexa interpenetração de centros que se movem em todas as direções sem obstáculos. Isto está de acordo com a atual consciência que temos das operações da natureza. Tento deixar os sons serem eles próprios em um espaço de tempo. (Cage. Apud: Kostelanetz, 1971, p.116)

Tal como explicará Benitez, enquanto os compositores ligados ao movimento “avant-garde” opuseram-se à idéia de renunciar ao controle e à responsabilidade pelo resultado da criação artística, Cage teria sido o primeiro a renegar tal privilégio, “aniquilando o que poderia ser considerado a exata essência da experiência estética ocidental: sua intencionalidade”. Na medida em que, por volta da metade da década de cinquenta, sob a influência das idéias de Cage, os compositores do movimento “avant-garde” passam a empregar a indeterminação em suas obras, em hipótese alguma o fizeram com a intenção de transferir a integralização das mesmas ao acaso, ou à colaboração do intérprete, mas, ao contrário, sem resignarem-se de seus direitos e responsabilidades pela finalização de suas criações, buscam tão somente dotá-las de uma articulação mais leve e flexível, o que na prática, terminou por converter-se em um “novo critério de controle”.

Embora a música indeterminada tenha sido censurada como anti-intelectual e mesmo irracional, os métodos usados para alcançá-la começaram, depois um tempo, a gerar um certo interesse. Compositores influentes, homens de apetites intelectuais semelhantes ao de Karlheinz Stockhausen passaram a incorporar estas novas técnicas em seu próprio pensamento. Paradoxalmente, estas são agora usadas como um novo critério de controle. Stockhausen assume, por exemplo, que um processo indeterminado terá o mesmo efeito, estatisticamente falando, que a mais complexa e acurada notação. (Benitez, 1978)

Para Brindle, (1987) enquanto o compositor serialista europeu esforçava-se por grafar detalhadamente suas obras, dominado pela idéia de que tal postura seria a “culminação lógica” de séculos de absoluto predomínio e valorização da exatidão composicional, na América, outros tantos compositores além de Cage, entre eles Feldman, Brown, Partch e Wolff, teriam “circunavegado” o serialismo integral, guiados por “credos artísticos” em exata oposição à prática europeia. Se para o compositor do velho mundo, para ser denominada como tal, “a música teria que dotar-se de direção, movendo-se em ondas a uma consumação emotiva,” para os compositores do outro lado do atlântico o “impulso emotivo”, ao contrário, poderia ser substituído por outras tantas posturas mentais, tal como a ausência, o relaxamento, e o retraimento, por exemplo.

Brindle igualmente afirmará, assim como Benitez, que tal situação seria radicalmente alterada, na medida em que, estimulados pelas idéias lançadas por Cage em suas visitas à Europa (1954 e 1958), os serialistas teriam percebido que a complexa notação convencional, em vista da enorme dificuldade do intérprete em lidar com as “diabólicas configurações rítmicas”, resultaria em execuções apenas aproximadas da intenção original. Seguindo os passos de Stockhausen em *Zeitmasse*, diversos compositores, “em favor de um sistema mais legível”, se aventuram na incorporação do conceito de indeterminação em suas obras, ainda que em um primeiro momento, limitados apenas ao quesito duração. No que concerne à aplicação da indeterminação sobre os demais parâmetros, como a altura, por exemplo, teria ocorrido um processo bem mais lento, uma vez que, somente por volta do início da década de sessenta, a altura definida deixaria de ser tomada como algo inviolável.

O mais importante a ser enfatizado é que os compositores europeus necessitaram de um tempo considerável para aceitar o fato de que uma grande massa de instrumentos poderia tocar sons ao acaso em qualquer altura, obtendo-se como resultado, algo ainda passível de ser entendido como música. [...] Para compositores como Stockhausen, Boulez e Berio, criados na ultra-precisão do serialismo integral, foi particularmente difícil digerir o fato de que toda sua exatidão poderia ser abandonada – na verdade, Boulez nunca aceitou tão extravagante conceito, e Berio jamais chegou a adotá-lo de braços abertos. (Brindle, 1987, p. 68)

Quanto à posição de Santoro, de acordo com o que se infere da análise de seus depoimentos, sua incursão no terreno da aleatoriedade caracterizou-se pelo estabelecimento de limites bem definidos para com o alcance e predomínio desta possibilidade. O emprego da expressão “aleatório controlado” para referir-se ao processo gerador de um “complexo

sonoro” previamente concebido e “jamais caótico” corrobora a tese de que, de sua parte, a aleatoriedade teria sido adotada nos moldes da expansão do conceito tradicional de organização sonora, tal como descrito acima no que tange aos compositores do movimento “avant-garde”. A afirmação, abaixo transcrita, de que através do recurso da aleatoriedade seriam alcançados, em passagens de difícil execução, resultados até certo ponto mais legítimos e convincentes do que àqueles obtidos através da escrita convencional, está em total sintonia com a argumentação de Stockhausen anteriormente mencionada por Benitez e Brindle.

Porque cheguei à conclusão de usar o aleatório? Porque sempre me preocupei com problema da interpretação [...]. Achava um absurdo, que certas coisas que eu mesmo escrevi, difícilimas na execução, com o processo aleatório teria praticamente o mesmo resultado e sem tanta dificuldade técnica para fazer. Então é por isso que eu uso o aleatório – como um elemento de facilitar e que meu pensamento musical tenha melhor resultado na interpretação, na realização”. [...] “Em geral faço um aleatório controlado. Eu não deixo fazer o que quiser. Por exemplo, coloco várias notas, e digo: sobre essas notas improvisar ritmos diferentes com intensidades diferentes. Mas os outros instrumentos que estão também fazendo isso terão aquele mesmo número de notas que eu imagino que, aleatoriamente tocando, pelo processo aleatório vão certamente dar um completo sonoro x. [...] Escrevo o espaço em relação ao tempo. Não é um negócio assim, completamente caótico. Tem camaradas que escrevem: aqui fazer o que quiser, ou tocar o que está na sua cabeça. Não sei se é válido ou não, mas é uma experiência, que o Cage em geral fez. (Santoro. Souza: 1993, p.91)

#### *5.4. Indeterminação, aleatoriedade e improvisação.*

No que tange aos conceitos amplamente em voga no período, indeterminação, aleatoriedade e improvisação, conceitos desprovidos de uma clara diferenciação e delimitação segundo Brindle (1989), há que se considerar a tentativa deste autor de uma reflexão criteriosa a este respeito, o que proporcionará para esta pesquisa uma identificação mais precisa dos caminhos trilhados por Santoro no terreno da música de vanguarda. De acordo com Brindle, no que tange à idéia de “indeterminação”, esta seria “total ou parcial, dependendo da extensão da área afetada na composição”. Uma vez que esta aparece comumente de forma diferenciada em relação a cada um dos parâmetros musicais, teríamos como resultado concreto a possibilidade de uma obra poder ser considerada “indeterminada em vários parâmetros e precisa em outros”.

Quanto ao termo “aleatório”, este seria aplicado a um tipo de música em que, completamente definidos, os elementos fornecidos seriam combinados ao acaso, uma vez que, segundo Brindle, “não se pode jogar dados sem que os mesmos estejam numerados”. Finalmente, no que tange à “improvisação”, na verdade uma noção implícita em proporções variadas nos dois os conceitos anteriores, esta variaria “desde situações em que é dado ao executante somente um grau limitado de liberdade, até esquemas em que são indicados apenas detalhes reduzidos, os quais deverão ser consideravelmente elaborados”.

Se no que se refere ao conceito de indeterminação observa-se nas obras de Santoro o emprego bastante difundido desta noção, ainda que sua ocorrência seja mais profusa nos dois parâmetros de maior evidência, altura e duração, em se tratando da noção de aleatoriedade, na forma tal como definida por Brindle, apenas em algumas poucas obras Santoro chegaria a deixar a cargo do intérprete a tarefa de propor possíveis combinações para os módulos previamente definidos. Quanto à improvisação, tal como se observará nos exemplos selecionados, temos que, além da forma como aparece implícita nas duas noções anteriores, ou seja, circunscrita às possibilidades indicadas pelo compositor, em algumas raras passagens de Santoro, a utilização da indicação “improvisar livremente” não contradiz necessariamente o conteúdo do depoimento anterior. Além da quase completa ausência na produção de Santoro das chamadas “graphic scores” ou “text scores”, em que o compositor procura estimular a criatividade do intérprete por meio de um desenho gráfico ou através da descrição verbal do que deveria ser realizado, há que se considerar que as improvisações livres propostas por Santoro significaram, certamente, situações em que o intérprete, ao invés de “fazer o que quiser, ou tocar o que está na sua cabeça”, deveria estimular suas intervenções no estilo e no conteúdo implícito nas demais seções da obra.

##### *5.5. A renovação do discurso ideológico*

Elaborado com o objetivo de validar a postura vanguardista assumida, o novo discurso político-ideológico de Santoro apresenta como principal característica o afastamento do radical extremismo de outrora. Em substituição à aplicação pouco rigorosa do materialismo dialético nas décadas anteriores, em que se procurou validar princípios tão díspares quanto atonalismo e nacionalismo, Santoro se volta para a valorização da arte em sua missão de “transmitir uma mensagem de liberação do homem”, o que somente seria

alcançado, de acordo com suas palavras, na medida em que se preservasse a “liberdade sobre todos os aspectos”. Ao contrário do turbulento período das infindáveis discussões com Koellreutter, em que o reconhecimento do condicionamento social dos fenômenos artísticos termina por resultar em sínteses eivadas de maior ou menor grau de mecanicismo e dogmatismo, neste novo momento, vem à tona uma interpretação bem mais flexível das idéias de Marx, ao mesmo tempo em que livre das diretrizes ortodoxas convenientes a esta ou aquela corrente ideológica.

Porque eu sempre fui a favor da liberdade sobre todos os aspectos, e eu acho que a arte, uma das funções mais importantes que ela tem hoje em dia, é a de transmitir uma mensagem de liberação do homem. Porque o homem hoje está praticamente submerso pela propaganda de todas as espécies, comercial, política, enfim, todos os meios, pela *mass media* que existe hoje no mundo inteiro e que está alienando completamente a personalidade humana. [...] Quer dizer, a personalidade humana está hoje em dia cada vez mais alienada. Então acho que a arte hoje em dia tem uma função importantíssima social, inclusive de equilíbrio humano dentro da sociedade humana. (Santoro. Apud: Souza, 1993, p.79)

Consoante com o pensamento socialista já adaptado às políticas do estado democrático, tal concepção manifestada por Santoro, do ponto de vista da tradição marxista parece coincidir inteiramente com as idéias estéticas implícitas nos *Manuscritos Econômicos e Filosóficos*, a única dentre as obras de Marx em que se é possível localizar elaborações concretas de seu autor, referentes à função social da arte, tal como explica Vasquez (1978). Baseando-se na semelhança da arte com aquilo que seria a essência mesma do homem: o trabalho criador, Marx afirmaria nos *Manuscritos Econômicos e filosóficos* que a passagem do trabalho à arte estaria intimamente ligada à descoberta de que, com uma melhor estruturação, alguns objetos podiam cumprir sua função melhor do que outros. O aperfeiçoamento progressivo da forma do objeto teria conduzido a uma divisão do interesse do homem pelo produto de seu trabalho: interesse por sua utilidade prática (capacidade de satisfazer determinada necessidade humana) e espiritual (realidade humana objetivada).

Quando o segundo interesse predominou sobre o primeiro, a forma do objeto passou a ser apreciada por sua correspondência com o conteúdo humano e não mais em razão de sua adequação a uma finalidade, o que teria possibilitado a contemplação de determinado produto além de seu valor meramente utilitário, e que hoje denominamos

*prazer estético*. Portanto, seria possível inferir, segundo Vazquez, que a “afirmação humana no mundo objetivo” somente se realizaria com a preservação da atividade criadora livre, uma vez que nos produtos do trabalho, a forma básica de objetivação humana de onde a arte teria se originado, estaríamos limitados pelas exigências de sua utilidade material.

Na verdade, a citada obra de Marx, de acordo com os estudos marxistas, pertence à denominada “fase ideológica” (1840-1845), período correspondente às primeiras elaborações filosóficas, em que seu autor refletirá sobre “os direitos do homem, a liberdade e a democracia como valores universais” (Pinheiro, 1993, p. 62). Somente na fase seguinte, a chamada fase “científica” (1845-1883), viriam a público as idéias que se tornaram mais conhecidas, como “ditadura do proletariado” e “revolução”, por exemplo, o que daria margem às mais autoritárias apropriações de seu pensamento. A citação a seguir nos informa sobre o possível contexto histórico a partir do qual, Santoro teria se desiludido com o socialismo autoritário stalinista, para adotar em seu lugar um novo discurso bem mais moderado, em que idéias como a “emancipação do homem” e a “liberdade sobre todos os aspectos” se fazem presentes.

Com o aprofundamento da crítica ao stalinismo, a partir da segunda metade da década de 1950 e na década de 1960, houve uma redescoberta e valorização dos textos filosóficos de Marx, nos quais são tratados os temas de liberdade, de uma filosofia do homem e da alienação. É o renascimento do jovem Marx democrático. É nesse contexto de euforia e de recuperação de uma teoria marxista da libertação que surge a teoria do corte epistemológica de Louis Althusser, procurando delimitar as diferenças entre os dois momentos da obra de Marx. (Pinheiro, 1993, p. 61)

Paralelamente a esta reconsideração das radicais convicções político-ideológicas anteriormente professadas, observa-se ainda neste novo discurso de Santoro uma surpreendente tendência à desvalorização de conceitos de suma importância em períodos anteriores, tais como lirismo e compreensão imediata. Convicto da necessidade de “estar em dia com o mais moderno”, Santoro passa a afirmar que as obras de seu novo momento criativo deveriam refletir as mais modernas pesquisas científicas e os avanços tecnológicos em geral, sendo as analogias com fenômenos físicos seus argumentos preferidos. Neste sentido, há que se salientar, por exemplo, o fato de Santoro mencionar o conceito de “forma aberta” relacionando-o, em coincidência com as teses de Umberto Eco (1991), ao “desenvolvimento da ciência”.

Mas o aleatório existe na natureza. Existem partículas elementares que são aleatórias, só podem ser explicadas pelos processos aleatórios, quer dizer o processo de probabilidade, elas podem estar aqui como aí. Só são explicadas por esse processo. [...] Então, nós temos que nos localizar hoje, para podermos dar uma explicação sob o ponto de vista do que é a forma hoje; há vários tipos, a forma aberta, por exemplo. Na minha opinião, uma das coisas muito importantes é o desenvolvimento da ciência, que estabeleceu parâmetros completamente novos, no sentido de espaço, distância e tempo. A relação de tempo-espaço mudou completamente hoje em dia as proporções do universo. (Santoro. Apud: Souza, 1993, p.82)

Considerado à luz do pensamento de Eco, seria possível detectarmos no discurso de Santoro, inicialmente em sua crença na capacidade da arte de vanguarda de promover a “liberação do homem” perante os malefícios da vida contemporânea, como por exemplo, a “propaganda de todas as espécies”, uma formulação consoante com a oposição discurso “aberto” versus discurso “persuasivo”, tal como proposta pelo semioticista italiano. (Eco, 1991). Se por um lado, o discurso persuasivo, no qual se alimentam as comunicações de massa, tem como objetivo “levar-nos a conclusões definitivas”, prescrevendo “o que devemos desejar, compreender”, ou ainda, levar “o ouvinte a concordar com aquele que fala”, o discurso aberto, implícito na arte de vanguarda, seria aquele que em sua ambigüidade, ao invés de definir a realidade de modo unívoco e definitivo, infringiria as normas habituais da linguagem para apresentar “as coisas de um modo novo”, o que exigiria de cada indivíduo um esforço para sua compreensão. “Na medida em que sempre “difícil e imprevisível”, a arte de vanguarda, “ao invés de agradar e consolar,” proporia novos problemas, de tal forma a instigar uma atitude revolucionária semelhante àquela imaginada por Santoro, em que, a partir da valorização da “escolha individual”, a percepção humana e o “modo de compreender as coisas” seriam renovados.

O discurso aberto é um apelo à responsabilidade, à escolha individual, um desafio e um estímulo para o gosto, para a imaginação, para a inteligência [...] o discurso persuasivo quer convencer o ouvinte com base naquilo que ele já sabe, já deseja, quer ou teme ...não lhe propõe nada de novo, não o provoca, mas o consola; assim hoje a publicidade me induz a comprar aquilo que eu já desejo, e a desejar aquilo que não desejo. A maior parte dos discursos que fazemos nas relações com nossos semelhantes são discursos de persuasão. Temos necessidade de persuadir e de sermos persuadidos. O discurso persuasivo, em si mesmo, não é um mal; só o é quando torna-se o único trâmite da cultura, quando prevarica, quando se torna o único discurso possível, quando não é integrado por discursos abertos e criativos. (Eco. 1991, p. 280)

Não bastassem as implicações da noção de discurso aberto corresponder à concepção de Santoro referente à arte de vanguarda, ou seja, sua capacidade de opor-se à “submersão” e “alienação humana”, de forma surpreendente, na medida em que avança em sua explanação sobre a “obra aberta” em sua profunda vinculação à música de vanguarda, ou seja, as realizações em que o intérprete intervém em sua forma final, “não raro estabelecendo a duração das notas ou a sucessão dos sons, num ato de improvisação criadora”, Eco nos proporciona o exato panorama cultural, a partir do qual, Santoro teria fundamentado suas argumentações referentes à necessidade da música acompanhar o “desenvolvimento da ciência” e os novos produtos artísticos daí resultantes. Eco inicia sua digressão sobre a poética da obra aberta citando quatro compositores e suas respectivas obras: Stockhausen (*Klavierstück XI*), Berio (*Sequenza per flauto*), Pousseur (*Trocas*) e Boulez (*Antiphonie, Terceira Sonata para Piano*).

Em todos os casos (e trata-se de quatro apenas, entre os muitos possíveis), impressionamos de pronto a diferença macroscópica entre tais gêneros de comunicação musical e aqueles a que a tradição clássica nos havia acostumado. Em termos elementares, essa diferença pode ser assim formulada: uma obra musical clássica, uma fuga de Bach, a *Aída*, ou *Le Sacre du Printemps*, consistiam num conjunto de realidades sonoras que o autor organizava de forma definida e acabada, oferecendo-o ao ouvinte, ou então traduzia em sinais convencionais capazes de guiar o executante de maneira que este pudesse reproduzir substancialmente a forma imaginada pelo compositor; as novas obras musicais, ao contrário, não consistem numa mensagem acabada e definida, numa forma univocamente organizada, mas sim numa possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do intérprete, apresentando-se, portanto, não como obras concluídas, que pedem para ser revividas e compreendidas numa direção estrutural dada, mas como obras abertas, que serão finalizadas pelo intérprete no momento em que as fruir esteticamente. (Eco, 1991, p. 39)

Ainda que a composição convencional, “forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo precisamente calibrado”, pudesse igualmente ser considerada “aberta”, na medida em que “passível de mil interpretações diferentes” em virtude das perspectivas individuais de cada fruidor, por sua vez, as obras dos músicos pós-webernianos acima citados seriam “abertas” em uma acepção menos metafórica e bem mais palpável. Considerando que qualquer obra de arte exige que o intérprete a reinvente “num ato de congenialidade com o autor”, para Eco, o artista dos séculos passados estava longe de ser consciente dessa realidade, ao passo que nos dias atuais, ao invés de sujeitar-se a “abertura” como fator inevitável, o autor “erige-a em programa produtivo e até propõe a obra de modo

a promover a maior abertura possível”. Portanto, nestas obras abertas de uma categoria mais restrita, mais particularmente, obras “em movimento”, haveria algo de ulterior, já que o autor, “aparentemente desinteressado de como irão terminar as coisas”, permite que o intérprete colabore na construção da obra, organizando o discurso musical “como as peças soltas de um brinquedo de armar”.

Apoiado na idéia de que toda a forma artística pode ser considerada, se não um substituto do conhecimento, mas uma metáfora epistemológica, Eco dirá que, em cada século, o modo pelo qual as formas de arte se estruturam reflete, “à guisa de similitude, de metaforização, o modo pelo qual a ciência ou, seja como for, a cultura da época vêem a realidade”. Assim como a obra do artista medieval “refletiu uma concepção do cosmo como hierarquia de ordens claras e pré-determinadas”, uma ciência silogística, “uma consciência dedutiva pela qual o real pode manifestar-se aos poucos, sem imprevistos e numa única direção”, ou ainda, o dinamismo barroco assinala o advento da visão copernicana do universo, não seria ousado reencontrar na obra em movimento, “as ressonâncias vagas ou definidas de algumas tendências da ciência contemporânea”.

[...] e não é por acaso que Pousseur, para definir a natureza de sua composição fala de “campo de possibilidades”. Assim procedendo, ele usa dois conceitos tomados de empréstimo à cultura contemporânea e extremamente reveladores: a noção de campo lhe provém da física e subentende uma visão renovada das relações clássicas de causa e efeito unívoca e unidirecionalmente entendidas, implicando, pelo contrário, um complexo interagir de forças, uma constelação de eventos, um dinamismo de estrutura; a noção de possibilidade é uma visão filosófica que reflete toda uma tendência da ciência contemporânea, o abandono de uma visão estática e silogística da ordem, a abertura para uma plasticidade de decisões pessoais e para uma situacionalidade e historicidade de valores. (Eco, 1991, p. 56)

Assim como a música serial refletia já uma crise do princípio de causalidade, considerando que a ausência de centro tonal impediria a inferência dos “movimentos sucessivos do discurso a partir das premissas formuladas anteriormente”, a “obra em movimento” assumiria o indeterminado como um resultado válido da operação cognoscitiva, sendo que a liberdade do intérprete jogaria “como elemento daquela descontinuidade que a física contemporânea reconheceu não mais como motivo de desorientação, mas como aspecto ineliminável de toda verificação científica e como comportamento verificável e insofismável do mundo subatômico”.

Considerando que em cada execução, a “obra em movimento” é apresentada de maneira, tanto satisfatória, quanto incompleta, “pois não nos oferece simultaneamente todos os demais resultados com que a obra poderia identificar-se”, Eco dirá não ser casual o fato de tais poéticas serem contemporâneas ao princípio físico da complementaridade, segundo o qual, não é possível indicar simultaneamente diversos comportamentos de uma partícula elementar. Na descrição destes comportamentos, diversos modelos variados, ainda que contraditórios entre si, seriam justos “quando utilizados no lugar apropriado”, e portanto, “reciprocamente complementares”. Inspirando-se em Niels Bohr, Eco levantaria a seguinte questão:

Não poderíamos ser levados a afirmar, a respeito dessas obras de arte, como faz o cientista com a sua peculiar situação experimental, que o conhecimento incompleto de um sistema é o componente essencial de sua formulação, e que os dados obtidos em condição experimentais diversas não podem ser englobados numa única imagem, mas devem ser considerados complementares, no sentido de que somente a totalidade dos fenômenos esgota a possibilidade de informações sobre o objeto? (Eco. 1991, p. 57)

À guisa de conclusão, Eco estabelecerá três níveis de intensidade no que tange a abertura implícita nas obras de arte em geral: 1) as obras “em movimento”, cuja ativa participação do intérprete em sua finalização pode ser considerado o resultado de uma evolução histórica da sensibilidade estética; 2) as obras situadas em um nível intermediário, as quais, embora já completadas fisicamente, permaneciam abertas “a uma germinação contínua de relações internas que o fruidor deve descobrir e escolher no ato da percepção da totalidade dos estímulos”, tal como ocorria, por exemplo, no mundo multipolar da composições seriais; 3) e finalmente, “cada obra de arte”, as quais, em vista do caráter ambíguo da mensagem estética, permaneciam abertas “a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis”, cada uma das quais, levando a obra a “reviver um gosto, uma execução pessoal”. Desta forma, teríamos que, embora a estética descubra a possibilidades de um certo tipo de experiência em todo produto da arte, “independentemente dos critérios operativos que presidiram sua produção”, as “obras em movimento”, por sua vez, sentiriam esta possibilidade como vocação específica.

[...] ligando-se mais aberta e conscientemente a convicções e tendências da ciência contemporânea, [as obras em movimento] levam à atualidade programática, à evidência

tangível o que a estética reconhece como sendo a condição geral da interpretação. Essas poéticas, portanto, sentem a “abertura” como a possibilidade fundamental do fruidor e do artista contemporâneo. (Eco, 1991, p. 65)

### 5.6. *Dois artigos críticos.*

Nesta seção, incorpora-se a esta pesquisa um breve resumo dos comentários analíticos de London<sup>58</sup> e Fennelly<sup>59</sup> voltados para quatro obras de Santoro compostas na segunda metade da década de sessenta: (*Três abstrações - 1967*), (*Intermitências II - 1967*), (*Interações Assintóticas - 1969*), (*Cantata elegíaca - 1971*). Extraídas dos artigos *Four Scores by Cláudio Santoro* (London, 1971) e *Avant-Garde Music* (Fennelly, 1972), as análises realizadas pelos dois compositores norte-americanos, publicadas respectivamente pelas revistas *Musical Quarterly* e *Notes*, por ocasião do lançamento das edições das obras citadas pela editora *Jobert* de Paris, introduzem importantes características da obra vanguardista de Santoro, entre elas, por exemplo, a idéia da conciliação de tendências, a qual será tomada como ponto de partida para as demais investigações realizadas ao longo deste capítulo. No que tange às considerações iniciais de London, Santoro seria incluído, ao lado do polonês Witold Lutoslawski, no rol de compositores que teriam se aventurado na assimilação das radicais proposições estilísticas da contemporaneidade, embora detendo “meios sofisticados de composição”.<sup>60</sup>

Dentre eles, destaca-se o compositor polonês Witold Lutoslawski, cuja obra prévia, formalmente e estilisticamente, exibiu a segura e refinada destreza de alguém profundamente envolvido no modernismo de um Bartók, embora, capaz de criar, em 1963, uma obra prima da contemporaneidade, tal como *Trois Poèmes d’ Henri Michaux*. Uma similar infusão de ousadia criativa e abertura à novas idéias pode ser encontrada na recente música do compositor brasileiro Cláudio Santoro. (London, 1971, p. 53)

---

<sup>58</sup>Compositor e musicólogo norte-americano, professor da Cleveland State University, Edwin London completou o doutorado na University of Iowa em 1961, tendo realizado estudos com Luigi Dallapiccola, Darius Milhaud and Gunther Schüller.

<sup>59</sup> Compositor e musicólogo norte americano (1937- ) Brian Fennelly estudou em Yale sob a orientação de Mel Powell, Donald Martino, Allen Forte, Gunther Schuller e George Perle, tendo sido admitido, em 1968, como professor da Faculdade de Artes e Ciências da New York University.

<sup>60</sup> Idéia semelhante é defendida por Jadwiga Paja, em artigo voltado para o a polifonia de Lutoslawski: “His methods of forming multi-voice textures make him appear as a composer who, while referring to the recognized paradigms of the past, creates new values. An avant-garde attitude, which prefers separation from, and destruction of tradition, is completely alien to Lutoslawski. His work is a perfect example of the skilful marriage of original concepts with musical ideas from the past which have eternal value.” PAJA, Jadwiga. The Polyphonic Aspect of Lutoslawski’s Music. *Acta Musicologica*, Vol. 62, Fasc. 2/3 (May –Dec., 1990), pp.191.

Dentre as obras que anunciam a emancipação da escrita tradicional, de acordo com London, *Três Abstrações para orquestra de cordas* (1967) pode ser apontada como aquela que melhor ilustra a continuidade da tentativa de conciliação entre elementos oriundos da técnica serialista e indeterminação musical. Frases cromáticas tradicionais, concebidas a partir de séries dodecafônicas, aparecem ali conjugadas com um número variado de articulações instrumentais surgidas no início da década de sessenta, dentre as quais são citadas: batidas no dorso do instrumento; fricção do arco por detrás do cavalete; saltos livres do arco sobre as cordas de forma a produzir a maior quantidade possível de notas; além do emprego de uma notação gráfica isenta de qualquer referência a padrões métricos.

A notação gráfica está relativamente livre da tradicional pulsação métrica. Notória e necessária, a variedade emana do contraste entre as formações em cluster tocadas contra solos ocasionais em linhas únicas. [...] No final das contas, os três movimentos exibem uma aparência clássica, embora suas qualidades aforísticas estejam conectadas ao antigo estilo expressionista [...] (London, 1971, p. 53)

Instrumentada para piano solo, orquestra de câmara e dois grupos de percussão, *Intermitências II* (1967) solicita, de acordo com a descrição de Fennelly, um conjunto de quatro microfones ligados a amplificadores e duas caixas acústicas posicionadas nos flancos do palco, o que resultaria em efeitos inesperados a partir da amplificação de determinados instrumentos ou grupos instrumentais em pontos específicos determinados pelo compositor. Com sua rica exploração timbrística, variando desde os violentos *tuttis* até as sonoridades mais delicadas, a obra se baseia em “formas motivicas primitivas”, tais como “clusters, sonoridades sustentadas e figuras interativas”, além do emprego conjunto das notações tradicional, proporcional e gráfica.

A partitura [...] emprega uma mistura da notação tradicional e proporcional, assim como gráficos sugestivos. [...] O aparecimento ocasional da notação rítmica não é, nem rigorosa, nem consistente, sendo aparentemente destinada à uma interpretação flexível. Passagens de interesse predominantemente textural devem ser interpretadas de acordo com as orientações dadas. (Fennelly. 1972, p. 117)

As técnicas pianísticas incluem o uso dos punhos e da mão fechada para a produção de clusters, assim como sonoridades extraídas no interior do próprio instrumento. [...] A organização de alturas, menos convencional que em *Abstrações*, é dependente do material áspero de pequenas unidades cromáticas (duas três ou mais notas) as quais, quando empilhadas umas sobre as outras, quase resultam em faixas cromáticas, embora raramente

completas. [...] Na medida em que a peça progride, há menos interesse na interrelação entre as alturas isoladas, do que nos ruídos percussivos obtidos ao acaso. (London, 1971, p. 55)

Em *Interações Assintóticas* (1969), obra para grande orquestra, Santoro teria se aventurado, de acordo com seus próprios depoimentos, na tentativa de representar conceitos oriundos da geometria analítica com parâmetros aleatórios. Tal como na obra comentada anteriormente, também aqui o compositor empregaria conjuntamente, tanto sua tradicional escrita sinfônica, quanto alguns procedimentos mais radicais, como micro afinação, blocos sonoros estáticos, ruídos extraídos dos instrumentos e etc. A seguir, são colocados lado a lado o depoimento original de Santoro e o trecho em que London, após comentar as características técnicas e estilísticas da obra, aventura-se a decifrar as alusões sugeridas pelo autor.

By the end of 1969 I have finished a work for great orchestra, “Interações Assintóticas”, that is based on the geometric problematic of the “Assintotas”, those famous straight lines that meet on the infinite. It is a work with aleatoric parameters. (Santoro, 1971) (Correspondência a Lukas Foss, ACS)

Se os títulos devem ser levados a sério, decifrar *Interações Assintóticas* para orquestra nos leva a considerar que, neste caso, a linha reta que é o limite tangencial de uma curva, enquanto o ponto de contato se move para o infinito, pode bem ser o longo uníssono orquestral sobre a nota si, alcançado no compasso 160 através da convergência de duas oitavas [...] Mas talvez o compositor, compreensivelmente, tem outras alusões em mente ao se referir às assintotas. (London, 1971, p. 55)

Com duração total de vinte minutos, *Cantata Elegíaca* (1971), obra para dois coros, orquestra de câmara e narrador, está concebida em torno de três versos da segunda *Elegia* de Camões. De acordo com London, a introdução é realizada com a exposição de sete diferentes notas, abstraídas em um fragmento da escala simétrica octatônica (si, dó, ré, mi, fá, sol, lá) e empregadas igualmente em estruturas verticais e linhas melódicas. Mais adiante, este conjunto de notas que dá sustentação a toda a introdução e aos desdobramentos do primeiro coro converter-se-ia em uma “repentina série dodecafônica”. Em sua avaliação final deste momento criativo do compositor brasileiro, London não deixaria de salientar a confiança e a maturidade alcançada por Santoro em seus impulsos criativos desenvolvidos a partir da segunda metade da década de sessenta, tendo como

principal sustentação, a síntese de técnicas composicionais mais atualizadas com as de um passado recente.

A música de Santoro escrita por volta da década de sessenta parece romper dramaticamente com o passado, embora, na verdade, o compositor não tenha julgado necessário desvencilhar-se de sua antiga artesanaria. Sua nova música retorna a um serialismo qualificado; e ainda mais importante, há um vívido interesse nas liberdades propagadas pelas últimas fronteiras da organização sonora: a analogia com a música eletrônica e a maneira semi-aleatória de improvisação controlada – meios ilustrados graficamente por novos modos de notação e avanços nos métodos de orquestração. [...] Santoro é atualmente um compositor confiante que não conjectura com o som, mas, sabe como alcançar um resultado desejado. Adotando as técnicas dos dias atuais e do passado imediato, sua música mais recente consegue extrair respostas positivas da audiência. (London, 1971, p. 58)

### 5.7. *Tendências conciliatórias.*

Uma das tendências verificadas em toda a extensão deste período, diz respeito ao firme propósito de Santoro de promover a conciliação da técnica composicional desenvolvida em fases anteriores, sobretudo a técnica serialista, com os novos princípios composicionais incorporados a partir da segunda metade da década de sessenta. De certa forma, esta disposição antecipa o que viria a ocorrer no último período estilístico, abordado no capítulo seguinte, em que, preocupado com as contradições assumidas ao longo de sua carreira, Santoro passa a almejar a realização da síntese de toda sua produção.

Tal como citado na introdução deste capítulo, *Diagramas cíclicos* inaugura a tendência mencionada no parágrafo anterior. Ao longo de toda a extensão da peça, emprega-se, além da escrita dodecafônica, neste caso, destituída de definição métrica e barra de compasso, mas, ainda assim, grafada com extrema precisão rítmica em notação tradicional, também as passagens improvisadas realizadas em torno das ordenações extraídas da única série utilizada na obra. Aqui, de forma mais explícita do que no *Quarteto no. 7*, analisado no capítulo anterior, Santoro daria vazão às características estilísticas assimiladas a partir das vertentes “pontilhista” e “serialista integral”, o que resultaria nos contornos melódicos rígidos e angulares, nas configurações rítmicas irregulares, nas proporções assimétricas, além da oposição entre texturas escassas e densas observadas na obra. No cômputo geral, ainda que a peça erradique as características mais conservadoras que até então se fizeram presentes nas obras anteriores, em sua estrutura subjacente,

observa-se a situação inversa, uma vez que a constante repetição das relações previstas na série causaria a evidente limitação intervalar observada.

Se no *Quarteto no.7* observou-se a formulação de eventos sonoros a partir dos dois hexacordes da série, além de outros conjuntos menores extraídos dos dois grupos principais, nos *Diagramas cíclicos*, por sua vez, retém-se a idéia da formulação de eventos sonoros realizados a partir de grupos adjacentes da série, com ênfase especial para a preponderância de pares ordenados. Em se tratando inicialmente da série empregada, esta se caracteriza pela absoluta concisão de sua estrutura, uma vez que, além de conter apenas quatro dentre as seis “classes de intervalos” possíveis, está formada pela predominância da seqüência intervalar (3M, 4J, 2m).

The image shows a musical staff with 12 notes. Above the staff, interval labels are placed between notes: 3M (between notes 1 and 2), 4j (between 2 and 3), 2m (between 3 and 4), 3M (between 4 and 5), 4J (between 5 and 6), 2m (between 6 and 7), 4J (between 7 and 8), 2M (between 8 and 9), 3M (between 9 and 10), 4J (between 10 and 11), and 2m (between 11 and 12). Dashed lines group the first three intervals (3M, 4j, 2m), the next three (3M, 4J, 2m), and the last three (3M, 4J, 2m). The notes themselves are: 1 (G), 2 (A), 3 (B), 4 (C), 5 (D), 6 (E), 7 (F), 8 (G), 9 (A), 10 (B), 11 (C), 12 (D).

Ex. 5.1. *Série dodecafônica (Digramas Cíclicos)*

No trecho a seguir, correspondente à seção em que o piano realiza sua intervenção solo, diversas das características citadas acima podem ser observadas. Inicialmente, há que se mencionar a forma como os eventos sonoros de curta duração estão elaborados quase que estritamente de acordo com as ordenações previstas na série, tal como demonstram as reduções analíticas. Quanto à idéia de linha melódica, esta praticamente já não se aplica, uma vez que, além da dispersão sonora (especialização) das ordenações seriais, também a primazia concedida às agregações verticais, articulados sob a forma de ritmos incisivos e métricas irregulares, impedem que o conteúdo horizontal dos eventos sonoros sejam claramente percebidos. Finalmente, há que se mencionar a insistência na repetição de determinados intervalos previstos originalmente na série, articulados sob a forma de ordenações seriais adjacentes. Observe-se, por exemplo, a forma como o intervalo de quarta justa aparece enfatizado através dos pares ordenados 2° - 3°, 5° - 6° e 7° - 8°; assim como a segunda menor (sétima maior e nona menor) através das ordenações 6° - 7°, 11° - 12° e 3° - 4°.

1 (4,5) 6 7 # (10,11,12) 6 7# 2

(2,3) (2,3) (10,11,12,1) (2,3) (2,10)

(8,9) (4,5) (8,9)

6

# 10 1 4 # 1 4 # 2 7 (12,1,2,3,4)

(11,12) (2,3) (5,6) (2,3) (11,12) (3,4) 6 11 (7,8)

(9,10) (5,6)

5 8 (9,10) (5,6)

12 8va 11 1 (11,12) 4 # 2

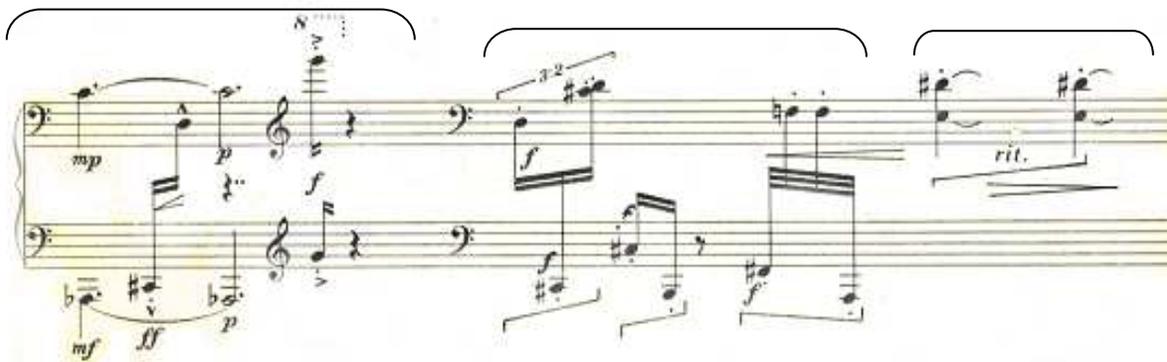
(9,10) 11 1 11 11 3 5

(6,7)

2

Piano *p* *f* *pp* *mf* *ff*

*f* *sfz* *p* *f*



Ex. 5.2. Cláudio Santoro. *Diagramas Cíclicos*. 2ª seção. (1966)

Os dois exemplos a seguir referem-se às seções em que, provavelmente, pela primeira vez, procedimentos composicionais específicos do período vanguardista, tais como improvisação e indeterminação seriam, efetivamente, utilizados em uma obra. No que tange inicialmente à improvisação, tal recurso seria grafado com o auxílio de retângulos acompanhados de texto explicativo. Enquanto no primeiro caso (caixa de diálogo 8), têm-se um exemplo de improvisação livre sobreposta a um trecho de escrita convencional inteiramente regulado pelas ordenações seriais, no segundo caso (caixa de diálogo 9), Santoro avançaria para a prática da “improvisação livre”, ainda que neste caso, envolvendo tão somente o parâmetro duração. Por sua vez, a indeterminação seria utilizada na forma de clusters de altura e duração indeterminada, além de *glissandos* operados diretamente nas cordas do piano.

The image shows a musical score for Piano and Timpani. The Piano part is in treble clef and the Timpani part is in bass clef. The score includes various dynamics such as *p*, *f*, *ff*, and *mf*. There are also markings for *rit.* (ritardando) and *rit.* (ritardando). The score is divided into three sections by brackets. The first section starts with *p* and *ff*. The second section starts with *ff*. The third section starts with *mf*. There are also markings for *rit.* (ritardando) and *rit.* (ritardando). The score includes a Percussion section (Perc.:) with a text box containing the following text: "8. Schlagzeuger wählt 4 Instrumente: Improvisieren mit unterschiedlichem Rhythmus von p bis pp." The score also includes a section for Timpani (Timpani) with a text box containing the following text: "Piano: (10, 11, 12, f) Timpani: p f ff".

Ex. 5.3. Cláudio Santoro. *Diagramas Cíclicos*. (1966) (seções c/ improvisação)

9. mit Schlaginstrumenten improvisieren  
von f bis ff mit unterschiedlichem Rhythmus

Ped al Fine.  
p gliss. auf den Saiten  
diminuendo  
Xogalho ppp [triple bar line] diminuendo .....

Cláudio Santoro  
Rio 15-10-66

Ex. 5.4. Cláudio Santoro. *Diagramas Cíclicos. Conclusão*.

Destinada à orquestra de câmara, *In Tele Tonus Visionen* (1967) corresponde à experiência seguinte no que tange à confluência da tradicional escrita dodecafônica com as novas possibilidades expressivas associadas à vanguarda musical. Se no que tange à tendência à unificação das práticas vanguardistas com o dodecafonismo, a obra permanece próxima ao padrão estabelecido nos *Diagramas*, por outro lado, no que se refere exclusivamente às suas características estilísticas, observa-se a retomada do modelo formal ainda dependente das noções de melodia e acompanhamento.

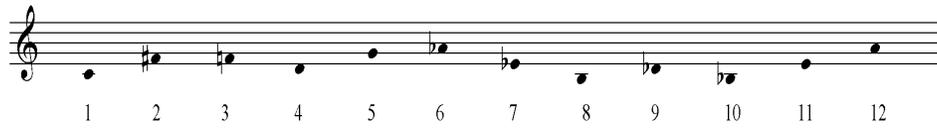
Assemelhando-se algumas vezes às equivalentes formações tonais de períodos anteriores, os blocos verticais são empregados por todo o decorrer da obra, variando entre estruturas estáticas na qualidade de “fundo harmônico” e formações independentes animadas por padrões rítmicos definidos. Quanto aos segmentos lineares, estes, ainda que inseridos em uma métrica quaternária, caracterizam-se, tanto pelo afastamento dos constrangimentos impostos pela mesma, haja vista o emprego constante do entrecortamento entre as unidades rítmicas em constante renovação, quanto pela amplitude exagerada decorrente dos saltos intervalares amplos e recorrentes.

Por outro lado, embora observemos na peça o emprego da notação proporcional, esta opção de Santoro revela-se ilusória, tão somente uma preocupação de sua parte em inserir em suas novas obras as formas de notação desenvolvidas especificamente para as criações da vanguarda musical. Na prática, as linhas prolongadas, tal como utilizadas em *In Tele Tonus Visionen*, não implicam necessariamente em uma superação do conceito de métrica e pulsação, mas, ao contrário, apenas registram por intermédio de outros recursos, as formações verticais e horizontais ainda concebidas em pleno acordo com os padrões impostos pela grafia tradicional. No exemplo a seguir, referente aos compassos iniciais, algumas das características predominantes na obra podem ser observadas: (1) formações verticais estáticas; (2) formações lineares com base em intervalos amplos e unidades rítmicas irregulares e entrecortadas; (3) emprego da técnica serial.

The image displays two systems of musical notation for piano, each consisting of a treble and bass clef staff. The notation is annotated with various elements:

- System 1:**
  - Staff 1 (Treble): Contains notes with stems pointing up. Annotations include "(1, 2, 3, 4, 5, 6)" below the first measure, "(7, 3, 10, 11)" below the second measure, "9" below the third measure, and "3 4 8" below the fourth measure. There are also vertical lines with numbers 1 and 2 above them.
  - Staff 2 (Bass): Contains notes with stems pointing down. Annotations include "1" below the first measure and "bs" below the second measure.
- System 2:**
  - Staff 1 (Treble): Contains notes with stems pointing up. Annotations include "(5, 6, 7)" above the first measure, "(1,3)" below the second measure, "2 5 6 7 8 9 11 12 1 2 3" below the third measure, and "3 5 6 7 8 bs 9" below the fourth measure. There are also vertical lines with numbers 1 and 2 above them.
  - Staff 2 (Bass): Contains notes with stems pointing down. Annotations include "(9, 10, 11, 12)" below the first measure and "bs" below the second measure.

Dashed boxes are drawn around specific groups of notes in both systems, highlighting vertical formations. The annotations suggest a serial or combinatorial approach to the composition.



In tele tonus visionen  
für Kammerorchester

CLAUDIO SANTORO

1967

written for chagrin

tempo (♩ = ± 60)

Ob. Solo  
Clar. si.  
Vi. 1  
2. Vi. 2  
Vla.  
VC.  
KB.  
Fl.  
Ob.  
Clar.  
2. Vi.  
Vla.  
VC.  
KB.

4/4  
5/4

pp  
p  
mf  
mp  
senza vibr.

Ex. 5.5. Cláudio Santoro. In Tele Tonus Visionen. Comp. 1-9(1967)

38

Fl. etc. cresc. affret. ....

Ob. etc. cresc. .... affret. ....

Cl. etc. cresc. .... affret. ....

Trp. sord. WAWA mf cresc. etc. auch mit Flatters. cresc. .... affret. .... ①

Kl. mf cresc. .... al Fine .... e affret. .... ②

VIVO

1.Vi. etc. cresc. .... affret. ....

2.Vi. etc. cresc. .... affret. ....

Via. etc. cresc. e affret. .... ③

VC. mf cresc. .... e affret. ....

KB. mf cresc. .... e affret. .... ④

1-3-4: mit diesen Noten in verschiedenen Rhythmen improvisieren. Zeitdauer bestimmt der Dirigent

2: improvisieren zwischen den angezeigten Noten in schnellen Rhythmen, outside und inside des Klaviers. (inside mit Metallstäbchen) Zeitdauer bestimmt der Dirigent.

Ex. 5.6. Cláudio Santoro. In *Tele Tonus Visionen*. Comp. 38-42(1967)

Por outro lado, na penúltima seção (ex.5.6), o modelo preservado em toda a primeira parte da obra é abandonado, na medida em que eventos musicais diretamente associados à prática vanguardista emergem ao primeiro plano, neste caso, tal como na obra anterior, uma seção voltada à improvisação. Com exceção do esboço na forma de “graphic score” destinada ao piano (caixa 2), em que o desenho gráfico indica, ainda que de forma vaga, o resultado sonoro pretendido pelo compositor, os outros três grupos de instrumentos (caixas 1, 3 e 4) são orientados a realizar suas intervenções com base em ritmos variados e notas estabelecidas de acordo com as ordenações previstas na série dodecafônica.

**Grupo 1** - Flauta, oboé e clarinete: acordes iniciais em *tremulo* contendo as doze notas da série. Fragmentos lineares de cinco ou seis notas, baseados em permutações da ordenação serial; Trompete: dó, fá#, fá, ré, dó, sol, láb, mib, si – ordenações; 1º, 2º, 3º, 4º, 1º, 5º, 6º, 7º, 8º

**Grupo 2** – Piano: improvisação livre; baquetas de metal empregadas no interior do instrumento. Notação indeterminada, emprego de recursos gráficos.

**Grupo 3** - I violinos: dó, fá#, fá, ré – ordenações: 1º, 2º, 3º, 4º; II violinos: sol, láb, mib, si – ordenações: 5º, 6º, 7º, 8º; violas: réb, sib, mi – ordenações: 9º, 10º, 11º

**Grupo 4** - Cellos e baixos: lá, mi, sib – ordenações: 12º, 11º, 10º

Composta por volta do período em que as explorações vanguardistas aproximavam-se de seu termo, *Drei Klarinette Spielen Fleissig* (1975) corrobora a tese referente à fusão da antiga prática serialista com os novos procedimentos composicionais como um dos fatores estilísticos permanentes ao longo de todo o período. Neste caso, o material sonoro regulado pela técnica dodecafônica é utilizado, tanto em notação métrica proporcional (seções externas), quanto em formações rítmicas de escrita tradicional (seção central). Nos primeiros segmentos da seção de abertura, a notação proporcional utilizada fornece ao intérprete, além do contorno da idéia linear, também a duração aproximada de cada “compasso”. Por sua vez, o parâmetro altura seria mais uma vez definido pelas ordenações seriais: apresenta-se O 8 conjuntamente com sua inversão I 8, e em seguida, a transposição de O 8 para O 10.

*Molto Vivo*

The musical score consists of three staves. The first staff is marked with a '1' and contains a sequence of notes with a rhythmic pattern of eighth notes. Below it is the label '(O 8)' followed by the sequence: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7. The second staff contains a sequence of notes with a rhythmic pattern of eighth notes, with a 'y' above the final note. Below it is the label '(I 8)' followed by the sequence: 1 2 4 3 5 6 7 8 9 10 11 12 # 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12. The third staff contains a sequence of notes with a rhythmic pattern of eighth notes. Below it is the label '(O 8)' followed by the sequence: 1 2 4 3 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 4 3 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 4. A box in the top right corner contains the text '+- 6"'. The tempo marking 'Molto Vivo' is positioned above the first staff.

Ex. 5.7. Cláudio Santoro. *Drei Klarinette Spielen Fleissig. Comp. (1-2)(1975)*

Ex. 5.8. Cláudio Santoro. *Drei Klarinette Spielen Fleissig. Comp. 24-25*

Um novo trecho de trinta compassos (ex. 5.8) desenvolve-se em seguida, tendo as combinações rítmicas da escrita tradicional como principal referência. A primeira parte desta seção (comp. 22 - 29) é iniciada exatamente com as mesmas transposições da série apresentadas no início da obra, sendo que aqui, o compositor aplicará um procedimento mais sofisticado, baseado na interrupção e transferência da série entre as vozes. Em determinadas situações as séries empregadas convergirão para uma única voz, a qual será encarregada de complementar as ordenações ausentes nas demais (comp. 25). Há que se

reconhecer nesta passagem, a absoluta recorrência das formações melódicas baseadas em motivos rítmicos e métricas tradicionais, tessitura restrita e etc.

Na segunda parte da seção central (comp.30 - 51) retorna-se a uma forma de manipulação serial ainda mais convencional. Além do emprego quase que exclusivo da série O 8, suas ordenações aparecem distribuídas entre as três vozes de forma um tanto previsível, afastando-se de um dodecafonismo mais ortodoxo apenas pelo emprego incisivo de permutações. Complementa as principais características desta prática dodecafônica quase escolástica, a utilização de imitações motívicadas inseridas em uma métrica ternária absolutamente regular.

(O 8)

Ex. 5.9. Cláudio Santoro. *Drei Klarinette Spielen Fleissig*. Comp. 30 - 34

(O 8)

Ex. 5.10. Cláudio Santoro. *Drei Klarinette Spielen Fleissig*. Comp. 47 - 51

Com o retorno da notação proporcional utilizada na seção inicial, um tratamento mais radical é aplicado à série, uma vez que esta aparece dividida em hexacordes com permutações mínimas (1, 2, 3, 4, 6, 7) e (5, 8, 12, 10, 11). Deste ponto até o alcance da *coda*, os hexacordes se emancipam da série de onde foram extraídos, formando uma

rigorosa polifonia canônica de concentração crescente (ex. 5.11). O alcance da *coda* proporciona um inesperado contraste no que se refere à textura, uma vez que o constricto cânone da seção anterior converte-se em uma polifonia primitiva (parafonia),<sup>61</sup> baseada na superposição de intervalos de tons inteiros, em sua maioria (ex. 5.12).

53

(O 8) 5 8 12 9 10 11 #̣ ̣ ̣ ̣ ̣ ̣ (O 9) 1 2 3 4 6 7 (O 11) 1 2 3 4 6 7  
(O 8) 1 2 3 4 6 7  
9 10 11 (O 9) 1 2 3 4 6 7 (O 7) 5 8 12 9 10 11 (O 9) 1 2 3 4 5 7 (O 11) 1 2 3  
(O 4) 5 8 12 9 10 11 (O 5) 5 8 12 9 10 11 (O 9) 1 2 3 4 5 7  
(O 10) 1 2 3 4 6 7

Ex. 5.11. Cláudio Santoro. *Drei Klarinette Spielen Fleissig*. Comp. 53. Seção final.

58

(O 8) 1 2 3 10 6 7 5 4 12 9 8 11  
(O 0) 1 2 3 4 6 7 5 8 12 9 4 11  
(O 10) 1 2 3 4 6 7 5 8 12 9 10 11

Ex. 5.12. Cláudio Santoro. *Drei Klarinette Spielen Fleissig*. Comp. 58-59.

Ainda que a técnica dodecafônica tenha sido utilizada como ferramenta composicional em inúmeras peças do período vanguardista, tal como ficou demonstrado, em se considerando o conjunto das peças até aqui consideradas, outras formas de confluência podem ser igualmente detectadas nas obras vanguardistas de Santoro. Nos dois exemplos a seguir, extraídos do *Duo p/ Clarinete e piano* (1976), diversas manifestações deste princípio podem ser observadas, tais como as que ocorrem logo no início do trecho selecionado. Imediatamente após o estabelecimento de uma primeira idéia grafada de forma

<sup>61</sup> Textura baseada na condução paralela das vozes.

precisa em todos os seus parâmetros, o mesmo padrão rítmico é repetido com a aplicação da indeterminação no parâmetro altura. Em seguida, por sobre os *clusters* articulados no piano, superpõe-se uma idéia melódica caracterizada pela homogeneidade de seus materiais básicos, neste caso, ritmos em tercinas e intervalos em graus conjuntos (ex. 5.13)

Ex. 5.13. Cláudio Santoro. Duo p/ Clarineta e piano. 1976.

No trecho seguinte (ex. 5.14), a conciliação de procedimentos oriundos de tendências estilísticas variadas ocorreria de forma ainda mais pronunciada. Enquanto no início da passagem, a clarineta executa uma melodia repleta de elementos diretamente relacionados a uma expressão melódica tradicional, qual seja: o conteúdo escalar quase diatônico, as configurações rítmicas elementares, além da repetição de motivos rítmicos (semínima pontuada + colcheia), por sua vez, o piano proporciona um fundo harmônico inteiramente diferenciado do ponto de vista estilístico, em que ocorrem, além dos *glissandos* executados diretamente nas cordas do instrumento, também as articulações de notas tendentes ao pontilhismo em intervalos harmônicos de tom ou semitom dispersos em uma tessitura ampla. Após a convergência de ambos os instrumentos para a notação indeterminada, em que se destacam *glissandos* e trêmulos, tem início uma nova subseção de escrita tradicional. Neste ponto ocorrerá, entre as três vezes em ação, a imitação de figurações melódicas construídas em torno de grupos adjacentes de semitons e padrões rítmicos em crescente subdivisão da unidade de tempo (3,4,5,6,7 e 9). Ao final, observa-se



somente após uma fase inicial de maturação, as práticas usuais da música de vanguarda teriam sido realmente assimiladas e incorporadas ao novo idioma de Santoro.

Composto para violino, violoncelo e piano, o *Trio* de 1972 exemplifica integralmente a tendência aludida, já que não se observa aqui, ao menos no que se refere às características exteriores da obra, qualquer traço ou recorrência das possibilidades expressivas de períodos anteriores. No que tange inicialmente ao parâmetro duração, o emprego da notação proporcional em toda a extensão da obra, conjuntamente com o que se entende como uma cronometragem “ideal” da mesma, indica uma evidente preocupação com o estabelecimento de limites frente às flexibilizações adotadas. Enquanto o emprego de linhas de prolongamento está associado à liberação dos constrangimentos impostos pelas métricas definidas, a notação proporcional, utilizada conjuntamente com uma linha de cronometragem traz como benefício o exercício de um controle mínimo sobre quesitos como a sucessão de ataques e duração aproximada das notas.

Ex. 5.15. Cláudio Santoro. *Trio p/ violino, violoncelo e piano*. (1976)

Como uma espécie de complemento a este modelo de notação proporcional, Santoro ainda faria uso da notação baseada em caixas retangulares (*improvisation boxes*), em que os grupos de notas inseridas em seu interior são executados com base em figurações rítmicas livremente improvisadas. Se por um lado, a grafia baseada em linhas prolongadas destina-se à representação de blocos sonoros com pouca movimentação, ou ainda, à sustentação de notas de longa duração, por outro lado, a utilização das caixas retangulares, tal como as que ocorrem no exemplo a seguir, correspondem, na maioria das vezes, à geração, representação e controle de uma atividade linear mais intensa. A aplicação da



cada um dos grupos de instrumentos que compõem a orquestra moderna (o público incorporado como mais um naipe da orquestra).

Por corresponder a uma forma de composição amplamente difundida nas décadas de sessenta e setenta, a obra se enquadra facilmente nas mais diversas sugestões de categorização da aleatoriedade, tal como propõe Juan Carlos Paz (1977, p. 364). Considerado a partir da classificação tripartite imaginada pelo compositor argentino, o *Divertimento* estaria enquadrado na categoria definida como “livre combinação das proposições estabelecidas pelo compositor”, sendo as outras duas possibilidades, o acaso originado a partir de disciplinas estranhas à tradição musical ocidental (cálculo físico-matemático ou budismo zen, por exemplo), e por último, “a fixação de diretrizes imprevisíveis com o auxílio de um gráfico esquemático”. Retomando o conceito de “aleatório controlado”, tal como mencionado por Santoro, em que um “complexo sonoro” previamente esperado é obtido em consequência da ação livre do intérprete em torno das possibilidades previamente avaliadas e estabelecidas pelo compositor, este conceito, não apenas se materializa nesta obra, como pode ser incluído na definição mais ampla sugerida por Paz, referente à categoria associada ao *Divertimento*.

Neste segundo tipo de música aleatória se concede grande importância ao acaso, pois ele contribui de maneira apreciável junto ao esforço criador individual. Na realidade, estabelece um equilíbrio ou liberdade condicionada entre a contribuição racional, do compositor, e o irracional, a cargo do intérprete. (Paz, 1977, p.365)

Ao final deste capítulo, a partitura completa da obra é apresentada na seguinte ordem: (1º) o texto explicativo, em que são esclarecidas as proposições menos óbvias; (2º) o quadro completo dos gestos sonoros previamente selecionados; (3º) o esquema formal ou “pré-partitura”. Quanto ao terceiro item, trata-se de uma sugestão elaborada com o propósito de exemplificar o resultado final pretendido, uma vez que, tal como o compositor informa, “a pré-partitura é um guia para o regente que poderá compor a obra na ocasião do concerto, ou, preparar antecipadamente uma série de estruturas”. Considerada por outro ângulo, a obra pode ser entendida como um painel demonstrativo dos inúmeros e radicais recursos composicionais assimilados por Santoro no decorrer de sua fase vanguardista.

### 5.9. *Produção eletroacústica*

Se no que tange às obras destinadas aos meios convencionais, tal como demonstrado no capítulo anterior, fez-se necessário um período de transição (1960-1965) para que Santoro realizasse a atualização de seu idioma, incorporando as transformações estilísticas iniciadas nos primórdios da década de cinquenta com o advento do serialismo integral, o mesmo haveria de ocorrer em se tratando das possibilidades oferecidas pela música concreta e eletrônica. Ainda que conste em seus depoimentos que as primeiras pesquisas em laboratórios musicais tivessem ocorrido entre os anos de 1960 e 1961, foi somente por volta de 1966, que Santoro se aventurou em lidar, de forma efetiva, com os novos recursos.

Assim como ocorrera quando da conversão ao nacionalismo, em que a hesitação dos primeiros passos acabou por gerar obras que mais tarde vieram a sofrer uma severa censura de sua parte, desta vez os novos empecilhos vinculavam-se à preocupação com a permanência de um rigoroso processo de elaboração mental precedendo e justificando as idéias musicais exteriorizadas. Tal como se verifica nas citações a seguir, esta preocupação verbalizada por Santoro em expressões tais como, “uma necessidade interior”, ou ainda, “apenas colagem de elementos”, reaparecerá igualmente nas palavras de Berio sob a forma de “produto de um pensamento musical” e “entulhos eletroacústicos”.

É por isso que há uma grande diferença entre compor música através de processos eletroacústicos e certos engenheiros de sons que juntam esses sons porque acham interessantes, mas que não formam uma necessidade interior. Quer dizer que aqueles sons não foram criados, vividos interiormente e depois colocados a serviço de uma estrutura, de um meio expressivo. É apenas uma colagem de elementos, que ele considera novo, porque não foram ouvidos antes, porque não havia instrumento que fazia isso. Então, se é uma novidade, pensa que o fato de usá-la é suficiente para fazer uma obra de arte. Essa que é a diferença. (Santoro. Apud: Souza, 2003, p.96)

Percebeu-se também que “as infinitas possibilidades da música eletrônica” era uma frase sem sentido [...] porque as possibilidades diziam respeito especialmente ao nível acústico e manipulatório da música e não ao nível conceptual, que ia enfraquecendo rapidamente para dar lugar a entulhos eletro-acústicos que atrapalhavam (mas às vezes seduziam). Em suma, muitos músicos dentre os mais conscientes deram-se conta logo que era tão fácil quanto supérfluo produzir sons novos que não fossem o produto de um pensamento musical, assim como hoje é fácil desenvolver e “melhorar” as tecnologias musicais da música eletrônica quando elas são desprovidas de profundas e reais razões musicais. (Berio, 1981, p.109)

Quanto às primeiras obras dedicadas ao novo meio, estas somente seriam produzidas a partir do período em que Santoro se instala em Berlim ocidental, em 1966, após a interrupção das atividades em Brasília. É desta época *Aleatórios I, II, III*, peças audiovisuais catalogadas como primeiras experiências com o meio eletroacústico. Em *A música na era da tecnologia*, texto produzido por volta do final da década de sessenta, Santoro descreveria, tanto suas idéias em relação à utilização do meio eletroacústico, quanto as dificuldades que encontrou no que se refere à sua manipulação, neste caso, tal como explica, a presença de máquinas e técnicos “distanciando o criador da matéria criada”.

“Como a maioria de meus colegas, dedico-me fundamentalmente a uma concepção musical que aproveite os recursos de nosso tempo. Foi por volta de 60/61 que tive a possibilidade de primeiramente efetuar pesquisas neste terreno, oportunidade proporcionada pelo Governo da Alemanha Ocidental, mas somente há 2 anos senti-me maduro para pôr em prática algumas de minha idéias sobre a utilização destes meios técnicos. Novamente em Berlim Ocidental, agora a convite do Governo Alemão e da Ford Foundation, quis provar (a mim mesmo) não ser imprescindível uma imensa aparelhagem, distanciando o criador da matéria criada (dado a sua imensa complexidade obrigando a participação de uma equipe de técnicos e engenheiros). Para mim, pessoalmente, isto representa um empecilho à experimentação, pois o ato criador – que é algo estritamente individual – necessita, no meu entender de um certo recolhimento interior muito grande e, por que não dizer, de uma atitude quase de pudor. Ao pensar nos compositores que, para a utilização dos computadores, sintetizadores, geradores de estrutura serial (como a da Universidade de Toronto, inventado por seus técnicos) necessitam de auxiliares técnicos, tem-se a medida do quão complexa tornou-se a tarefa criadora para o compositor contemporâneo. (Santoro, [196?]) (*A Música na Era da Tecnologia*, ACS)

Embora *Aleatórios I, II e III* sejam as únicas obras audiovisuais incluídas nos dois catálogos oficiais das obras de Santoro<sup>62</sup>, em outros documentos musicológicos, consta a referência à criação de “litomúsicas” ou “quadros musicais”,<sup>63</sup> obras baseadas na combinação de pinturas realizadas pelo próprio compositor e música eletroacústica para fita magnética, duas delas impressas em Paris”, de acordo com Mariz (1994, p. 45). Neste período em que a aproximação da música com as outras artes significou para muitos

---

<sup>62</sup> 1) CLÁUDIO SANTORO. Catálogo de Obras. Ministério das Relações Exteriores. Abril de 1977. (Inclui as obras compostas até 1976). 2) Catálogo do site oficial. [www.claudiosantoro.art.br/Santoro/index.html](http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/index.html)

<sup>63</sup> Igor Maués faz a seguinte referência a estas obras: “No período de Berlim idealizou o que chamou de Quadros sonoros, que consiste numa combinação de pinturas realizadas pelo próprio artista, e música eletroacústica para fita magnética (em trechos com 30 segundos de duração), acionada por um dispositivo fotoelétrico, pela aproximação de um possível fruidor.” MAUÉS, Igor Lintz - Música eletroacústica no Brasil Internet: [luiz.host.sk/musica/textos/Igor/tecnicas4.html](http://luiz.host.sk/musica/textos/Igor/tecnicas4.html)

compositores uma oportunidade de se estabelecer uma relação mais estreita com o público, Santoro imaginou, a partir da idéia dos “quadros musicais”, desenvolver um projeto ainda mais audacioso denominado “Klang-Farbe-Bewegung” (som – cor – movimento), espécie de “happening”, em que seriam conjugadas as projeções de suas pinturas, balé improvisado, música transformada, aparatos eletrônicos e câmeras de televisão. Ainda que o ambicioso acontecimento, ao que parece, não tenha se materializado, restaram, como obras remanescentes deste momento, os inúmeros quadros produzidos pelo próprio compositor.<sup>64</sup>

Outra novidade é que comecei também a pintar em Berlim 1966/1967 [...] Pintei vários quadros que têm uma parte musical gravada em tape por processos concretistas. (Santoro, 1971) (Correspondencia a Ernesto Xancó, ACS)

“Tendo habitado Berlin Ocidental pelo período de um ano [...] e Paris, por 3 meses [...] volta ao Rio o maestro e compositor Cláudio Santoro. Traz em sua bagagem uma alta novidade: quadros musicais. [...] em breve, o mercado europeu terá à venda suas “litomúsicas”, litografias acompanhadas de um pequeno disco contendo a partitura que é a representação sonora da idéia visual. (Santoro, [196?]) (Sobre a Volta de Santoro, ACS)

Em seguida à criação de *Aleatórios I, II, III* (1966 - 67), teria início o ciclo das doze *Mutationen*, peças para diferentes instrumentos e fita magnética. Compostas entre os anos de 1968 e 1976, sendo a primeira delas dedicada ao cravo, por uma diferença de dois anos apenas a coleção não abrange a completa extensão da fase vanguardista, tal como delimitada nesta pesquisa. Uma das características importantes desta coleção está relacionada à possibilidade de sua execução, tanto em versão individual, quanto em combinações de conjuntos de câmara; com ou sem o acompanhamento da fita magnética em ambos os formatos. Compostas, respectivamente, para violoncelo, piano, viola, violino II e violino I, *Mutações II, III, IV e VI* (1969 - 1972) reapareceriam reagrupadas sob o título de *Mutationen VII e VIII* (1973); a primeira para quarteto de cordas ou qualquer outra combinação das *Mutationem II, IV, V, e VI*, e a segunda para quarteto com piano (combinação das *Mutationen II, IV, V e VI* com piano). Já no final deste período de oito anos dedicados ao meio eletroacústico, Santoro ainda produziria *Mutationen IX*, para vozes, objetos e/ou instrumentos, *Mutationen X*, para Oboé, com ou sem adição da fita magnética, e *Mutationen XI*, para Contrabaixo solo e fita magnética. Encerra o ciclo, a *Mutationen XII*,

---

<sup>64</sup> <http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/paintings.html>

obra para Quinteto de cordas ou Orquestra de cordas com ou sem fita magnética (reagrupamento das *Mutationen II, IV, V, VI e XI*).

Iniciando despretensiosamente — a idéia de utilizar gravador em *Mutações I* parece ter surgido após uma primeira versão da obra —, as peças da série vão progressivamente adquirindo um desembaraço que testemunha o desenvolvimento desse compositor em sua relação com as possibilidades do meio. Elas demonstram como é possível, com reduzido equipamento eletrônico (dois gravadores, microfones e material para edição de fita), produzir uma música imaginativa e engenhosa. (Maués)<sup>65</sup>

Por várias vezes, Santoro referiu-se a esta coleção como uma tentativa de “democratização da música eletrônica”, uma vez que, de acordo com as orientações prescritas na partitura, a gravação em fita magnética teria que ser produzida “obrigatoriamente” pelo próprio intérprete com a utilização de recursos bastante simples. Para Ventura (2007), a fita magnética funcionaria como “uma possibilidade de ampliação e expansão do que é executado ao vivo” pelo intérprete. As citações a seguir, todas elaboradas ou supervisionadas pelo próprio compositor, fornecem maiores detalhes quanto às principais características da coleção.

O peculiar nessas composições é que o intérprete produza sua própria gravação em fita magnética. Embora o compositor forneça ao intérprete instruções, este não deixa, por isso de ter ampla liberdade. Suas manipulações, de fácil execução (“multiplay, aceleração ou retardo de rotação, transformações sonoras etc.), devem revolver, alterar, complementar, desenvolver. Timbres, densidades, movimentos, dinâmica, tensão e relaxamento musicais resultam em combinações fascinantes. Chama a atenção o fato de que o intérprete possa obter êxitos na sua gravação utilizando os meios mais simples, não sendo necessário um estúdio de gravação. Após realizar o registro em fita, o intérprete faz música, de certo modo, em dueto com a gravação produzida por ele mesmo. (Santoro, Apud: Maués)

MUTATIONEN is a series of works whose point of departure is an attempt at the “democratization” of electronic music. The performer himself prepares a tape following the instructions of the composer, but, in principle, leaving the performer with substantial freedoms. From these ideas came MUTATIONEN I for harpsichord, II for cello, and III for piano. Later on Santoro decided to create, from these works, a series for string instruments, allowing the instrumentation to be altered at will, from duo up to orchestra. From the string quartet combination upwards, MUTATIONEN can be played either with or without tape. MUTATIONEN XII for string quintet or orchestra is an assemblage of MUTATIONEN II, IV, V, VI and XI, and in this version some parts written for tape must be played with a few small changes. The piece is based upon different blocks and

---

<sup>65</sup> MAUÉS, Igor Lintz - *Música eletroacústica no Brasil*. Internet: [luiz.host.sk/musica/textos/Igor/técnicas4.html](http://luiz.host.sk/musica/textos/Igor/técnicas4.html)

parameters, with continuous mutations taking place between all the various possibilities and so on, offered by the strings. ([sa]197?)([sn] ACS) <sup>66</sup>

Nas citações a seguir, dados mais específicos referentes à elaboração desta obras são informados diretamente do texto de autores que se ocuparam mais detalhadamente desta coleção. Enquanto Ventura, em coincidência com os comentários realizados nas seções anteriores, salienta, na *Mutationen III*, a opção de Santoro pela utilização conjunta da notação tradicional e grafismos específicos do período, Maués, descreve o processo de produção da fita magnética a cargo do intérprete em *Mutações I*.

*Mutações I*, extremamente simples no que diz respeito ao emprego dos recursos eletroacústicos, fornece ao intérprete "estruturas" notadas graficamente com os símbolos usados na música contemporânea, na maioria contidas em caixas numeradas de 1 a 14. A estrutura 11 consistindo de duas séries de alturas (A e B), não deve ser tocada ao vivo e sim gravada anteriormente em determinados andamentos e com ritmo livre improvisado. O cravista deve tocar as primeiras dez estruturas e então ligar o gravador e executar, sobrepondo a estrutura 11, já gravada, às demais estruturas (12, 13 e 14). (Maués)

Em **Mutationen III**, observa-se uma fusão da notação tradicional com certos grafismos, que em certas instâncias transparecem uma abordagem bastante pessoal e também sugestiva. A partitura é um convite à fantasia criativa do intérprete, a quem é delegada expressiva liberdade dos signos gráficos. (Ventura, 2007)

Ao lado de outras peças do catálogo, como, por exemplo, alguns dos movimentos do *Ciclo Brecht* <sup>67</sup> (1974 - 75), *Mutationen* corresponde ao interesse de Santoro em aderir à tendência na qual, a simples execução da fita magnética foi substituída por sua interação com uma execução instrumental ao vivo por meio de intérprete. De acordo com Brindle (1987, p. 119), esta nova disposição utilizada por compositores como Babbit (Philomel), Nono (La Fabbrica Illuminata) e Stockhausen (Kontakte) seria o reflexo do pouco êxito alcançado pela música eletrônica e concreta como música de concerto; possivelmente, tendo em vista a necessidade da audiência de “responder à presença viva e ao trabalho artístico realizado pessoalmente”. Finalmente, uma segunda tendência decorrente desta mesma dificuldade corresponde à utilização de obras eletroacústicas na fabricação de uma

---

<sup>66</sup> Documento levantado no “Arquivo Cláudio Santoro”, provavelmente, elaborado para uma audição das obras. Acompanhado de uma breve biografia do compositor.

<sup>67</sup> *Von den verführten Mädchen*, (*Das donzelas seduzidas*), a primeira da série, composta de um voz “livre”, 2 vozes gravadas e fita magnética com sons puramente eletrônicos, foi realizada nos estúdios eletroacústicos de Schriesheim.

“atmosfera ambiental” em exposições de arte, tal como idealizado por Santoro em “Klang-Farbe-Bewegung”.

## **DIVERTIMENTO PARA UM PÚBLICO JOVEM E ORQUESTRA** (Claudio Santoro)

### **Esclarecimentos:**

**Madeiras:** 1) cada instrumento deve tocar uma nota diferente, ficando a altura a cargo da indicação do regente;

- 2) staccato em ritmos variados;
- 5) sons variados;
- 6) staccato observando aproximadamente o desenho indicado;
- 7) gliss. legato ou notas cromáticas ligadas, mais ou menos como sugerido;
- 8) sons saltados, aproximadamente como exemplificado;
- 9) procurar contrapontar como no exemplo, expressivo, variando as alturas dos sons, sem mudar o tipo da articulação;

**Trompas (Cor):** 1) ver madeiras;

- (2, 4, 6 ou 8)
- 2) muitas e variadas notas, rápido e staccato;
  - 3) estas e outras notas, sempre contrapontando, nunca juntas;
  - 5) tocar junto, cada trompa uma nota diferente;
  - 6) improvisar mais ou menos como no exemplo, sempre com sons e alturas diferentes;
  - 7) 8) 9) ver madeiras;

**Trompetes e Trombones:** 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8) ver trompas;  
(3, 4, 6 ou mais de cada) 9) vários "clusters", com sordina de metal;

**Timpani:** 2) tocar diversos sons, muito rápido e muito staccato;

- 3) diversos glissandi, como indica o desenho;
- 4) várias notas lentas, deixando soar longamente;
- 5) só duas notas, fortíssimo;
- 6) uma ou várias notas, fortíssimo, em ritmos regulares ou irregulares;
- 8) várias notas diferentes, espaçadas;
- 9) deixar cair uma baqueta de tambor, provocando assim vários sons (quase como um ricochete de violino), ao mesmo tempo que, com o pedal, efetuar um glissando;

**Percussão:** (Becken=Pratos, Tamburin=Pandeiro, Kl. Trommel=Caixa Clara, Gr. Trommel=Gran Cassa, Tasteinstrumente=Instrumentos de teclado (Piano, Celesta, Cravo, Órgão etc.). Grupo 1: 6) banqueta de esponja;

Grupo 2: 2) Gran Cassa, Caixa Clara;

- 6) Caixa ou Teclado improvisar em ritmos curtos, mais ou menos como o exemplo;

**Público:** 1) qualquer nota com esta sílaba;

- 2) articular com estas palavras;
- 3) Pan: com uma nota qualquer, efetuar um glissando ascendente; Pin: com uma nota qualquer, efetuar um glissando descendente;
- 4) simultaneamente bater palmas e com o pé no chão;
- 5) improvisar quaisquer ritmos, desde que bem rápidos;
- 6) sibilar, com oscilação;
- 7) intercalar batidas de pé e palmas, em ritmos independentes ou coordenados;
- 8) deixar os lábios vibrarem intermitentemente;

**Cordas:** 1) Seguindo indicação do regente, tocar notas agudas, médias ou graves, sempre cada instrumentista uma nota diferente, de preferência em segundas menores ("clusters");

- 2) várias notas, bem depressa, em pizzicato;
- 3, 4) variar as notas;
- 5) qualquer acorde (um só);
- 6) spiccato, rápido, observando o desenho indicado;
- 7) glissando legato e lentamente, como indicado;
- 8) détaché, sempre saltando, com notas agudas e graves;

Ex. 5.17. Cláudio Santoro. Divertimento p/ um Público Jovem e Orquestra. Texto explicativo. (1972)

CLAUDIO SANTORO, 1972

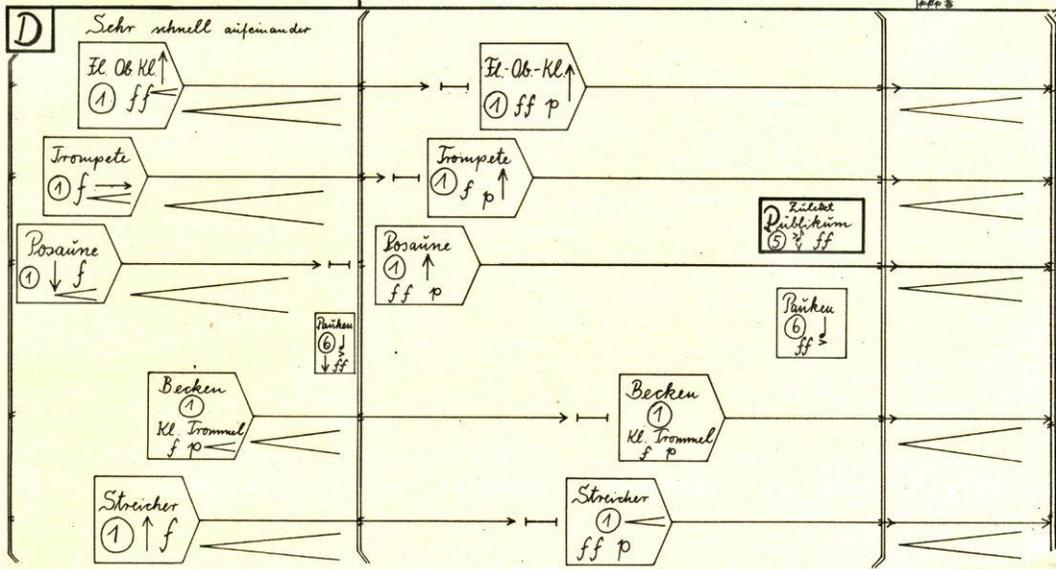
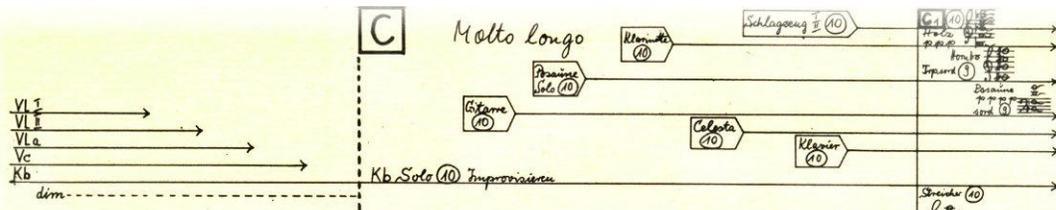
NGES PUBLIKUM UND ORCHESTER

6	7	8	9	10
<p>staccato, schnell</p>	<p>gliss. legato oder chromatisch sehr schnell</p>	<p>Teher, springen</p>	<p>espress. (Nesen sind beiseite, Mund weiter freigeblieben)</p>	I
<p>staccato, schnell</p>	<p>gliss. chromatisch</p>	<p>verschiedene Töne</p>	<p>mit Dämpfer (Metall) usw.</p>	M P R
<p>staccato, schnell</p>	<p>gliss. unspannes glissando</p>	<p>mit Eisenhämmerl</p>	<p>mit kleiner Trommel schlegel</p>	O V I
<p>staccato, schnell</p>	<p>gliss. unspannes glissando</p>	<p>mit Eisenhämmerl</p>	<p>mit kleiner Trommel schlegel</p>	S A T
<p>staccato, schnell</p>	<p>gliss. unspannes glissando</p>	<p>mit Eisenhämmerl</p>	<p>mit kleiner Trommel schlegel</p>	I O N
<p>staccato, schnell</p>	<p>gliss. unspannes glissando</p>	<p>mit Eisenhämmerl</p>	<p>mit kleiner Trommel schlegel</p>	↓
<p>staccato, schnell</p>	<p>gliss. unspannes glissando</p>	<p>mit Eisenhämmerl</p>	<p>mit kleiner Trommel schlegel</p>	↓
<p>staccato, schnell</p>	<p>gliss. unspannes glissando</p>	<p>mit Eisenhämmerl</p>	<p>mit kleiner Trommel schlegel</p>	↓
<p>staccato, schnell</p>	<p>gliss. unspannes glissando</p>	<p>mit Eisenhämmerl</p>	<p>mit kleiner Trommel schlegel</p>	↓

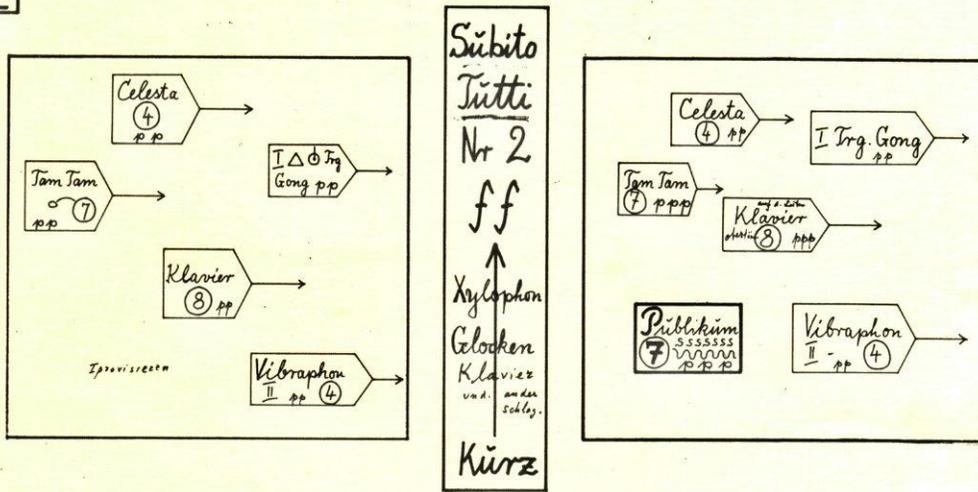
DIVERTIMENTO FÜR EIN JUN

1	2	3	4	5
<p>staccato in unspannender Energie</p>	<p>staccato viele Töne sehr schnell</p>			
<p>staccato in unspannender Energie</p>	<p>staccato viele Töne sehr schnell</p>			
<p>staccato in unspannender Energie</p>	<p>staccato viele Töne sehr schnell</p>			
<p>staccato in unspannender Energie</p>	<p>staccato viele Töne sehr schnell</p>			
<p>staccato in unspannender Energie</p>	<p>staccato viele Töne sehr schnell</p>			
<p>staccato in unspannender Energie</p>	<p>staccato viele Töne sehr schnell</p>			
<p>staccato in unspannender Energie</p>	<p>staccato viele Töne sehr schnell</p>			
<p>staccato in unspannender Energie</p>	<p>staccato viele Töne sehr schnell</p>			

Ex. 5.18. Cláudio Santoro. Divertimento p/ um Público Jovem e Orquestra. Quadro de articulações (1972)



**E**



**F**



Ex. 5.19. Cláudio Santoro. *Divertimento p/ um Público Jovem e Orquestra*. (1972) Seções C, D, E e F da "Pré-partitura"

## 6. MATURIDADE (1978 -1989)

### 6.1. Introdução

O retorno definitivo de Santoro ao Brasil em 1978 demarca o limite entre a etapa vanguardista e o início da última transformação em seu percurso estilístico, momento a partir do qual assumiria a retomada da experiência composicional das fases anteriores como seu principal foco de interesse. Paralelamente à reutilização de técnicas como o desenvolvimento motivico e a polarização tonal, por exemplo, a manipulação de células intervalares seria finalmente incorporada ao idioma tardio, vindo a destacar-se como uma de suas principais ferramentas de trabalho, o que será demonstrado oportunamente. De acordo com os depoimentos levantados, esgotado o interesse nas possibilidades oferecidas pelas técnicas e materiais vanguardistas, teria restado-lhe como única e lógica possibilidade, tanto a citada reconciliação com as técnicas e materiais que caracterizaram sua escrita musical anterior a 1966, quanto a fusão das vertentes estilísticas uma vez consideradas antagônicas pelo próprio compositor. Em texto autobiográfico elaborado posteriormente a 1982, Santoro resumiria de forma clara e concisa sua definitiva e derradeira motivação composicional.

Atualmente compõe sem preconceitos de vanguardismos superados – sua preocupação é uma linguagem própria onde toda sua experiência esteja condensada numa síntese e pensamento únicos: fazer música. (Santoro, [198?]) (Cláudio Santoro – Biografia, ACS).

Em contraste ao produtivo ano de 1976, momento em que foram compostas diversas obras ainda sobrecarregadas das características específicas fase vanguardista,<sup>68</sup> durante o biênio 1977 - 1978, a produção de Santoro declinaria vertiginosamente para um total de três obras apenas.<sup>69</sup> Somente a partir de 1979 o fervor criativo de outrora seria mais uma vez restabelecido, vindo a atingir um novo ponto culminante por volta de 1982, com a elaboração de quinze novas obras, dentre elas as *Sinfonias* de número 9 e 10. Ainda que este período de dois anos não tenha sido apontado como de instauração de uma nova crise

---

<sup>68</sup> *Bodas sem Fígaro*, p/ Conjunto de câmara e sintetizadores; *Dialogo de amor entre um gongo e um chocalho*, p/ gongo, chocalho e fita magnética, *Duo p/ clarineta e piano*; *Duo p/ clarineta e orquestra de cordas*; *Estudo*, p/ fita magnética, e *Mutationen IX, X, XI, XII*.

<sup>69</sup> *3 Madrigalen e Prelúdios para Cravo (Homenagem a Couperin)*, ambas compostas em 1977, e *Ave Maria* p/ coro à capella, única obra de 1978.

semelhante àquela assumida publicamente em 1949, os dois anos de produção irrisória culminariam na decisão de Santoro em aceitar o convite<sup>70</sup> para retornar definitivamente ao Brasil, cabendo-lhe desta vez, não apenas a tarefa de retomar o trabalho interrompido na Universidade de Brasília, mas, também, a incumbência de reorganizar e dirigir a orquestra sinfônica da capital federal.<sup>71</sup>

Homenageado e condecorado nesta última fase pelos governos de alguns dos países onde atuou, entre eles Alemanha, Polônia e Bulgária, Santoro ainda seria agraciado com as ordens, do Rio Branco, da Alvorada e do Mérito de Brasília, esta última um reconhecimento ao importante trabalho realizado nesta cidade. Após sua terceira e última permanência como artista residente da “Casa de Brahms”<sup>72</sup> em Baden-Baden, onde compôs uma de suas últimas obras, a *Sinfonia no. 14*, de regresso a Brasília, faleceria aos 69 anos de idade em consequência de um infarto fulminante em pleno ensaio de orquestra.

## 6.2. Tendências ao ecletismo

Ainda que para Santoro as transformações estilísticas verificadas nesta última fase decorram de sua inquietação em alcançar a síntese final das polarizações vivenciadas ao longo do percurso estilístico, tal como se infere de seu depoimento anterior, no decorrer desta seção, procurar-se-á demonstrar a total compatibilidade entre as características marcantes de sua obra tardia e a tendência igualmente observada em tantos outros compositores de retomar, a partir de meados da década de setenta, toda uma série de possibilidades composicionais rejeitadas durante os anos de predomínio dos experimentos vanguardistas. Considerando a trajetória estilística da música contemporânea desde o ano de 1945 até as últimas décadas do século XX, o momento em foco corresponderia ao período artístico ao qual os historiadores se referem com as seguintes expressões: “desenvolvimentos mais recentes” (Schwartz, 1993, p. 241), ou ainda, “reação contra o vanguardismo do pós-guerra” (Brindle, 1987, p. 192).

Na medida em que assimilam os valores e idéias deste novo contexto, inúmeros compositores passam a rebelar-se contra o inviolável e mais importante código do

---

<sup>70</sup> De acordo com Vasco Mariz, a proposta de retorno à Unb partiu de Ney Braga e José Carlos Azevedo, então, Ministro da Educação e Reitor da instituição, respectivamente.

<sup>71</sup> Hoje OSTNCS: Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro.

<sup>72</sup> Sob o patrocínio da Fundação Brahms (Baden-Baden).

vanguardismo, qual seja, a idéia de que cada nova peça teria que obrigatoriamente apresentar-se como inovadora, iconoclasta, experimental e etc. Se por um lado, conceitos como dissonância e complexidade, uma vez institucionalizados, passaram a provocar a sensação de previsibilidade observada em grande parte do repertório contemporâneo, por outro lado, o improvável retorno às formas de expressão mais tradicionais e acessíveis seria considerado pelos defensores da vanguarda uma clara atitude de deserção. De acordo com Griffiths, tal tendência seria conseqüência direta do panorama confuso e da inédita diversificação dos estilos musicais predominantes no último quartel do século XX.

Esta situação levou alguns compositores a tentar uma síntese, ou pelo menos um agrupamento, dos mais diversos estilos em suas obras, freqüentemente citando música do passado para marcar com um travo irônico a condição moderna de pletórica variedade – ou seria de colapso. (Griffiths, 1978, p. 183).

Considerando o fato de que, do ponto de vista estilístico, os mais distanciados compositores (Stockhausen, Pousseur, Globukar e Zimmermann) têm sido freqüentemente apontados como possíveis representantes desta tendência ao ecletismo, tem-se a exata medida da amplitude concedida ao conceito, e conseqüentemente, o quão difícil seria tentar defini-lo de forma precisa e definitiva. Para Lewinsky (1969, p.199), enquanto Stockhausen, em um ato sobre-humano de auto-realização, tenta incorporar em suas obras a inteira tradição musical, Pousseur corresponderia ao mais divertido exemplo da utilização de diferentes estilos. Em sua ópera *Votre Faust*, por exemplo, teria alcançado o ponto culminante do ecletismo musical, intercalando características estilísticas de várias épocas, tais como o classicismo vienense, o pontilhismo weberniano, o formalismo barroco e etc. De acordo com Pousseur, o caminho escolhido pelos compositores citados os teria conduzido a um definitivo afastamento, tanto da experimentação com os materiais sonoros, quanto da demanda pelo estabelecimento de um estilo musical encerrado em si mesmo. [self-contained musical style].

Inúmeras composições recentes mostram que a vanguarda está interessada em utilizar o que está disponível. Freqüentemente, os compositores alcançam notáveis combinações e efeitos surpreendentes quando justapõem elementos oriundos dos mais diversos períodos e culturas. Tais efeitos surrealistas, os quais não emergem de um sonho irracional, mas, do prazer racional pela justaposição de estilos, podem ser alcançados – por exemplo, em *Etude pour folklor* [...] As peças de colagem e montagem de Zimmermann se acomodam nesta categoria. (Lewinsky, 1969, p. 199)

Além da mencionada justaposição de estilos, procedimento diretamente relacionado às técnicas de *colagem* e *citação*,<sup>73</sup> também o retorno à tonalidade voltaria à cena como um dos principais procedimentos vinculados ao ecletismo predominante no final do século XX. Não se tratando, neste caso, de um retorno ao tonalismo anterior a 1900, mas de uma retomada das relações tonais ampliadas e mais instáveis, tal como praticada nas primeiras décadas do século XX, as obras elaboradas de acordo com esta tendência apresentaram como principais características a presença de uma pulsação métrica persistente e discernível, padrões rítmicos simplificados, sonoridades consonantes, fraseado melódico lírico, relações escalares diatônicas e etc. De acordo com Schwartz e Godfrey, ainda que a retomada das hierarquias tonais tenha significado para alguns dos membros estabelecidos da vanguarda a oferta de novas possibilidades, tal como ocorre, por exemplo, nos casos de Rochberg, Penderecki e Gorecki, há que se lembrar que outros renomados compositores preferiram permanecer alheios às correntes estilísticas predominantes nas décadas anteriores, abrigando-se no interior das fronteiras do tradicionalismo durante todo o desenrolar de suas carreiras,

A evolução desta tendência apresenta um quadro curioso. Considerando as palavras de críticos e comentaristas, deu-se a impressão que tais compositores ofereciam algo “novo” e até então, indisponível ao ouvinte comum desencantado com a vanguarda. Na realidade, eles tomaram a direção da qual, outros compositores, em ambos os lados do atlântico, em momento algum haviam se afastado. Após a II Guerra Mundial, muitos optaram por compor independentemente dos “respeitáveis” círculos vanguardistas, trabalhando em estilos apreciados pela audiência tradicional, ao mesmo tempo em que mantendo a originalidade. Dentre os mais proeminentes encontramos: Dmitri Shostakovich da União Soviética, Henri Dutilleux da França, Carl Orff da Alemanha, Allan Pettersson da Suécia, o polonês exilado Andrezej Panufnik, além de inúmeros compositores britânicos, incluindo, Benjamin Britten, Michael Tippett, Ralph Vaughan Williams e William Walton. (Schwartz, 1993, p.264)

Para o compositor e musicólogo chileno Orrego-Salas (1985, p.163) o estágio da “experimentação pela experimentação”, da “busca neurótica e indiscriminada pela originalidade”, teria sido substituída pelo retorno da valorização da arte musical como parte

---

<sup>73</sup> De acordo com Schwartz e Godfrey, enquanto na citação intenciona-se o reconhecimento do trecho escolhido, podendo este variar desde uma referência fugidia até uma citação mais extensa capaz de gerar obras em vários movimentos, por sua vez, a técnica da colagem - recorte de fragmentos musicais seguido de superposição ou aposição dos mesmos - teria sido adaptada literalmente do procedimento correspondente nas artes visuais. Se na *música concreta* a colagem foi operada em torno de sons provenientes principalmente do ambiente externo, na música instrumental correspondeu ao desejo do compositor em realizar mosaicos musicais a partir do entrelaçamento de citações musicais aparentemente não relacionadas.

de uma tradição, estágio que para muitos corresponderia à tão citada “reconciliação com o passado”. Tratar-se-ia de uma “fuga para dentro”, uma espécie de introspecção por parte daqueles que, nos anos precedentes, haviam perambulado pelas penumbras do “questionamento e da experimentação”, e no momento subsequente, teriam sucumbido à urgente necessidade de apelar para valores mais permanentes que os da simples novidade.

Muitos o visualizam como uma abordagem musical neo-romântica. Ouvimos ainda os compositores falarem de uma “nova-simplicidade” tomando conta de suas mentes criativas, de um retorno às bases, às restrições, ao “minimalismo”, tal como testemunhamos esta ocorrência nos Estados Unidos. (Orrego-Salas, 1965, p.163)

Retirado de um ensaio voltado para a obra de Ligeti, um dos compositores cujo percurso estilístico espelharia as transformações ocorridas na música contemporânea da segunda metade do século XX, as idéias citadas a seguir, além de ampliarem a tese da síntese musical mencionada nos parágrafos anteriores, também informam sobre outros tantos personagens os quais teriam compartilhado desta mesma tendência. Somado a isto, o ensaio ainda menciona o controverso conceito de pós-modernidade, termo igualmente associado a este momento criativo de Santoro, tal como veremos em seguida.

As mudanças estilísticas verificadas na música de Gyorgy Ligeti desde 1960, de certa forma, têm espelhado o mundo musical contemporâneo. Em suas obras da década de sessenta Ligeti propõe a exploração da matéria sonora em uma abordagem experimental e sistemática. [...] Nos anos setenta sua música mostra uma abordagem mais eclética, particularmente na ópera *Le Grand Macabre* (1974 - 77) em razão de sua pilhagem de estilos do passado – tal como as alusões a Monteverdi, Rossini e Verdi. [...] daí em diante, parece ocorrer um completo rompimento com a abordagem das obras da década anterior [...] Este abrandamento da vanguarda pode ser igualmente identificado na música de seus contemporâneos, tais como, Berio, Xenakis, Maxwell Davies, e Penderecki. [...] A música de Ligeti das décadas de oitenta e noventa continuou a evoluir em direção a uma maior acessibilidade, a uma linguagem quase tonal ou modal (ou no mínimo, “não atonal” tal como se refere). A tendência geral da música contemporânea nos últimos 15 anos parece consistir de uma mudança gradual, afastando-se da abordagem atonal e modernista, para uma outra abertamente tonal e “posmodernista”. (Serby, 1997, p. 9)

Quanto ao mencionado conceito de pós-modernidade, em associação a este específico momento da música de Ligeti, tanto Serby, o autor do texto, quanto Ligeti classificam-no como ilusório, uma vez que os materiais do passado reintroduzidos na música do compositor húngaro estariam “iluminados” por uma abordagem nova e original,

isenta da sentimentalidade e nostalgia verificada nas obras de outros autores aos quais se costuma associar tal rótulo. Com o intuito de afastar definitivamente tal qualificação tão questionável da obra tardia de Ligeti, Serby se vale do depoimento do próprio compositor, invalidando qualquer possibilidade de restauração das formas e elementos superados.

Vivemos em uma época de pluralismos artísticos. Enquanto o modernismo e a vanguarda experimental ainda se fazem presentes, os movimentos artísticos “pós-modernos” tornam-se mais prevalentes. Entretanto, “pré-moderno” seria uma palavra mais correta nesta descrição, pois os artistas pertencentes a estes movimentos estão interessados na restauração de elementos e formas históricas. (Ligeti. Apud: Serby, 1997, p. 14)

Além dos compositores citados no texto de Serby, também a obra tardia de Luigi Nono, caracterizada pela aparente ruptura estilística e técnica em relação ao restante de sua produção, seria entendida como sinal de declínio do vanguardismo do século XX, ao mesmo tempo em que associada à eclosão de novas abordagens artísticas ditas pós-modernas. Por outro lado, de acordo com Sallis (2000), tanto teria ocorrido uma supervalorização da idéia de ruptura nas últimas obras de Nono, quanto a idéia de uma arte pós-moderna seria enganosa, na medida em que ambas as noções terminam por desviar a atenção dos elementos de continuidade da música nova em fins do século XX.

Além dos argumentos utilizados pelos dois historiadores acima citados, também a escolha do ecletismo como base de definição da música “pós-moderna”, ou seja, a utilização de técnicas e linguagens fora de seu contexto original, tem sido freqüentemente atacada. De certa forma, a técnica da colagem musical seria um recurso composicional igualmente presente na obra de compositores de fases anteriores, tal como ocorre com em Ives e Mahler, por exemplo, compositores inteiramente desvinculados de um estilo pós-moderno.

Por sua vez, também a obra da maturidade de Santoro tem sido igualmente tomada como um exemplo da concretização do pensamento pós-moderno na música brasileira. Para Tacuchian (1992), na medida em que Santoro aponta com sua *Sinfonia no.10*, “Amazonas” (apresentada na V Bienal da Música Brasileira contemporânea em 1983), para uma “linguagem de síntese da música deste final de século como opção para o declínio das vanguardas”, teria se convertido em um dos primeiros representantes de um comportamento estético voltado para o interesse na superação das antigas polaridades que definiram a música do século XX.

Sobre esta Sinfonia, há que se assinalar um depoimento de Tacuchian [...] chamando a atenção para a associação irreverente que Santoro havia feito com signos velhos e novos. Ante a surpresa de Tacuchian, que quis imediatamente entender que orientação estética Santoro estava seguindo, ele respondeu: Não tenho uma orientação estética, sou um artista sem compromisso. [...] Santoro é apontado por Tacuchian como um pioneiro do comportamento pós-moderno no Brasil, e a Sinfonia no. 10 parece ser uma obra representativa e um marco desse comportamento. (Simões, 2004-2005).

De acordo com Salles (2003), em artigo<sup>74</sup> publicado em 1996, Tacuchian aponta pelo menos cinco tendências predominantes na música erudita brasileira em finais do século XX: 1) vanguarda; 2) neoclacissismo; 3) neo-romantismo; 4) pós-modernismo; 5) música eletroacústica. Embora houvesse defendido em um momento anterior<sup>75</sup> a tese de que o pós-modernismo representaria um avanço em relação às demais tendências, uma vez que os compositores ditos pós-modernos “caminhavam para frente” “em busca de novos caminhos”, no mencionado artigo, observaríamos uma reconsideração de sua parte, uma vez que as diferentes tendências arroladas, apesar “dos contrastes certamente existentes”, teriam se homogeneizado em uma única atitude, “toda ela pós-moderna”, tal como avalia Salles. Ainda que a tese da unificação das diversas tendências em uma única atitude pós-moderna esteja apoiada no pensamento de Jamenson, para quem a sociedade pós-moderna se faz representar por grupos, ao invés das anteriores manifestações de classe, Salles, por outro lado, levantaria a seguinte questão: “como conceber o pós-modernismo como uma tendência musical autônoma se não há nada que o distinga?”

Quatro anos mais tarde, em debate<sup>76</sup> realizado no IA/UNESP, Tacuchian terminaria por restringir a divisão anterior a apenas três categorias: 1) vanguarda, voltada para o experimentalismo; 2) neoclassicismo, pólo oposto ao experimental; 3) pós-modernismo. Embora não sigamos na trilha aberta por Tacuchian, referente a indicação de Santoro como pioneiro do comportamento pós-moderno no Brasil, há que se salientar, por outro lado, a coincidência entre sua crença no pós-modernismo como superação das “polaridades que definiram a música do século XX” e a noção de pólos opostos e

---

<sup>74</sup> TACUCHIAN, Ricardo. O Brasil no Carnegie Hall. *Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea* (Goiânia), n. 3, p.77-82, 1996.

<sup>75</sup> TACUCHIAN, Ricardo. Música pós-moderna no final do século. Pesquisa e música (Rio de Janeiro), *Revista do Conservatório Brasileiro de Música*, v.1, n.2, p. 25-40, dez. 1995.

<sup>76</sup> De acordo com Salles, o debate, realizado em 8 de novembro de 2000, teve como participantes a Profa. Dra. Maria de Lourdes Sekeff (IA/UNESP), Graham Griffiths, e o Prof. Dr. Ricardo Tacuchian

confluência final em Santoro, tal como delinearíamos adiante. Neste sentido, em sintonia com o pensamento de Tacuchian, Salles faria a seguinte afirmação:

“Na MEB [música erudita brasileira] os pólos mais radicais (vanguarda e neonacionalismo) precisam existir para na verdade atuarem como elementos reguladores da superação de uma possível hegemonia. A presença dessas facções antagônicas, mediadas pelo caráter neutralizador (embora crítico) do pós-modernismo, é um dado importante para que ambos os impulsos se anulem, estabelecendo não a possibilidade de um consenso, mas de tolerância e pluralidade. (Salles, 2003, p. 163)

### *6.3. Pólos opostos e confluência final*

Uma vez que no decorrer do presente capítulo nos ocuparemos em demonstrar, além da retomada dos estilos composicionais anteriores, também as estratégias utilizadas por Santoro para fazer coexistir em um único território, uma grande variedade de técnicas e materiais, buscaremos de antemão estabelecer a forma como tais estilos se conectam entre si a partir de seus traços comuns. Para tanto, utilizaremos conjuntamente os textos de Dahlhaus e Brindle, considerando que as noções de “oposição” e “superação de polaridades” implícita na elaboração destes autores estabelecem as exatas referências estilísticas, em torno das quais, se torna possível conjecturar sobre a ocorrência de roteiros divergentes e confluência final em Santoro.

Partindo de uma breve comparação entre o pensamento dos dois autores mencionados, temos que enquanto Brindle demarca com precisão as duas correntes estilísticas em ação imediatamente após o final da segunda guerra, e a conseqüente derivação da seqüência de transformações que conduziram às realizações mais radicais da vanguarda, Dahlhaus, por sua vez, focaliza os mesmos eventos a partir de seu desdobramento final, ao que se refere com a expressão “crise da experimentação”. Já no que se refere à etapa conseqüente, as características difusas do novo momento aparecerão refletidas nas conclusões de ambos os autores.

Para Brindle, enquanto a primeira metade da década de quarenta significou o isolamento da maioria dos compositores em conseqüência do conflito mundial instaurado, após 1945, um significativo movimento em prol da renovação musical se espalharia pela Europa Ocidental, além de países como Estados Unidos e Japão. Embora já estivesse premente àquela altura a necessidade de revisão dos “ideais estéticos e recursos técnicos”,

não se sabia ao certo a partir de qual referencial e em que direção dever-se-ia prosseguir, tendo em vista a decisão comum por uma “tabula rasa”. Se de um lado, as obras de Bartók, Stravinsky e Hindemith, em virtude de suas características comuns, foram consideradas o amálgama estilístico, a partir do qual um novo caminho poderia ser vislumbrado, por outro lado, com o início da circulação das obras seriais, tem início um período de turbulências no cenário musical, o que teria tornado óbvia a impossibilidade de “uma estabilidade técnica e estilística”.

O serialismo propôs mudanças tão radicais nos tradicionais conceitos da estrutura musical (particularmente, na forma, melodia e harmonia) que se tornou completamente irreconciliável com as obras de Bartók, Hindemith e Stravinsky. Instaurou-se então um conflito entre o serialismo e o restante.(Brindle, 1987, p. 4)

Passados alguns anos após o fim da Segunda Guerra, a divisão do mundo musical entre serialistas e não serialistas tornou-se absoluta, e assim permaneceria por um tempo considerável. Enquanto para os primeiros, os mecanismos fornecidos pela técnica dodecafônica conduziram à perfeição e aos mais altos méritos artísticos, para os demais compositores, o trabalho com séries teria se convertido em sinônimo de puro artificialismo. Por outro lado, a oposição da música em duas correntes ainda teria que suportar uma nova bifurcação, na medida em que, interessados em romper definitivamente com as fórmulas melódicas e harmônicas do passado, as novas gerações gradativamente se desinteressam das obras de Schoenberg e Berg, para adotar apenas “as concepções leves e intelectuais de Webern” como base para o desenvolvimento dos idiomas musicais subsequentes.

Quanto ao período seguinte à estagnação do experimentalismo, coincidente com o período final de Santoro, curiosamente Brindle faria duas diferentes considerações a este respeito. Incapaz de prognosticar em 1975, por ocasião do lançamento da primeira edição de seu trabalho, se o rico potencial dos recursos musicais recém adquiridos formaria “a base para uma situação musical mais estática nos anos vindouros”, ou ainda, se as transformações seguintes ocorreriam de forma menos precipitada, onze anos mais tarde, já na segunda edição, afirmaria categoricamente que o ímpeto da experimentação havia se extinguido. Tendências apenas prognosticadas anteriormente, tais como a “exploração dos idiomas existentes”, ou, ainda, a “formação de processos de simplificação” eram agora claramente discerníveis como uma reação contra o cerebralismo e a complexidade.

Uma primeira tendência diagnosticada corresponderia ao reaproveitamento dos “fatores musicais mais convencionais”, como melodia, harmonia e pulsação métrica, embora tal “regeneração dos antigos valores” não tenha sido efetuada de forma óbvia. Neste sentido, Brindle cita como exemplos de realizações baseadas na fusão de idiomas existentes, tanto a obra de Berio *Il Ritorno degli Snovidenia* (1977), cujo material melódico estaria “sobreposto a um complexo acompanhamento (background) que obscurece a relativa familiaridade das formas temáticas”, quanto *Sirius* (1980) de Stockhausen, obra cujo material melódico seria mais convencional do que tudo que o compositor havia escrito previamente.

Embora, em termos teóricos, *Sirius* seja eminentemente melódica, a sonoridade resultante deste grandioso projeto ainda se enquadra no mundo sonoro vanguardista. (Brindle, 1987, p. 190)

De acordo com Brindle (1987, p. 192), uma segunda corrente igualmente se voltaria para os elementos convencionais da música, embora não como uma “reação parcial contra o vanguardismo”, tal como foi avaliada a situação descrita no parágrafo anterior. Esta vertente, ao contrário, corresponderia a um convicto retorno a estilos prevalentes no início do século, tais como, romantismo, expressionismo e neo-classicismo, ou seja, quase uma real “revitalização de algo que já existia”. Neste sentido, duas importantes características seriam salientadas pelo autor: (1) a continuidade do romantismo ao longo de todo o século XX, embora mesclado a outros estilos; (2) o desenvolvimento de uma linguagem mais complexa do que a dos estilos originais desenvolvidos por volta do início do século.

Na verdade, o romantismo não morreu com Mahler, ou desapareceu sob o sopro anti-romântico de Stravinsky. Movimentos musicais nunca delineiam eclipses completas e rápidas, mas, tendem a permanecer imersos em outros estilos. Assim como o experimentalismo vanguardista não entrou de repente em colapso, mas ainda conta com seus entusiastas, também o romantismo ocupou algum espaço ao longo deste século. (Brindle, 1987, p.192)

A atmosfera artística de hoje não é de modo algum a de 1900, sendo, portanto, impossível o simples retorno à linguagem romântica, considerando as radicais mudanças e evoluções que ocorreram na linguagem musical. Seria ingênuo e pouco hábil. Entretanto, os compositores neo-românticos tendem a usar uma linguagem complexa, a qual pode ser quente e sensual, mas, de forma alguma simples. (Brindle, 1987, p. 192)

Contrariamente ao pessimismo de figuras exponenciais como Berio (1981, p. 69), para quem a descrença das novas gerações na capacidade da música de expressar o pensamento humano “em suas formas mais altas e conscientes” significou um evidente sinal de decadência, Dahlhaus (1983) em sua análise da situação da música do final do século evitaria qualquer tomada de posição não embasada em reflexões mais profundas. Para este historiador, a música nova, ou mais particularmente, aquela que se apresentou como continuação da música nova, encontrava-se em uma situação difusa e desconcertante, haja vista, a total predominância do sentimento de ausência de direção. Tanto as tendências adotadas pelos jovens compositores seriam de natureza negativa, ou seja, demarcar-se-iam apenas em relação ao passado, sem jamais esboçar uma possível direção em relação ao futuro, quanto seria arbitrário pretender estabelecer qual das tendências composicionais que disputaram o direito de existência em finais do século XX representaria a “corrente principal” da evolução. Se nos anos cinquenta não teria havido dúvidas de que a música serial ilustrava o “espírito da época”, nas últimas décadas, seria impossível apontar com segurança a tendência mais representativa. A ausência de direção se verificaria igualmente na descrença do jovem compositor, seja em relação à estética clássico-romântica tradicional, a qual definiria o critério da qualidade musical pela capacidade da obra de sobreviver à época de sua gênese, seja em relação à postura observada em Stockhausen, em sua defesa da invenção artística em sintonia com seu próprio momento histórico. De acordo com Dahlhaus, o jovem compositor, em sua postura difusa, teria abandonado ambas as reivindicações, ou seja, tanto a da perenidade, quanto a histórico-filosófica.

Se me permitem apresentar uma hipótese em razão de seu silêncio para com a estética, eles [os jovens compositores] não compõem, nem para o << museu imaginário >> no qual não acreditam, nem para a situação histórica: uma situação em relação a qual não concordam – diferentemente de Schoenberg ou de Stravinsky – e nem mesmo são persuadidos de sua existência. (Dahlhaus, 2003)

Conjuntamente com a detectada “ausência de direção”, Dahlhaus ainda observaria na postura das novas gerações um amplo desinteresse pela intervenção na prática política e social, o que se confirmaria em razão do retraimento do jovem compositor, “resignado e indiferente em seu próprio mundo”. Neste sentido, cabe lembrar o quanto esta verificação coincide com o silêncio de Santoro com respeito às questões político-ideológicas em sua última fase. Enquanto foi possível detectar rigorosamente em todos os períodos anteriores

algum depoimento do compositor, em que, ora o discurso político, ora o discurso musical são redimensionados de tal forma a se adequarem um ao outro, no que concerne ao eclético discurso musical da última fase, desaparecem por completo quaisquer formulações recíprocas neste sentido.

Se durante o século XIX, a obra musical “fechada sobre si mesma” foi considerada a “expressão pessoal de idéias poéticas”, ou ainda, a plena “realização de leis formais imutáveis”, por volta da década de cinqüenta, teria entrado em cena o conceito oposto, materializado na idéia da “obra aberta” ou experimental, em que se objetivava a estetização de materiais ou métodos submetidos apenas parcialmente ao controle do compositor, em outras palavras, a não valorização da obra final, e sim dos materiais e métodos composicionais utilizados em sua confecção. Esta tendência apresentaria como uma de suas principais características a afinidade com a experimentação científica, na medida em que, por um protocolo de experiência, a formulação de uma hipótese seria colocada à prova através da manipulação de novos materiais e métodos. Tal como em uma reação em cadeia, teríamos como resultado na composição musical, um processo cíclico em que determinadas soluções surgidas a partir dos problemas abordados, engendrariam novos problemas o que tornaria necessária a busca por novas soluções. Repetindo as observações de Eco mencionadas no capítulo anterior, qual seja, de que a música serial refletia já uma crise do princípio de causalidade, considerando que a ausência de centro tonal impediria a inferência dos “movimentos sucessivos do discurso a partir das premissas formuladas anteriormente”, Dahlhaus dirá que o conceito de obra aberta, termo utilizado no entendimento da obra como processo contínuo e não como resultado definitivo, provinha de uma cadeia de desenvolvimento iniciada desde a eclosão da técnica dodecafônica.

O processo que animou a música avançada desde sua essência – do dodecafonismo à música serial, ao aleatório e à composição de timbres – pareceu ser o mesmo que o historiador das ciências Thomas Kuhn denominou <<ciência normal>>: o processo em que [...] os problemas conduziram às soluções, e que por sua vez produziram ou deixaram aparecer outros problemas, desta forma, tornando necessária a procura de novas soluções.(Dahlhaus, 1983, p. 31)

Ainda que o discurso referente à analogia entre música e ciência tenha sido tomado como base de argumentação para um grande número de compositores comprometidos com a experimentação musical, entre eles, literalmente o próprio Santoro, a entrada em cena da

descrença no poder da ciência, juntamente com a renúncia à substancialidade histórico-filosófica teria levado os compositores, por um lado, a desistirem da composição enquanto simples documento de um “work in progress”, e por outro, a retornarem ao pensamento estético tradicional, ainda que desta vez, isento do compromisso da representação de um período específico. Convicto da superação definitiva dos paradigmas clássico-romântico e vanguardista, Dahlhaus apontaria como tendência predominante e exclusiva para este momento de indefinição da música do século XX, a permanência em aberto destas duas principais possibilidades expressivas as quais resumiria na oposição, obra aberta e obra fechada.

Assim, os dois paradigmas, o clássico-romântico e o vanguardista, se decompuseram; contudo, resta a questão de saber quais fatores desses modelos concorrentes, por um lado, o conceito de obra, e por outro lado, a categoria da expressão, tem ainda uma chance de permanecerem operantes, de forma talvez precária, mas não inútil ou falsa, no entanto, sem pretender, nem de longe, delinear o contorno de um terceiro paradigma, para além dos dois precedentes abandonados.(Dahlhaus, 1983, p. 38)

Considerando conjuntamente os dois trabalhos acima, temos que embora a noção de pólos opostos, implícita em ambos os autores, apresente inúmeras características coincidentes, o estabelecimento de tais oposições é realizado a partir de diferentes referenciais cronológicos. Se por um lado, Brindle inicia sua análise imediatamente após o fim da Segunda Guerra, partindo da oposição entre serialistas (Escola de Viena) e tradicionalistas (Hindemith, Bartók e Stravinsky), Dahlhaus, ao contrário, se posiciona no final da cadeia de transformações evidenciadas por Brindle, perspectiva a partir da qual apontaria a coexistência de duas tendências opostas, resumidas nos conceitos de obra aberta e obra fechada.

Na medida em que confrontamos a linha de argumentação de ambos os autores observamos uma nítida correspondência entre as duas concepções, uma vez que, tanto a noção de obra aberta é reconhecida como a consequência de uma cadeia de transformações iniciadas com o dodecafonismo - o que na verdade corresponde ao inteiro conteúdo dos trabalhos de Eco e Brindle - quanto as obras de Stravinsky, Hindemith e Bartók se acomodam ao ideal estético do século XIX, em torno do qual, Dahlhaus fundamentaria o conceito de obra fechada. Somado a isto, temos que, assim como em consequência da “crise do experimentalismo”, Dahlhaus aponta a coexistência das duas possibilidades como

um sinal do panorama difuso daquele momento, Brindle, ao versar sobre o que considerou uma “reação parcial” ao experimentalismo, irá igualmente constatar a permanência do vanguardismo e tradicionalismo, embora os localize unificados em obras específicas, o que não ocorre em Dahlhaus. Santoro, por sua vez, enquanto adepto dos princípios do realismo socialista, jamais se esquivou em apontar claramente a nítida fronteira que separaria as duas tendências estilísticas mencionadas, ainda que àquela altura, tal polarização apareça em seu discurso sempre correlacionada às ideologias burguesas e proletárias, respectivamente.

“Como sabemos existem atualmente dois movimentos dentro da cultura musical. Um que se bate por realizar uma obra realista, quer dizer baseada nos elementos melódicos que nos fornecem a cultura popular, que vêm a ser as características do nosso rico folclore musical. A outra procura realizar uma obra desligada dos elementos humanos, - isto é das melodias que surgem dos sentimentos coletivos da alma popular - desapegando-se e isolando-se num princípio – “Arte pela Arte”. [...] “Temos assim de um lado o Atonalismo como arte degenerada, propagadora de idéias pessimistas, desagregadoras, desvirtuando a arte de um conteúdo humano e afastando o artista de sua função dentro da sociedade. Por outro lado temos o grande manancial que nos dá o povo com sua linguagem simples, humana real, apresentando-nos um material sempre novo e vivo por estar diretamente ligado aos seus sentimentos coletivos. (Santoro, [195?]) (Palestra, ACS)

Projetadas sobre o percurso estilístico de Santoro, as tendências opostas, tal como diagnosticadas por Brindle e Dahlhaus, nos levam de imediato a reconhecer no período vanguardista de Santoro, sua aderência à fase final da corrente musical que se desenvolve desde os primórdios do serialismo até o alcance da crise da experimentação. Em que pese a adesão de Santoro à fase inicial desta corrente, temos que, embora ambas as versões de sua experiência serial, ou seja, o “período dodecafônico” (1940) e o “retorno ao serialismo” (1960), se acomodem, por motivos óbvios, à esta noção, por outro lado, tal como veremos adiante, ambos os períodos serão entendidos como a plataforma a partir da qual os dois ramos divergentes que caracterizam a produção se desenvolveriam. Por sua vez, a experiência nacionalista pode se entendida como a mais franca aderência de Santoro às fórmulas proporcionadas pelo amálgama das obras de Hindemith e Bartók, principalmente, ou seja, seu retorno mais evidente aos elementos musicais da tradição, aos quais Dahlhaus associará as características das obras isoladas e fechadas sobre si mesmas, de acordo com o ideal estético do século XIX. Tal como vimos nos capítulos anteriores, enquanto Hindemith aparece mais diretamente atrelado ao período de transição, Bartók, por sua crença absoluta

nas potencialidades das melodias folclóricas, aparece como principal modelo do período nacionalista.

Em se tratando do período final de Santoro, dentre as quatro principais vertentes mencionadas por Brindle: (1) neo-romantismo, neo-expressionismo, neo-classicismo; (2) exploração dos idiomas existentes; (3) minimalismo; (4) eletroacústica e música computadorizada, podemos afirmar que os itens (3) e (4) certamente não aparecem entre as possibilidades exploradas. Quanto aos itens (1) e (2), enquanto no primeiro caso a caracterização de Brindle se acomoda facilmente a uma parte significativa da produção final de Santoro, ou seja, ocorre o exato retorno aos materiais específicos das correntes do início do século, embora empregados de forma mais complexa, no segundo caso, nos afastamos ligeiramente do previsto, uma vez que não se observa em Santoro a superposição de materiais tradicionais e de vanguarda, mas, sim, a justaposição dos mesmos, tal como será detalhadamente demonstrado ao final do capítulo.

Dahlhaus, por sua vez, ao invés de nomear e caracterizar os meios e tendências estilísticas em ação no final do século, tal como observado em Brindle, preferirá relacionar a permanência de dois paradigmas – tanto contrários, quanto superados - ao “momento de indefinição” da música do século XX. Considerando que a produção final de Santoro, tanto contempla uma parte significativa das possibilidades levantadas por Brindle, quanto se acomoda facilmente à generalização de estilos proposta por Dahlhaus, tal como será demonstrado ao longo do capítulo, seria possível compreender a última fase de criação de Santoro, caracterizada justamente pela permanência dos paradigmas observados pelos dois autores, não exatamente como uma das representantes da “corrente principal” da evolução, ou seja, como uma das obras precursoras da tendência estética que assumiria em definitivo o vazio deixado pela extinção da aventura vanguardista, mas, como uma obra profundamente “contagiada” por este “momento de indefinição”, preâmbulo para a eclosão de um terceiro e novo paradigma, para além das referências anteriores.

Tendo sido estabelecidas as extremidades polares do percurso estilístico de Santoro, outros dois momentos importantes desta produção surgem diretamente conectados a estes pólos, qual seja: o período dodecafônico e o “retorno ao serialismo”. Se por um lado, os dois momentos apresentem semelhanças evidentes, seja do ponto de vista estrutural, seja do ponto de vista estilístico, há que se reconhecer, por outro lado, às funções

inteiramente divorciadas exercidas pelos dois períodos no conjunto da obra, o que pode ser resumido nas expressões “começo” e “recomeço”, respectivamente. Enquanto o período dodecafônico pode ser entendido como uma primeira abordagem ainda estilisticamente indefinida do material, cuja seqüência de acontecimentos, representada pela fase de transição, conduziria à primeira extremidade polar, por outro lado, considerando a decisão de Santoro em renunciar à sua poética nacionalista, tão arduamente desenvolvida ao longo da década de cinqüenta, para retomar em seguida às mesmas elaborações dodecafônicas do passado, podemos considerar o “retorno ao serialismo” uma espécie de recomeço estilístico, indutor da segunda extremidade polar da produção. Embora não tenhamos neste caso, um período específico de transição com a função de ligar o “retorno ao serialismo” à fase vanguardista, por outro lado, temos que os dois períodos citados formam para alguns historiadores, e possivelmente para o próprio compositor, um desenvolvimento composicional contínuo, cujas obras compostas por volta da segunda metade da década de sessenta, correspondem a um claro momento de adaptação, uma vez que estão formuladas com elementos herdados, tanto da prática dodecafônica tradicional do início daquela década, quanto da prática vanguardista conseguinte.

Cabe ainda lembrar a oportuna constatação de Brindle de que as relações estruturais possibilitadas pela técnica dodecafônica não estão necessariamente condicionadas a um único estilo composicional (em seu trabalho específico sobre o serialismo, Brindle chegaria a enumerar doze possibilidades de associação entre diferentes estilos e o serialismo), mas, ao contrário, podem ser igualmente empregadas nos mais diversos estilos, neste caso, variando desde as formações fraseológicas tendentes ao estilo barroco, tal como a própria *Sonata para Violino Solo* de Santoro, até as mais arrojadas formações vanguardistas. Considerando que durante os primeiros anos de seus dois períodos exclusivamente serialistas, Santoro não se fixou necessariamente em uma única vertente, mas ao contrário, permitiu que sua obra refletisse, tanto o tradicionalismo de Berg e Schoenberg, quanto as inovações propostas por Webern, temos finalmente que os dois citados períodos de Santoro podem ser compreendidos como uma plataforma experimental, a partir da qual, seriam desenvolvidos os dois ramais divergentes, os quais tendem a convergir, respectivamente, para as extremidades estilísticas da produção musical.

#### 6.4. *Preliminares de um novo estilo.*

No que concerne à passagem da experiência vanguardista para a fase final, não reconhecemos, necessariamente, a existência de obras fundamentadas nas características de ambos os períodos, tal como ocorre, por exemplo, com as peças compostas durante a fase de transição, situada entre os períodos dodecafônico e nacionalista. Por outro lado, ainda que a única obra produzida no ano de 1978, *Ave Maria* p/ coro a capella, possa ser apontada como a inauguração da fase de maturidade, outra peça, já portando as principais características do novo estilo, seria composta de forma isolada ainda no decorrer do ano de 1976, simultaneamente às últimas experiências eletroacústicas. Dedicada a Nelson Freire, a *Balada* para piano solo realiza o que podemos chamar de uma espécie de intersecção entre as duas últimas fases, materializando precocemente o início da busca de Santoro por uma forma de expressão capaz de aglutinar o conjunto de todas as experiências composicionais vivenciadas nas décadas anteriores.

Tal como afirmado anteriormente, dentre as obras compostas no biênio de produção irrisória (1977-78), *Ave-Maria*, única produção de 1978 (composta após o retorno a Brasília), pode ser apontada como a peça que demarca o início da nova fase, uma vez que as duas obras do ano anterior, *Madrigalen* e *Prelúdios p/ cravo*, ainda apresentam-se plenamente estruturadas de acordo com a prática vanguardista. Diversos são os indícios presentes na *Ave-Maria* capazes de atestar que, mais uma vez, o interesse de Santoro voltar-se-ia para as técnicas e materiais composicionais os quais haviam sido superados em seu período anterior. As duas passagens extraídas desta obra exemplificam algumas das características que passariam a integrar novamente a paleta de possibilidades do compositor: (1) a demarcação estrutural através de centros tonais; (2) os acordes baseados na superposição triádica ou quartal; (3) os modos litúrgicos alterados; (4) simetria e etc.

Já desde os compassos iniciais (ex. 6.1), detecta-se o predomínio de um centro tonal claramente estabelecido sobre *lá*, o que decorre da ênfase concedida a esta nota e a sua dominante. Quanto ao material utilizado, trata-se de uma formação cujo conteúdo completo pode ser abstraído, tanto no acorde formado pela superposição de duas tríades (sib, ré, fá /lá dó#, mi), quanto no modo de seis notas com alterações cromáticas nos graus segundo e terceiro (lá, sib, dó#, ré, mi fá). Com a aproximação dos compassos finais (ex. 6.2), momento em que as vozes internas realizam um movimento cromático simétrico no

interior de uma moldura delimitada pela nota *lá*, o foco tonal retornaria à região tonal estabelecida no início. Neste caso, a nota *mi bemol*, a única nota ausente e para a qual o movimento simétrico tende a convergir, aparece inserida ao final da passagem, como dissonância agregada na tríade de *lá maior*. Considerando a aplicação do cromatismo, tanto por sobre a escala de *lá menor* do primeiro exemplo, quanto ao acorde de *lá maior* do exemplo seguinte, a mesma relação se impõe: *um material diatônico claramente definido, ainda que obscurecido pelas alterações ou acréscimos cromático.*

*Lento*

pp A- ri ri  
 pp ve Ma- Ma ri  
 pp Ma- ri Ma- ri  
 pp A- ve a A ve  
 modo alterado: tríades superpostas: ( # / b )

Ex. 6.1. Cláudio Santoro. Ave-Maria. Comp. 1- 11(1978)

54  
 pp A- ri ri  
 pp ve Ma- Ma ri  
 pp Ma- ri Ma- ri  
 pp A- ve a A ve  
 modo alterado: tríades superpostas: ( # / b )

Ex. 6.2. Cláudio Santoro. Ave-Maria. Ccomp. 54 - 60(1978)

## 6.5. Material diatônico

### 6.5.1. Modalismo

Em geral, todos os materiais harmônicos e melódicos oriundos de formações escalares diatônicas detectados nas obras da última fase descendem da experiência composicional dos períodos de transição e nacionalista. Tal como se pretende demonstrar nesta seção, o material diatônico pode ser detectado em duas diferentes configurações: (1) *em seções específicas de obras predominantemente cromáticas*; (2) *em obras exclusivamente modais ou tonais*. As duas passagens discutidas a seguir, extraídas, respectivamente, do terceiro movimento do *Concerto p/ Viola e Orquestra* (1988) e do terceiro movimento da *Sonata no.2 p/ Viola e Piano* (1982), exemplificam a configuração referente ao primeiro caso. Enquanto a parte central do primeiro exemplo (comp. 78 - 87) corresponde ao emprego explícito do modalismo, mais especificamente, da escala dórica disposta sobre os centros tonais de sol, ré e dó (em todos os casos, emprega-se o acorde da tônica na forma de *ostinato*, com o acréscimo de sextas e nonas ou sétimas), as duas partes externas (comp. 75 - 77) e (comp. 88 - 91), referem-se ao ambiente cromático que antecede e precede a passagem modal central.

The image displays a musical score for the third movement of the Sonata no. 2 for Viola and Piano (1982). The score is written in 2/4 time and consists of three systems of music. The first system (measures 75-77) shows a chromatic passage in the viola part (top staff) and piano accompaniment (middle and bottom staves). The second system (measures 78-87) features a modal passage in the viola part, characterized by a Dorian scale over a tonic chord with added sixths and sevenths. The piano accompaniment continues with a chromatic texture. The third system (measures 88-91) returns to a chromatic passage in the viola part and piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and articulation marks.

81

85

90

Lá m      Fá# (b5, 7m, 9+)      Fá dim      Mib (b5, 9+)

Ex. 6.3. Cláudio Santoro. Concerto p/ Viola e Orquestra. Comp. 75 – 95 (1988)

Em se tratando destas passagens cromáticas do *Concerto p/ viola*, temos em ambos os casos a ocorrência de um mesmo procedimento: a convergência do material cromático a um ponto de maior estabilidade por intermédio de uma condução linear cromática efetuada pela voz do baixo. Enquanto no primeiro caso (comp. 75 - 77) a seqüência linear (dó, si, sib, lá, láb) conduz a atividade cromática anterior ao modo dórico de sol, através de tríades maiores e menores paralelas acrescidas de dissonâncias, no segundo caso, a condução linear (la, lab, fá#, fá, mib) é realizada com acordes de estrutura variada (lá menor; dominante alterada sobre fá#; diminuto sobre fá; dominante alterada sobre mib) com vagas conexões tonais entre si (comp. 90 – 95).

O primeiro trecho do exemplo seguinte, *Sonata p/ viola* (comp. 73 - 83), exhibe como principal característica o emprego exclusivo do modo dórico na linha melódica, ao passo que no ostinato do piano, este modo seria expandido pelo acréscimo da nota lá bemol, oriunda do modo eólio. Por sua vez, ancorado no acorde de si menor, o segundo segmento (comp. 84 - 86) serve de transição entre a atividade modal dos segmentos antecedentes e precedentes. A partir do terceiro segmento (comp. 87 – 92), o modalismo diatônico dos compassos anteriores é expandido através da aplicação do princípio do cromatismo polimodal,<sup>77</sup> caso em que o centro tonal de sib predominante não se fixa apenas no modo frígio, tal como a voz central parece indicar, mas, amplia-se em razão, tanto da atividade melódica da viola, em que são acrescentadas as notas dó, mi, sol e lá, quanto da linha do baixo, em que irão ocorrer as demais alterações cromáticas.

The image shows a musical score for measures 73-83 of a piece. It consists of three staves. The top staff is for the viola, the middle for the piano accompaniment, and the bottom for a separate melodic line. The piano part features a prominent ostinato in the left hand, with chords in the right hand. The viola line is marked with 'f' and includes dynamic markings like '5' and '7'. The bottom staff is divided into two sections: 'material harmônico' and 'material melódico', showing chromatic sequences in both hands.

<sup>77</sup> Princípio demonstrado no capítulo referente ao nacionalismo.

The image shows a musical score for Cláudio Santoro's Sonata for Viola and Piano, measures 73-92. The score is in 3/4 time and features a complex melodic line in the viola with triplets and chromaticism. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures. The bottom staff shows a chromatic scale labeled 'Frígio' and 'Lídio'.

Ex. 6.4. Cláudio Santoro. Sonata p/ Viola e Piano, comp. 73 – 92(1982)

### 6.5.2. Tonalismo

Assim como as relações mais elementares do sistema tonal ocorrem em circunstâncias especiais no conjunto da obra de Santoro, uma vez que somente são detectadas em uma ou outra passagem, ou peça curta do período nacionalista, também nesta última fase, a mesma característica se verifica, sendo o trecho selecionado a seguir um dos raros exemplos do emprego de tonalismo explícito. *Aspiração*, a primeira das canções que integram o ciclo *Quatro canções da madrugada* (1982), apresenta a utilização de material oriundo de escalas tonais, tal qual se observaria, por exemplo, em obras cromáticas do final do século XIX. Enquanto o desenho melódico inicial (comp. 9 – 15) apóia-se abertamente sobre fragmentos da escala harmônica de lá menor, no acompanhamento, observa-se a utilização dos acordes alterados do VI e IV graus (dominantes individuais s/ resolução),

seguidos da cadência composta sobre os graus IV, V, I. No restante do trecho, a tonalidade é desviada para os tons de Si Maior e Si menor, sendo que as harmonias ali empregadas estão limitadas às tríades de funções tonais claramente estabelecidas (V2, III<sub>m</sub>7 e Im6).

9  
 ten - sos tác - teis nos des - co - bri - re - mos na praia es  
 Lá menor  
 VI (alt) IV (alt) IV

14  
 cu - ra da nu - dez — No Cla - ro de - sa - fo - go da ma - dru - ga da o tam - bo - ri - lar da  
 Si Maior  
 V I V III

chu - va nos o - fe - re - ce - rá seu ju - bi - lo - so rot - mo  
 Si menor:  
 I V I V I

Ex. 6.5. Cláudio Santoro. *Aspiração*. (Quatro canções da madrugada), comp. 9- 23(1982)

### 6.5.3. Fusão de materiais modais e tonais

As duas passagens a seguir, extraídas da peça para coro à capela *Gazela Frêmito* (1986), e do terceiro movimento do *Mini Concerto Grosso para Orquestra de Cordas* (1981), foram selecionadas com o intuito de ilustrar as freqüentes ocorrências de entrelaçamento de material modal e tonal. Dentre as possíveis configurações do material diatônico nas obras da última fase, ambas as obras se enquadram no tópico: *obras realizadas a partir de material exclusivamente modal ou tonal*.

Considerando inicialmente o *Mini Concerto Grosso*, enquanto no segmento I o tom de Si Maior é claramente estabelecido, no segmento seguinte, transpõe-se o motivo melódico da voz do baixo para a escala eólia em lá. Na interação entre o conteúdo modal da melodia e os acordes maiores em movimento paralelo (segmento II), são geradas novas e mais arrojadas combinações modais, as quais, em razão de sua transitoriedade, contribuem para a intensificação da instabilidade harmônica da passagem. No segmento III, conjuntamente considerados, a redução motívica empregada na melodia (modo eólio em dó#) e a superposição de acordes paralelos de estrutura variada adicionam ainda mais tensão à passagem.

Finalmente, no segmento IV, momento em que a tensão dos compassos anteriores se desfaz, alcançamos finalmente o centro tonal do início do trecho ainda que desta vez a tonalidade de Si Maior tenha sido convertida para o modo mixolídio. Considerando toda a extensão da passagem, temos que, partindo do tom de Si maior, a idéia melódica transita pelos modos eólicos situados uma 2ª maior acima e abaixo até retornar à tonalidade de partida convertida para uma escala modal.

The image displays two musical excerpts. The top excerpt shows four modal scales in treble clef: Si Maior (A major), Lá eólio (A natural minor), Dó # eólio (D major), and Si mixolídio (A major with a lowered seventh). Below each scale is a corresponding chord progression in bass clef. The bottom excerpt is a piano accompaniment in 2/4 time, starting at measure 53. It features a melodic line in the bass clef with a 'motivo' label and dynamic markings of *ff* and *f*. The right hand plays chords in the treble clef, with dynamic markings of *f* and *mf*. The piece is divided into two segments, I and II, indicated by dashed lines.

Ex. 6.6. Cláudio Santoro. *Mini Concerto Grosso. III mov. Comp. 53 – 72 (1981)*

No exemplo seguinte, o mesmo princípio seria aplicado no sentido inverso, uma vez que o centro tonal de ré, apresentado inicialmente em seu conteúdo modal, retornaria nove compassos adiante adaptado às regulares estruturas harmônicas do sistema tonal. Tomando como ponto de partida os dois compassos construídos sobre o modo eólio de ré, acrescido de duas ornamentações cromáticas (ré bemol e lá bemol), na frase seguinte, a região harmônica de Sol Maior seria alcançada por intermédio de seu IV grau (acorde o qual, em virtude da ênfase que lhe é concedida, sugere uma passagem independente sobre o modo lídio em dó). Em seguida (comp. 27), observa-se o retorno ao centro tonal inicial de ré menor, desta vez, acrescido das relações cromáticas de um tonalismo mais desenvolvido, tais como a modulação ao quarto grau nos modos maior e menor.

iv V I ii vi

Ma - gno - lias blu - mo - res cem em teu ri - so teu ri - so i -

mô - vel on du las In con cre ta pol - plas ma te

Ré menor i iv/IV (IV/IV vii/IV) iv IV

Ex. 6.7. Cláudio Santoro. *Gazela Frêmito*. Comp. 16 – 29(1986)

Extraídos do ciclo das *Quatro Canções da Madrugada* (1982), os dois exemplos a seguir ilustram o retorno aos encadeamentos harmônicos observados no período nacionalista, considerando que o material empregado está derivado de escalas modais ou tonais, ou ainda, da amalgamação de ambas.

A - mor A - cen - dea es - tre la de tu - a ja nela

pp

IV V/V V I

Ex. 6.8. Cláudio Santoro. *Breve Serenata*. (*Quatro canções da madrugada*). Comp. 13- 17(1982)

No decorrer dos cinco últimos compassos da *Breve serenata*, observa-se, como principal procedimento estrutural, o emprego da uma seqüência de acordes cujas relações funcionais estão diretamente relacionadas aos encadeamentos harmônicos característicos do sistema tonal: IV, V/V, V, I. Cada um dos acordes que integram esta clássica seqüência

harmônica não aparece formado apenas por sua estrutura triádica elementar, mas, acrescido de um cromatismo que avança para além da prática tonal tradicional. Tal como demonstrado no esquema analítico, além das dissonâncias de sextas, sétimas e nonas, tradicionalmente superpostas por sobre as estruturas triádicas, Santoro ainda lançaria mão de um cromatismo adicional, cujo princípio está baseado na idéia do acréscimo de dissonâncias posicionadas uma 2ª menor em relação a qualquer uma das notas do acorde, sejam elas, notas reais do acordes, ou dissonâncias acrescentadas. Se no acorde menor com sétima menor construído sobre o IV grau (fá, láb, dó, mib), o acréscimo das notas si bequadro e re natural (11ª aumentada e sexta, respectivamente) ainda corresponde à prática tradicional baseada no princípio da superposição de terças (fá, láb, dó, mib, sol, si, ré), o mesmo não pode afirmar com respeito aos dois acordes seguintes, uma vez que a ocorrência conjunta, tanto da versão alterada, quanto não alterada de uma mesma nota, (mi e mib no primeiro acorde - ré e ré bemol no segundo) indica a preocupação em evitar, por intermédio destas mínimas deformações, a aderência completa e absoluta às formações harmônicas estereotipadas.

Nos compassos que encerram a canção *Improviso*, a aglutinação de materiais harmônicos e melódicos provenientes de escalas modais e tonais possibilita a inserção de toda a gama cromática sem que o centro tonal se afaste, em momento algum, de seu pólo principal. Admitindo que a passagem está firmemente ancorada no centro tonal de Mi bemol, destacam-se as duas intervenções do piano, em que são empregadas, tanto a seqüência escalar baseada no modo dórico com o quarto grau elevado (mib, fá, solb, lá sib, do, reb) (comp.12), quanto o arpejo baseado na escala maior de mib (comp. 18-19).

The image shows a musical score for a piece titled "Improviso". It consists of three staves: a vocal line, a piano accompaniment, and a basso continuo line. The music is in 3/4 time and has a key signature of one flat (B-flat). The vocal line begins at measure 12 with the lyrics "tan - ta ne - ve tan to des per dí cio mon tões de". The piano accompaniment features a scale in the left hand labeled "modo dórico (4+)" and a chord labeled "VII7" in the right hand. The score includes various musical notations such as dynamics (p, f), articulation (accents), and rests.

17

ro sas mur chas li xo em mil a la me das

*pp subito*

*pp rec.*

Iib (Nap.) modo maior IIm7 I

Ex. 6.9. Cláudio Santoro. *Improviso. (Quatro canções da madrugada). Comp. 12 - 21(1982)*

Em contraste a este emprego de duas diferentes escalas ancoradas no mesmo tom, caracterizadas pela dessemelhança nos graus 3º, 4º e 7º (solb-sol, láb-lá, réb-ré), outros elementos estruturais da passagem, tais como o conteúdo da melodia, além das duas versões do acorde do primeiro grau, mantém o centro tonal fixo em mib, função esta realizada com um reduzido número de notas. Enquanto se emprega no acorde da tônica a quarta suspensa (em substituição ao terceiro grau da escala, procedimento herdado da prática modal de compositores modernistas), por outro lado, o acorde do II grau aparece alterado descendentemente na forma napolitana (fáb, láb, dób), o que indica uma relação direta com a harmonia tonal clássica.

#### 6.5.4. Politonalidade (polimodalidade)

Recursos amplamente utilizados no decorrer de todo o período nacionalista, mais uma vez, a polimodalidade e a politonalidade voltariam a integrar a paleta de materiais e ferramentas composicionais de Santoro. Ao invés de amalgamadas a outros materiais, as formações politonais seriam utilizadas isoladamente, demarcando a extensão total de uma seção ou trecho específico. Extraídas do movimento de abertura da *Sinfonia no. 10 – Amazonas* (1982), do primeiro movimento do *Mini Concerto Grosso p/ Orquestra de cordas* (1981), e da *Fantasia Sul América p/ Piano* (1983), as três passagens a seguir exemplificam o princípio da superposição de diferentes formações escalares, cada uma centrada sobre seu núcleo tonal específico.

Na *Sinfonia no. 10* (ex. 6.11), os materiais harmônicos e melódicos se referem aos núcleos tonais de lá menor e sol# menor, ambos representados por suas tríades do primeiro grau, acrescidas das dissonâncias de sétima e nona. As duas últimas e mais agudas notas articuladas na passagem (si e sib) referem-se exatamente à nona maior de cada um dos acordes.

Elaborada tal qual a seção de exposição de uma fuga barroca a quatro vozes, a passagem do *Mini Concerto Grosso* (ex. 6.12) utiliza a relação de quinta justa existente entre *Sujeito* e *Resposta* para realizar o princípio da polimodalidade. Ao contrário do que ocorre na polifonia tradicional, em que as vozes compartilham da mesma tonalidade, aqui, na medida em que a resposta é apresentada uma quinta acima, o *sujeito* não acompanha a modulação inerente, mas permanece fixo na mesma escala e região tonal inicial. Obtém-se assim, a superposição das escalas frígias nos tons de si e fá#, diferenciadas apenas pelas notas dó e dó#.

Finalmente, observa-se na *Fantasia* (ex. 6.13) a oposição entre teclas brancas e negras do piano, na medida em que estes dois grupos de notas estarão reservados a cada uma das mãos do executante, respectivamente. Ainda que tenhamos a superposição de um escala diatônica e de uma pentatônica, a forma como estes materiais são manipulados não permite o estabelecimento dos possíveis pólos tonais predominantes.

Ex. 6.10. Politonalidade/polimodalidade. Redução do material harmônico e melódico.

Ex. 6.11. Cláudio Santoro. *Sinfonia no. 10*.

Allegro moderato

Ex. 6.12. Cláudio Santoro. *Mini Concerto Grosso. I mov. Comp. 1 – 8* (1981)

Ex. 6.13. Cláudio Santoro. *Fantasia Sul América p/ piano solo. Comp. 77 – 85* (1983)

## 6.6. Material cromático

### 6.6.1 Células intervalares

Se por um lado, a idéia da síntese de toda a experiência anterior, ação consciente de Santoro com vistas à tentativa de unificação das oposições estilísticas, se impõe como a característica mais significativa e de maior abrangência nesta fase de maturidade, por outro lado, o acentuado interesse nas propriedades intervalares geradas, sobretudo nas construções melódicas, pode ser apontado como uma das estratégias composicionais mais exclusivamente ligada às obras do período baseadas no livre cromatismo. Considerada por Antokolentz (1984, p. 78) como um dos principais recursos empregados por Bartók, no que concerne ao provimento de coerência estrutural à escrita cromática, seja em larga escala ou

ao nível local, a manipulação de células intervalares também aparece de forma contundente no atonalismo pré-dodecafônico dos compositores ligados à Segunda Escola de Viena, tendo sido George Perle e Boulez os primeiros teóricos a especularem sobre tal noção.

Tomando como ponto de partida as investigações realizadas por estes autores nas obras pré-seriais de Schoenberg (Op.11/1 e Op. 23/1) e Webern (Op.5/4), as seguintes generalizações podem ser estabelecidas no que tange ao conceito de células intervalares: (1) partícula de conteúdo mínimo (3 a 6 notas); (2) potencial integrador; (3) livremente permutada, expandida, transposta, recombinada com material independente; (4) uma vez restritos a um conteúdo intervalar fixo, seus componentes podem ser submetidos às mesmas fórmulas de variação impostas à série; (5) possibilidade de superposição ou encadeamento com o auxílio de notas pivô; (6) independentes das figuras rítmicas.

O elemento integrador é frequentemente uma minúscula célula intervalar, a qual pode ser expandida através: (1) da permutação de seus componentes; (2) da livre combinação de suas várias transposições; (3) da combinação com outros detalhes independentes. A célula intervalar atua como uma espécie de microcosmo de conteúdo intervalar fixo e estável, seja como acorde, como figura melódica, ou a combinação de ambos. Seus componentes podem ser fixos no que se refere à ordem [...] tal como uma série dodecafônica em suas transformações literais: original, invertida, retrógrada, e inversão retrógrada. Notas individuais podem funcionar como elementos pivôs, o que permite uma articulação sobreposta [overlapping statements] de uma célula básica ou o encadeamento [linking] de duas ou mais células básicas. (Perle, 1981, p. 9)

Uma análise acurada do opus 23 de Schoenberg permite observar, de uma maneira muito precisa, a transição que se efetua no que se poderia chamar ultratematização: onde os intervalos de um tema tornam-se intervalos absolutos, livres das figuras rítmicas, capazes de assumir sozinhos, a escrita e a estrutura da obra podendo passar do segmento horizontal para a coagulação vertical. (Boulez, 1995, p. 139)

Ainda que a manipulação de células intervalares apareça de forma clara e inequívoca em diversas obras desta última fase, tal constatação está acompanhada da total inexistência de depoimentos de Santoro com referência a este tema, seja em relação a um possível aproveitamento de suas características particulares, seja em relação à forma como teria tomado contato com semelhante estratégia. Tanto é possível que Santoro tenha absorvido a técnica a partir de seus estudos das obras de Bartók e dos compositores da Escola de Viena, quanto é possível que a materialização deste procedimento esteja diretamente vinculada à sua intenção de permanecer sob o amparo dos princípios herdados da prática dodecafônica, aplicando-os, desta vez, não mais necessariamente na série, mas

em um número reduzido de notas. Como um significativo argumento em favor da segunda hipótese, há que se lembrar, por outro lado, a validade da relação oposta, qual seja, de que o dodecafonismo seria originário da manipulação de células intervalares (ultratematização) levada às últimas conseqüências, tal como afirmado por Boulez.

“Não esqueçamos que a instauração da série provém, em Schoenberg, de uma ultratematização na qual, [...] os intervalos do tema podem ser considerados como intervalos absolutos, desligados de qualquer obrigação rítmica ou expressiva. (A terceira peça do opus 23, desenvolvendo-se sobre uma seqüência de cinco notas, é particularmente significativa neste sentido). (Boulez, 1995, p. 241)

No plano da pura especulação teórica, a estreita conexão entre célula intervalar e o dodecafonismo pode ser igualmente observada na investigação de Boulez referente à formação de “figuras isomorfas” no interior das séries dodecafônicas, então classificadas como assimétricas, de simetria total ou simetria parcial. Enquanto as séries simétricas se decomporiam “em um número mais ou menos elevado de figuras isomorfas”, tal como nas séries de Webern, as séries de simetria parcial comportariam figuras isomorfas irregulares, uma vez que nesta situação, estas figuras poderiam sobrepor-se uma às outras, compartilhando, desta forma, de uma ou mais ordenações comuns.

A relação entre célula intervalar e “figuras isomorfas” torna-se aparente em Boulez, na medida em que estas últimas são assim classificadas, não apenas quando perfeitamente dispostas como nas séries de Webern, mas também quando estruturadas sob uma ordem de sucessão variada, tal como implícito na conceituação de Perle. Boulez exemplificaria esta possibilidade com uma das séries da *Suíte Lírica* de Berg, em que as figuras com ordens de sucessão intervalar permutada “a”, “b”, “c”, “d” aparecem reduzidas “às mesmas proporções”, neste caso, o conjunto [0,1,2,6]. O exemplo a seguir, extraído do trabalho de Boulez, ilustra as duas possibilidades com séries extraídas de Webern e Berg.

The image displays two musical staves. The top staff shows a sequence of notes with dashed lines above them grouping them into four sections labeled 'O', 'IR', 'R', and 'I'. The bottom staff shows a sequence of notes with solid lines below them grouping them into four sections labeled 'a', 'b', 'c', and 'd'. A final group of notes at the end of the bottom staff is labeled '(0,1,2,6)' and is connected by a curved line.

Ex. 6.14. Figuras isomorfas regulares e irregulares. Pierre Boulez (*A música hoje*)

Ao discorrer sobre as oportunidades formais proporcionadas pelas “transposições privilegiadas” nas séries de “simetria parcial”, Boulez, mais uma vez, corroboraria a tese da correlação entre figuras isomorfas e células intervalares. Considerando que o termo “transposições privilegiadas” se aplica ao conjunto das séries “que possui em comum certo número de figuras iguais”, o aproveitamento de tal propriedade criaria “funções de encadeamento privilegiadas, se nos servimos de sua ambigüidade para passar de uma série à outra”. Neste caso, as exatas notas de uma mesma figura reapareceriam permutadas a cada “transposição privilegiada”, o que abre caminho para o surgimento de figuras recorrentes na forma de células intervalares.

A passagem a seguir extraída da *Sinfonia no. 9* (1982) argumenta em favor da hipótese da proximidade entre o conceito de célula intervalar e a prática dodecafônica, já que ambas as noções aparecem unificadas na forma de uma única estratégia composicional. Tal como consta nos compassos a seguir, um resumo do que ocorreria em toda a seção de desenvolvimento, Santoro estruturaria longas linhas melódicas valendo-se exclusivamente de pequenos recortes extraídos diretamente da série e justapostos em forma de seqüência melódica. Ainda que se trate de uma aplicação um tanto rígida da noção de célula intervalar, uma vez que, como forma de variação, somente a transposição se faz presente, a ocorrência de tal estratégia, tanto nos permite inferir a ocorrência de uma ação consciente de Santoro, quanto pode ser considerada o possível evento catalisador de uma estratégia de fundamental importância para a estruturação de inúmeras obras do período.

Ex. 6.15. Cláudio Santoro. *Sinfonia no.9, III mov.Comp.* 199 – 201. (1982)

Argumenta igualmente em favor da confluência entre célula intervalar e dodecafonismo, o fato de Guerra-Peixe, compositor cujo percurso estilístico compartilha de semelhanças importantes com o de Santoro, ter inserido em seu trabalho sobre princípios da composição musical, uma seção inteira devotada ao emprego de “células melódicas”.

(Guerra-Peixe, 1988, p. 13) Ao contrário de Perle, entretanto, em cujas observações está contemplada a utilização de variações mais flexíveis sobre a célula intervalar, como, por exemplo, a permutação ou a recombinação com material independente, Guerra-Peixe conceberia esta unidade formal de maneira bem mais rígida, entendendo-a como um verdadeiro segmento de notas extraído diretamente da série, e, portanto, de relações intervalares fixas e permanentes, tal como observado no exemplo anterior de Santoro.

Definida como uma “organização de dois, três ou mais sons constituídos em unidade formal”, para Guerra-Peixe, cada célula teria que obrigatoriamente, tanto ser reproduzida pelo menos uma vez na extensão da melodia para que obtivesse função na estrutura, quanto aparecer intercalada entre notas “livremente estabelecidas” de forma a “não sugerir seqüência”. Um resumo da maneira como pressupôs o alcance da “unidade formal” através da utilização de “células melódicas” pode ser estabelecida a partir da observação de alguns dos exemplos extraídos diretamente de seu trabalho: (1) constância das relações intervalares;<sup>78</sup> (2) variedade obtida pela aplicação de transposição, retrogradação e inversão; (3) possibilidade de elisão entre células.

Ex. 6.16. *Células melódicas*. Guerra Peixe. (*Melos e Harmonia acústica*)

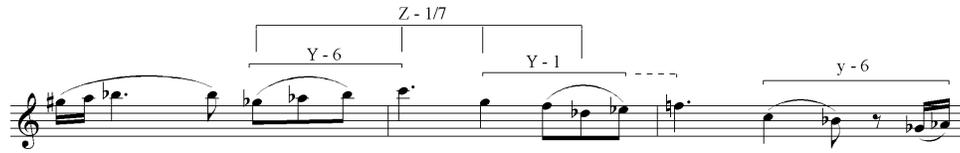
Em que pese a possibilidade mencionada anteriormente face à ligação de Santoro com o quesito célula intervalar por intermédio da obra de Bartók, tal hipótese tem sua razão de ser, haja vista, as inúmeras semelhanças detectadas no proceder de ambos compositores. Neste sentido, uma das características coincidentes mais destacadas diz respeito à tendência verificada nestes compositores de dissociar as “construções intervalares básicas” de

<sup>78</sup> Exceção feita à transformação da quarta justa em quarta aumentada na melodia exclusivamente diatônica.

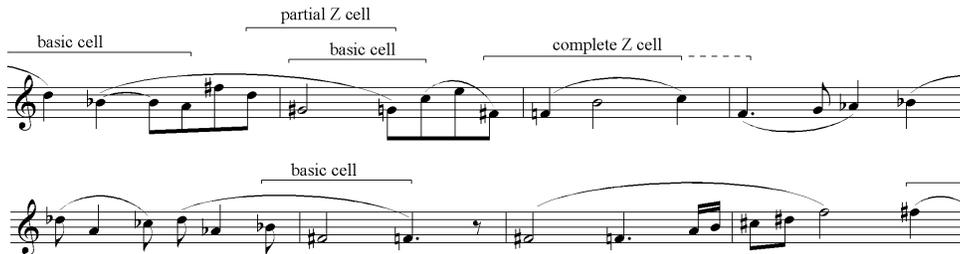
qualquer outra formação estrutural, como o motivo rítmico, por exemplo, o que sugere, de acordo com Antokoletz (1984, p. 85), “mais do que uma interpretação rítmica, uma interpretação celular para as formações de alturas emergentes”.

Os componentes do material temático de abertura são constantemente modificados por toda a obra, por esta razão, apenas de um modo geral serão identificados dentro dos contornos das variadas idéias temáticas subseqüentes. Entretanto, um estudo mais cuidadoso de seu conteúdo intervalar [...] sugere que as propriedades específicas celulares são os meios integradores primários no processo orgânico de desenvolvimento. (Antokoletz, 1984, p. 85)

Oriundos do trabalho de Antokoletz, os exemplos a seguir resumem as principais características da abordagem investigativa realizada por este autor na obra de Bartók. Ainda que não seja possível sua aplicação literal em Santoro, o que decorre da forma mais ordenada com que o compositor húngaro integrou as células intervalares aos demais materiais, a sistematização desenvolvida por Antokoletz será tomada como um verdadeiro modelo de trabalho, haja vista as inúmeras semelhanças na abordagem de ambos os compositores, ao menos no que tange às estruturas formais de superfície. Adotando as células “X” (dó, dó#, ré, mib), “Y” (dó, ré, mi, fá#), e “Z” (si, do, fá, fá#) como estruturas recorrentes e referenciais da obra de Bartók, Antokoletz demonstra em sucessivos exemplos a maneira como Bartók, tanto promove a interação entre estas três estruturas principais, quanto introduz nesta relação, células secundárias específicas de cada obra. Tais ocorrências podem ser observadas, respectivamente, nos dois exemplos a seguir, em que se observa: no primeiro a interação entre células Y e Z; e no segundo, a convergência de uma “célula básica” local para a célula Z referencial. Considerando o conjunto das informações extraídas da investigação de Antokolentz, as seguintes generalizações, passíveis de aplicação na obra de Santoro, podem ser estabelecidas: (1) os componentes das células intervalares não estão submetidos a qualquer tipo de ordenação; (2) as células intervalares não coincidem necessariamente com as unidades rítmicas; (3) a estrutura interna da célula intervalar pode ser transformada por meio de procedimentos variados.



Ex. 6.17. Interação entre as células Z e Y em Bártok. Elliot Antokoletz. (*The music of Bela Bartók*)



Ex. 6.18. Interação entre a célula básica [0,1,5] e a célula Z. Elliot Antokoletz. (*The music of Bela Bartók*)

Infere-se, portanto, que a noção de célula intervalar não deve ser entendida como um simples sinônimo para o termo motivo, já que se trata de uma formulação bem mais específica, se bem que diretamente relacionada a este princípio. Enquanto o motivo, para ser considerado como tal, depende da presença permanente de uma figura rítmica de formato proeminente, sendo as relações intervalares um segundo componente subordinado ao primeiro, muitas vezes presente na estrutura interna do motivo, embora dispensável, nas células intervalares ocorrerá justamente o contrário, já que todo o interesse está concentrado no conteúdo intervalar, em prejuízo do componente rítmico. Em outras palavras, enquanto no motivo há a necessidade da presença constante de uma figura rítmica capaz de assegurar a integridade do mesmo, na célula intervalar são levadas em consideração somente as relações intervalares. Compreende-se a diferenciação entre os conceitos de célula intervalar e motivo rítmico na medida em que trazemos à baila as possíveis manifestações da célula intervalar na linha melódica, caso em que esta tenderá a ocorrer de acordo com uma das seguintes possibilidades: (1) inserida no interior de um motivo rítmico; (2) na intersecção de dois motivos rítmicos independentes; (3) em coincidência com a extensão total de um motivo rítmico.

Com o intuito de facilitar o trabalho analítico desenvolvido nas obras de Santoro, as células intervalares serão classificadas tomando como referência máxima a condição em que “se reduzem às mesmas proporções”, o que na *Teoria dos conjuntos* equivaleria à própria definição de “forma primária” [prime forms], qual seja, a transposição da “melhor ordem normal” [best normal order] ao *interger* 0. Neste sentido, a designação [0,1,4], por

exemplo, uma das células mais recorrentes em Santoro, será aplicada à toda e qualquer célula de 3 notas capaz de retornar, por transposição, ou transposição seguida de inversão à esta célula intervalar, tal como posicionada no interger 0.

Por outro lado, uma vez que se intenciona neste trabalho relacionar uma única designação a toda e qualquer célula correspondente a uma mesma forma primária, indicando ao mesmo tempo, sua exata transposição, ou quando for o caso, sua transposição e inversão, empregar-se-á a seguinte estratégia: (1) o *interger* posicionado entre parêntesis à esquerda da célula se referirá à sua exata transposição, tal como no exemplo a seguir em que a designação (3) 0,1,4 se refere a este conjunto a partir da nota mib, ou seja (mib, fáb, sol); (2) por sua vez, o *interger* posicionado entre parêntesis à direita de uma célula repetirá a situação anterior, ainda que desta vez, acusando sua condição invertida, caso em que o exemplo 0,1,4 (3) corresponderá às notas (mib, ré, si).

The image displays two musical staves. The top staff contains four measures of music. The first measure has a treble clef and a key signature of one flat. The notes are G4, A4, and Bb4. The second measure has a treble clef and a key signature of one sharp. The notes are A4, B4, and C#4. The third measure has a treble clef and a key signature of one flat. The notes are Bb4, C5, and D5. The fourth measure has a treble clef and a key signature of one flat. The notes are C5, D5, and E5. Arrows labeled 'transposição' point from the first measure to the second, and from the second to the third. An arrow labeled 'inversão' points from the third measure to the fourth. The bottom staff shows four measures of music corresponding to the interval cells: (0) 0,1,4, (3) 0,1,4, 0,1,4 (0), and 0,1,4 (3). The notes in the bottom staff are: G4, A4, Bb4; Bb4, C5, D5; Bb4, C5, D5; and C5, D5, E5.

Ex. 6.19. Sistema utilizado para a classificação das células intervalares em Santoro.

Considerando os primeiros seis compassos da *Fantasia Sul América p/ Clarinete (flauta) solo* (1983), a célula básica [0,1,4] aparece destacada em coincidência com a extensão de um motivo rítmico em três diferentes posições da frase: no compasso de abertura, na segunda metade do compasso 3, e no último compasso da seção. Esta célula ainda seria citada mais quatro vezes no interior dos motivos ou na intersecção dos mesmos,<sup>79</sup> desta vez, conjuntamente com outras duas células [0,1,5] e [0,1,6] derivadas da primeira por ampliação da estrutura intervalar. Outro fator importante a ser considerado diz respeito à geração de células simétricas em consequência da superposição do material anterior, o que proporcionaria, neste caso específico, outras duas células também destacadas no exemplo: [0,1,3,4] e [0,1,6,7], cada uma com duas ocorrências. Quanto às formações intervalares não contempladas por estas figuras principais, ainda que inúmeras destas formações possam ser explicadas como derivações da célula básica, serão

<sup>79</sup> Ocorrência classificada por Antokjoletz como “melodic detail”.

considerados materiais complementares, uma vez que a consideração de todas as relações possíveis tornaria a análise excessivamente sobrecarregada de informações.

Lento  $\text{♩} = 60$

Ex. 6.20. Cláudio Santoro. *Fantasia Sul América p/ Clarinete solo. Comp. 1 – 6 (1983)*

A seguir, demonstra-se a forma como, ao nível teórico, as duas células derivadas [0,1,5] e [0,1,6] estão relacionadas à matriz inicial [0,1,4]. Enquanto o semitom é preservado como uma espécie de identidade fundamental comum a todas as três versões, o movimento cromático ascendente da nota isolada irá gerar as outras duas células demarcadas na passagem, obtendo-se com a continuidade desta operação também as versões invertidas de cada uma das três primeiras células. Quanto às células simétricas de quatro sons, estas podem ser entendidas como oriundas da superposição da forma original e invertida de cada uma das três células sobre si mesmas.

1. Expanções da célula primária      2. formas invertidas      3. Células simétricas (superposição)

Ex. 6.21. *Derivação das demais células a partir de [0, 1, 4]*

Mais adiante, inicia-se uma nova seção com a citação da célula primária [0,1,6], a qual seria imediatamente seguida da intersecção das outras duas células primárias [0,1,5] e [0,1,4]. Em seguida a esta primeira ocorrência, observa-se a utilização das células intervalares em três diferentes situações formais: (1) no desenho melódico axial a partir de (sol# 3) em que as três células primárias aparecem interseccionadas em versões originais e invertidas; (2) no pedal em forma de trêmulo da voz superior, o qual é tomado como fundo

harmônico para a linha cromática da voz inferior; (3) na seqüência melódica a partir de (mib 3), em que se fazem presentes motivos rítmicos mesclados com células intervalares.

The image shows two staves of musical notation. The top staff contains a sequence of notes with several intervallic cells annotated above and below. Annotations include (0) 0,1,6, (11) 0,1,4, (6) 0,1,4, (5) 0,1,6, (0) 0,1,5, 0,1,5 (11), (11) 0,1,6, (0) 0,1,4, and (4) 0,1,4. The bottom staff continues the sequence with annotations such as 0,1,4 (3), 0,1,4 (8), 0,1,4 (5), 0,1,4 (11), 0,1,4 (1), 0,1,4 (6), (10) 0,1,6, 0,1,4 (1), 0,1,5 (4), (8) 0,1,6, 0,1,5 (9), 0,1,5 (6), (10) 0,1,6, 0,1,5 (11), (11) 0,1,5, 0,1,5 (7), 0,1,5 (9), 0,1,5 (10), and (1) 0,1,5.

Ex. 6.22. Cláudio Santoro. *Fantasia Sul América p/ Clarinete solo*. Comp. 23 - 30 (1983)

Quanto à interação entre motivos rítmicos e células intervalares no exemplo anterior, tal como demonstra a análise a seguir, cada uma destas reduzidas estruturas abarcará um total de quatro notas, sendo que a partir da quarta repetição do modelo, a estrutura rítmica se reduz a uma seqüência acéfala de semicolcheias. Por sua vez, as três células intervalares [0,1,4], [0,1,5] e [0,1,6], designadas respectivamente, como “a”, “b” e “c” aparecem demarcadas na parte inferior do exemplo. De um modo geral, enquanto os motivos rítmicos obedecem a um padrão seqüencial mais rigoroso, as células intervalares interagem de forma mais flexível, já que o padrão de combinação das figuras “b” e “a” no interior de cada estrutura não se mantém rígido, alterando-se a partir da quinta repetição.

The image shows a musical score for Ex. 6.23. The top staff is a single line of music. Below it, the text "1. motivos rítmicos" is followed by a staff showing rhythmic patterns. Below that, the text "2. Células intervalares" is followed by a staff showing intervallic cells labeled 'a', 'b', and 'c' with dashed lines indicating their spans across the notes.

Ex. 6.23. *Interação entre motivos rítmicos e célula intervalar*. *Fantasia Sul América p/ Clarinete*. Comp. 28 - 30.

Na *Fantasia Sul América p/ Oboé solo* (1983), uma parte considerável dos materiais e procedimentos técnicos demonstradas na peça anterior torna a ocorrer. A célula [0,1,4] reaparece no início da obra, ainda que desta vez ornamentada com valores rítmicos

em tercinas. Enquanto as células intervalares [0,1,5] e [0,1,6] são utilizadas de forma mais reservada, apenas quatro vezes cada uma, a célula [0,1,4] aparece ao longo de todo o trecho. Ressalta-se a passagem (comp. 8 - 14) em que esta célula aparece um total de quinze vezes em justaposição e intersecção. Dentre as trinta notas envolvidas, somente uma não aparece abarcada pela célula em questão.

**Allegro moderato**

Ex. 6.24. Cláudio Santoro. *Fantasia Sul America* p/ oboé. Comp. 9 – 14(1983)

Ex. 6.25. Célula [0,1,4] em justaposição e intersecção. *Fantasia Sul América* p/ oboé solo. Comp. 8 – 14

No *Prelúdio no.2 p/ Violão* (1982) já se observa uma maior amplitude quanto as possibilidades de derivação de células intervalares, uma vez que no decorrer dos seis primeiros compassos um total de sete diferentes células intervalares interagem na trama musical. A partir de [0,3,5,8], a primeira formação apresentada, outras duas células seriam inicialmente derivadas: [0,3,7], derivada da primeira por redução, e [0,1,4,7], resultante da movimentação de um dos elementos internos (transformação da primeira 3ª menor em 3ª maior). Na frase seguinte a célula em destaque [0,1,3,4,8] pode ser compreendida como proveniente das relações intervalares do primeiro compasso, uma vez que as cinco notas que integram esta célula [ré, mib, fá, solb, sib] descendem diretamente do conteúdo fornecido pela unificação da duas primeiras células [ré, mib, fá, solb, sol, sib, dob], com a

supressão das notas sol e dób. Em seguida a célula [0,1,3,4,8] converte-se por redução na célula simétrica [0,1,3,4], a qual será utilizada, inicialmente, como fundo harmônico, e mais adiante diretamente no conteúdo melódico. Completam o quadro das sete primeiras células intervalares utilizadas, as formações [0,2,5,7] e [0,2,4,7], ambas introduzidas como material complementar na formação de acordes e linhas melódicas, baseadas, sobretudo, no aproveitamento do intervalo de quarta justa.

**Moderato**

Ex. 6.26. Cláudio Santoro. Prelúdio no. 2 p/ violão. Comp. 1 – 6 (1982)

A partir do compasso 14, após a repetição literal do primeiro compasso, tem início um trecho delimitado pelo pedal superior realizado com a nota mi bemol em “oitavas quebradas”. Na voz inferior ouve-se uma forma linear cuja estrutura está baseada na repetição do conteúdo rítmico acompanhado de variações nas relações intervalares. No que se refere às células de quatro sons, neste caso, reconhecidas, tanto pela disposição intervalar, quanto rítmica de seus elementos, percebe-se a presença de um processo gradativo de compressão simétrica, em se considerando a transição desde a célula básica [0,3,5,8] até o alcance das duas células subordinadas [0,1,4,5] e [0,1,3,5]. Em seguida, são citadas as células reduzidas a três sons apenas [0,1,5] e [0,1,4], as quais podem ser entendidas como reduções de [0,1,4,5].



Comp. 1                      Comp. 4                      Comp. 28

0,3,5,8    0,3,7    0,1,3,4, 8    0,1,3,4    0,1,3,4    0,1,3,4

0,1,3,4    0,1,3,4

26 (9) 0,1,5,6    (10) 0,1,4,5    (6) 0,2,3,6    0,2,3,6 (7)    (11) 0,1,3,4

29 0,2,3,6 (7)    (11) 0,1,3,4    (6) 0,1,3,4    (1) 0,2,3,6    (10) 0,1,3,4

(9) 0,1,3,4

Ex. 6.28. Cláudio Santoro. Prelúdio no. 2 p/violão. Comp. 26 - 30(1982)

Extraídos de duas diferentes seções do primeiro movimento da *Sinfonia no. 9* (1982), os trechos a seguir demonstram a forma como Santoro empregaria a técnica de manipulação de células intervalares em obras de maior fôlego. Neste caso, pretende-se demonstrar como a partir da célula [0,1,3,4], coincidente com as 8 primeiras notas da obra, a célula [0,1,4] seria derivada e utilizada no restante do movimento, embora, conjuntamente com [0,1,2], apresentada a partir do *Allegro Molto*. Em que pese as duas frases de textura monofônica em que o material temático é exposto, enquanto as estruturas motívicam não chegam a estabelecer uma identidade própria, decorrência de sua inconstância quanto a combinações de valores rítmicos, as células [0,1,3,4] e [0,1,4] assumem o papel de principais elementos estruturais, na medida em que aparecem em destaque já desde o primeiro compasso, sendo, em seguida, citadas por diversas vezes.

Andante

*p*

(8) 0,1,3,4    (8) 0,1,4    (8) 0,1,3,4

0,1,4 (1)    (2) 0,1,4

(8) 0,1,3,4

(8) 0,1,3,4

8

(5) 0,1,3,4

(3) 0,1,4

(5) 0,1,4

0,1,4 (9)

Ex. 6.29. Cláudio Santoro. *Sinfonia no.9. Comp. 1 – 13(1982)*

Com o início do *Allegro Molto*, o motivo rítmico (duas semicolcheias + colcheia) em coincidência com a célula [0,1,2] passa a assumir o papel de principal agente estruturador. Nesta passagem, após três repetições esparsas desta partícula, tem lugar um notável desenvolvimento celular iniciado com a articulação da célula subordinada [0,1,6]. Por intermédio de reduções gradativas, em que concorrem as células [0,1,5] e [0,1,4], retorna-se a célula de origem, desta vez superposta sobre si mesma em uma tessitura ampliada.

Allegro Molto ♩ = 110

*ff* (9) 0,1,2

*pp*

*ff* (9) 0,1,2

*p*

*f* (9) 0,1,2

(2) 0,1,6

0,1,6 (7)

(3) 0,1,4

(7) 0,1,4

0,1,2 (7)

(2) 0,1,5

0,1,5 (5)

(5) 0,1,6

Ex. 6.30. Cláudio Santoro. *Sinfonia no.9, I mov. Comp. 24 - 33(1982)*

## 6.6.2 Dodecafonismo

No decorrer deste último período, a técnica dodecafônica não mais seria utilizada de forma predominante, tal como ocorrera em outras fases, mas, tão somente, como mais uma dentre tantas outras possibilidades de organização do material. Cabe salientar, entretanto, que os dois únicos exemplos de “citação de música do passado”, de acordo com Griffiths, uma das características marcantes da música do final do século, ocorreria justamente nas duas obras dodecafônicas consideradas a seguir, em que aparecem inseridos trechos oriundos da *Sinfonia no. 9* de Beethoven, e do famoso tango de Ernesto Nazareth, *Apanhei-te cavaquinho*.

No que se refere à comparação desta retomada da técnica e a prática de períodos anteriores, seria possível afirmar que, em geral, tanto Santoro tenderá a repetir os procedimentos de flexibilização que lhe eram mais familiares, tais como permutações, repetições e omissões, quanto preferirá retomar as unidades rítmicas e intervalares mais simples, o que o reaproximaria de sua expressão neoclássica observada primordialmente em algumas das obras da década de quarenta. No quarto movimento da *Sinfonia no. 9*, a série 0 9 assumiria características abertamente temáticas, uma vez que as unidades motílicas utilizadas na primeira frase são continuamente repetidas e desenvolvidas, muitas vezes, em polifonia imitativa. Já desde os compassos iniciais, figuram como características importantes, além da recorrência constante das cinco figuras rítmicas apresentadas na primeira frase, também a grande variedade de transposições seriais.

Allegro  $\text{♩} = 90$

Ex. 6.31. Cláudio Santoro. *Sinfonia no. 9. IV mov. Comp. 1 – 7*(1982)

Mais adiante (comp. 98), tem início a segmentação da estrutura serial em duas unidades formais contrastantes e de conteúdo diferenciado, o que foi considerado na seção anterior um procedimento com características comuns ao conceito de manipulação de células intervalares. Neste caso, Santoro introduz uma idéia temática estruturada sobre a série I 5 e dividida em duas unidades contrastantes e complementares: o segmento baseado na figura rítmica pontuada, abrangendo as ordenações 1º, 2º, 3º, 4º, 5º, 6º, 7º, 8º, e o segmento baseado em tercinas, abrangendo as ordenações complementares 9º, 10, 11º, 12º, 1º, 2º.

Ex. 6.32. Cláudio Santoro. *Sinfonia no. 9. IV mov. Comp. 98 - 103(1982)*

No trecho seguinte (comp. 192 - 201), a idéia da segmentação da série através de formações celulares seria levada adiante, uma vez que Santoro investe na formação de seqüências melódicas cujo elemento gerador é extraído do redimensionamento dos dois motivos citados no exemplo anterior: enquanto um primeiro motivo é formado com base na aplicação das figuras pontuadas sobre as ordenações 5º, 6º, 7º, 8º, um segundo motivo é criado a partir da junção do motivo rítmico de tercinas às ordenações 6º, 7º, 8º, 9º, 10, 11º. Na medida em que cada um destes motivos é aplicado por sobre séries diferenciadas, obtém-se um encurtamento das mesmas, o que contribuirá com o efeito de aceleração em direção ao ponto climático da obra.

192 (18) (10) (17) (12) 6 (7) 8 9 10 11 (15) (17) 6 7 8 9 10

196 (11) (6) 7 (8) 9 10 11 (17) 5 6 7 8 (12) 6 (7) 8 9 10 11 (15) 6 7 8 9 10 11 (10) 5 6 7 8 (15) 6 7

199 (15) (19) (13) (19) (12) 5 6 7 8 8 9 10 (11)

Ex. 6.33. Cláudio Santoro. *Sinfonia no. 9. IV mov. Comp. 192 - 201(1982)*

O efeito de aceleração em direção ao ponto culminante se intensificaria com a elaboração de uma seqüência melódica formada pela preservação do ritmo e alteração dos intervalos do motivo em tercinas. Neste momento as ordenações seriais originais seriam transcendidas, restando em seu lugar, não apenas a preservação do contorno melódico, mas fundamentalmente, a presença das células intervalares [0,1,3,4] e [0,1,4] entre as notas iniciais de cada uma das unidades, desta forma, estreitando definitivamente os laços entre a manipulação de células intervalares e o dodecafonismo (ex. 6.34).

1. Variação intervalar do contorno melódico

3 4 3 3 3 4 3 1 3 4 3 2 3 4 4 3 4 3 3 5 3 4 1 4 4 3 4 3 3 4

[0,1,3,4] [0,1,4] [0,1,3,4] [0,1,3,4] [0,1,4] [0,1,3,4]

2. Células s intervalares constantes. [0,1,3,4] e [0,1,4]



Ex. 6.34. Cláudio Santoro. *Sinfonia no. 9. IV mov. Comp. 202 -204(1982)*

Alcançado o ponto climático, a idéia da transcendência serial se completa, uma vez que a figura pontuada do primeiro motivo é utilizada como elemento de ligação entre o material serial anterior e a citação de um dos principais temas da *Nona Sinfonia* de Beethoven. Após sucessivas entradas deste elemento carregado de simbolismo, a idéia temática dos compassos iniciais é retomada, desta vez, para elaborar a conclusão final da obra.



Ex. 6.35. Cláudio Santoro. *Sinfonia no. 9. IV mov. Comp. 205-108(1982)*

O segundo exemplo selecionado nesta seção refere-se a uma pequena peça de caráter humorístico composta em 1984, em homenagem aos setenta anos de H. J. Koellreutter.<sup>80</sup> Nesta obra de título sugestivo, *A briga dialética dos estilos do nosso século*, além de referir-se literalmente à carta aberta de Guarnieri, ocorrência associada à citação de um dos famosos tangos de Nazareth, Santoro atribuiria funções específicas a cada um dos instrumentos utilizados: a flauta, como instrumento de Koellreutter, representando o dodecafonismo; o violão, como instrumento característico da música popular brasileira, representando a experiência nacionalista; e a viola, como instrumento neutro, representando a conciliação dos conflitos.<sup>81</sup> Uma das possíveis interpretações para as alegorias utilizadas

<sup>80</sup> O manuscrito contém a seguinte dedicatória: “Ao caro Koellreutter, uma brincadeira alegre para que os 70, 80, 90, etc., etc., sejam alegres e com saúde. São os votos sinceros do velho amigo e admirador. Cláudio Santoro. Brahms Haus, 16-6-84. Baden-Baden”

<sup>81</sup> Informações extraídas do encarte do CD “Koellreutter”. (autor não citado). Coleção Musical Itaú Cultural.

por Santoro diz respeito à idéia de que, encerrado o período de conflitos estéticos, chegara enfim o momento histórico da superação das antigas contradições vivenciadas por ambos compositores, o que em termos musicais não teria outra consequência, senão a óbvia necessidade de realização da síntese das experiências conflituosas do passado, neste caso, a técnica dodecafônica de um lado, e de outro a herança nacionalista.

No que se refere aos cinco compassos iniciais, a obra está elaborada como uma superposição de camadas independentes quanto ao conteúdo motivico, uma vez que cada instrumento parece seguir um plano individual independente da atividade dos demais instrumentos.<sup>82</sup> Marcada pela sobrecarga excessiva de informações, a seção está constituída dos seguintes elementos: (1) a seqüência melódica da viola, baseada em um motivo de sete notas que percorre as séries O 0, O 2, O 6 e O 10; (2) no violão, o excesso de permutações, além da valorização da figura rítmica em tercinas; (3) na flauta, a apresentação da série completa, através de material motivico diferenciado.

Ex. 6.36. Cláudio Santoro. *A briga dialética dos estilos. Comp. 1 – 5*(1984)

<sup>82</sup> Característica a qual, teria possivelmente provocado o seguinte comentário no encarte do disco em que está registrada: “A pequena obra, uma “brincadeira musical” está muito condensada, devido ao tempo exíguo em que foi criada”. Koellreutter. Produção Funarte/Pro-Memus. Supervisão: Edino Krieger

A partir do compasso 19, momento em que aparece na partitura a expressão “a briga com o Camargo”, Santoro passa a abordar literalmente a famosa discussão protagonizada por Camargo Guarnieri e Koellreutter. A seção é iniciada com o prolongamento do fundo harmônico do trecho anterior, o qual, com o acréscimo do trêmulo no violão, passa a corresponder às ordenações 1º, 2º, 3º, 4º da série O 6. Em torno deste agrupamento cromático ainda seriam adicionados: (1) a linha melódica diatônica do violão na região grave, (2) os arpejos da flauta em torno das tríades de dó menor e ré c/ sétima, subdominante e dominante de sol menor, respectivamente. A obra alcança seu clímax com a citação da melodia do *Maxixe* de Ernesto Nazaré, *Apanhei-te cavaquinho*.

Ex. 6.37. Cláudio Santoro. *A briga dialética dos estilos*. Comp. 19-26(1984)

### 6.7. Experiência condensada.

Assim como é possível observar o reencontro de técnicas e materiais das experiências composicionais anteriores no conjunto das obras compostas a partir de 1977, da mesma forma, seria de se esperar que em algumas destas obras, quando tomadas em separado, também nos deparássemos com esta mesma tendência. Ainda que os materiais empregados em inúmeras obras estejam restritos a um núcleo comum, tal como o emprego único e exclusivo de procedimentos composicionais ligados ao neotonalismo da fase nacionalista, por exemplo, ou ainda avancem para uma tentativa mais sutil de fusão de antagonismos, por outro lado, em algumas obras específicas podemos observar, como característica mais importante, a propensão à colagem ou oposição abrupta das técnicas e materiais utilizados ao longo de toda a produção.

Dentre as obras analisadas, *Elegia I* para violino e piano é certamente aquela em que, de forma surpreendente, observamos a tentativa de fazer interagir em um mesma obra os elementos que em períodos anteriores dificilmente compartilhariam de um plano

comum. Considerada em seus primeiros 34 compassos, *Elegia I* está claramente elaborada a partir de recursos proveniente do neotonalismo, já que não apenas os acordes triádicos aparecem de forma predominante na harmonização das linhas melódicas, mas também, a oposição entre pólos tonais claramente demarcados atuam na fundamentação da estrutura da peça. Do compasso 36 em diante, no entanto, o idioma harmônico e melódico anteriormente utilizado dá lugar a uma seção elaborada a partir dos procedimentos herdados diretamente da experiência vanguardista. Ciente das dificuldades formais geradas pela tentativa de aproximação de procedimentos tão afastados do ponto de vista da coesão estilística, Santoro empenhar-se-ia em submeter ambas as seções a um princípio estrutural comum, neste caso, uma simples relação intervalar, a qual promoverá a integração entre os elementos variados.

The image shows a musical score for the first 34 measures of 'Elegia I'. The score is written for voice and piano. The tempo is marked 'lento'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is common time (C). The vocal line starts with a rest, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment features complex, non-triadic chords and intervallic relationships. Dynamic markings include *mp*, *p*, *f*, and *pp*. A 'dim.' marking is present in the piano part. The score is divided into two systems, with measure numbers 9 and 19 indicated at the beginning of each system.

Ex. 6.38. Cláudio Santoro. *Elegia I. Comp. 1 – 20 (1981)*

Desde os compassos iniciais, os seguintes componentes harmônicos e melódicos trabalham conjuntamente em favor do estabelecimento do pólo tonal de mi bemol: 1) o acorde articulado pelo piano, em que a quinta justa mib-sib fornece a base de sustentação (comp. 1 - 4); 2) o acorde cadencial alcançado por movimento cromático no baixo (mib-sol-ré) (comp. 7 - 10); 3) a nota mi bemol alcançada no ponto culminante da melodia, e em seguida, prolongada (comp. 6 - 10). Somado a isto, outra relação deve ser salientada, na medida em que se faz presente em todo o restante da peça: a oposição entre a nota mais aguda (mi bemol) e mais grave (dó) do violino, as quais são utilizadas como os dois núcleos tonais mais importantes.

Ex. 6.39. Polarização tonal em mi bemol. *Elegia I. Comp. 1 – 10.*

Em seguida (comp. 10 - 19), a relação insinuada anteriormente entre os núcleos tonais de mib e dó é trazida à superfície. Assim como o núcleo em mi bemol prevalece nos

dez primeiros compassos, a gravitação tonal a partir do compasso 11 é transferida para dó, o que pode ser comprovado, tanto pela estrutura melódica, quanto pela seqüência harmônica utilizada. Enquanto na melodia o intervalo de quinta (do – sol) atua como um verdadeiro pedal ressonante, para onde tendem a convergir todos os impulsos melódicos, o encadeamento harmônico está delimitado pelos acordes de dó maior e dó menor, ambos com suas respectivas sétimas. Se por um lado, a intervenção de dois acordes de regiões harmônicas distantes (dó# menor c/ sétima e si c/ sétima) causam alguma instabilidade e indefinição harmônica à passagem, o núcleo tonal de dó seria plenamente restabelecido com a entrada da cadencia plagal (IV - I) (comp. 17 - 19).

comp. 10-19

I Vm IVm Im

Ex. 6.40. Polarização tonal em mi dó..Elegia I. Comp. 10 – 19.

A redução analítica a seguir refere-se à linha melódica do violino, executada desde o acorde de dó menor (comp. 19) até o retorno à tonalidade de mib (comp. 20).

modo frígio + eólio

modo jônico

Comp. 19-20

**Dó M/m** **Mib M/m**

sequencia: componente modal: eólio + frígio

componente tonal: tetrade da esc. maior

Ex. 6.41. Cromatismo polimodal. Elegia I. Comp. 19 – 20.

Nesta passagem, a tonalidade seria mantida indefinida entre os modos, maior ou menor, uma vez que se desenvolve uma seqüência melódica cujo conteúdo pode ser

entendido como originário do cromatismo polimodal realizado com o modo jônio de um lado, e os modos frígio e eólio de outro. Ao final da seção o pólo tonal de mib é recuperado, na medida em que esta nota aparece acompanhada de sua terça menor e maior.

Na passagem a seguir, correspondente à seção central, o princípio da “aleatoriedade controlada” do período vanguardista retornaria à cena. Tal como ocorre na seção anterior, também aqui os pólos de mib e dó são empregados na demarcação estrutural. Em um primeiro momento, enquanto o piano articula a nota mib em oitavas nas regiões agudas e graves, o violino improvisa sobre um total de cinco notas posicionadas simetricamente ao redor deste pólo. Sobrepondo-se ao violino, o piano fará convergir esta idéia para o ponto de repouso final da seção, cuja nota dó pode ser entendida como a conseqüência em sentido descendente do segmento cromático das notas (fá, mi, mib, ré, réb) selecionadas para a improvisação do violino. Finalmente, há que se salientar duas importantes relações referentes a esta cadência, uma vez que promovem a integração da obra, seja em relação ao restante da produção do período, seja em relação à sua estruturação interna: 1) tanto o acorde final em trêmulo (dó, réb, mi), quanto as notas precedentes (dó, lá sol#) correspondem à célula intervalar [0,1,4], sonoridade recorrente em inúmeras obras do último período de Santoro; (2) o acorde final (dó, réb, mi), célula [0,1,4] pode ser entendido como uma polarização tonal em torno do centro harmônico de dó, neste caso, repetindo a convergência de mib a dó observada na primeira seção da obra.

The image displays a musical score with two systems. The upper system shows a single melodic line on a treble clef staff. Above the staff, a horizontal line with arrows indicates an axis of symmetry centered on the note 'Mib'. Below the staff, two dashed boxes labeled '[0,1,4]' highlight specific intervals. The lower system consists of three staves: a violin staff (treble clef), a piano right-hand staff (treble clef), and a piano left-hand staff (bass clef). The violin staff contains a sequence of notes with a box highlighting a specific intervallic structure. The piano right-hand staff has dynamic markings 'ppp' and 'affret...' and a 'pp' marking. The piano left-hand staff has a 'pp' marking and shows a chordal structure.

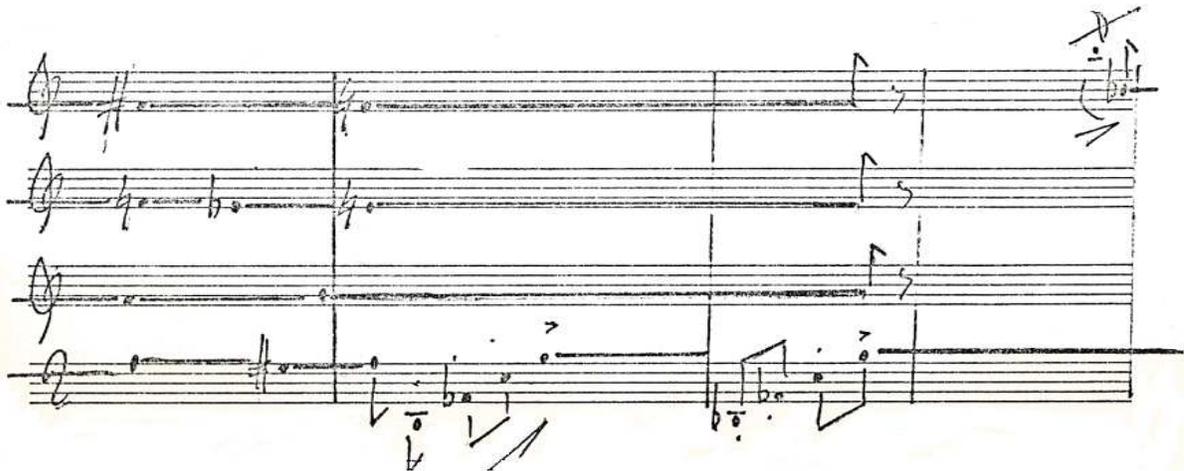
The image shows a musical score for 'Elegia I. Seção central. Improvisação e indeterminação.' It consists of two systems of staves. The first system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a wavy line. A box highlights a specific melodic phrase in the treble staff, which is then expanded into a larger, more complex structure. The second system shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a wavy line. The treble staff includes a section with a key signature change to one sharp (F#) and a tempo marking 'Começar lento e apressando'. The bass staff has a 'gua' marking and a section with a key signature change to one flat (Bb). The score is characterized by its use of wavy lines and specific melodic motifs, indicating improvisation and indeterminacy.

Ex. 6.42. *Elegia I. Seção central. Improvisação e indeterminação.*

Por sua vez, também o *Quarteto de Sopros* (1980) pode ser tomado como exemplo de obra em que um princípio estrutural subjacente promoveria a interação de materiais e técnicas oriundas de diversas tendências estilísticas. Restrita inicialmente à notação proporcional específica da fase vanguardista, em que as duas estruturas cromáticas axiais regulam o conteúdo das linhas horizontais, na seção seguinte, a obra caminha para uma disposição formal específica dos períodos mais conservadores, em que concorrem, ostinatos, frases melódicas seccionadas, conteúdo motivico, referências tonais e etc.

Tal como demonstra a redução analítica, através de um duplo movimento axial, as quatro vozes convergem para uma sonoridade destacada da obra: o intervalo duplicado de terça menor (lá – fá#), prosseguindo, em seguida, para uma formação vertical decorrente deste mesmo material (lá - do, ré - fá). Neste caso, há que se salientar o importante papel exercido pelas duas vozes externas em seu permanente movimento contrário, desde a terça menor inicial (mi – dó#) até a formação vertical que encerra a seção.

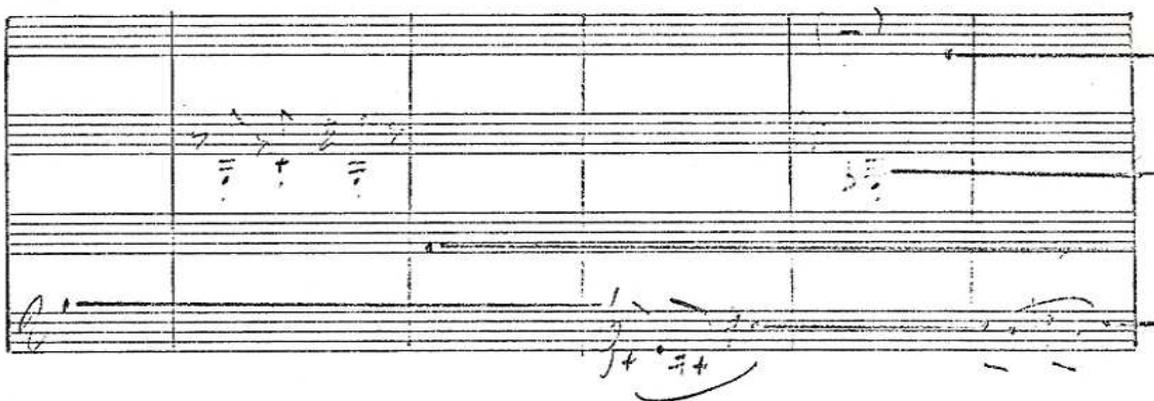




Ex. 6.43. Cláudio Santoro. *Quarteto de Sopros. 1ª seção.* (1980)

Em seguida, tem início uma nova seção em que o fagote passa a articular pequenos motivos melódicos a partir da célula intervalar [0,1,4] por sobre um fundo harmônico também formado pela superposição de terças menores (sib, dó#, mi) (trompa, clarinete e flauta). Diretamente relacionada ao intervalo de terça menor da seção anterior, esta célula atuará como elemento de intersecção entre as células que ocorrem na melodia desenvolvida pelo fagote [0,1,2,4], [0,1,3,4] [0,1,4,5,7].

1. Fundo harmônico. 2. Transformações sucessivas da célula [0,1,4]





Ex. 6.44. Cláudio Santoro. *Quarteto de Sopros. 2ª seção.* (1980)

A passagem anterior desemboca em um novo trecho, o qual apresenta como principal alicerce estrutural, o fundo harmônico gerado pela junção de dois *ostinatos*: o primeiro, composto por um fragmento cromático de sete notas (lá, láb, sol, fá, mi, mib) apresentado na voz superior; e o segundo dotado de evidentes referências tonais (dó, sib, mib), articulado pelas três vozes inferiores. Mais adiante, a flauta executará três frases melódicas baseadas em um princípio comum: os motivos rítmicos e a célula intervalar [0,1,4].



Ex. 6.45. Cláudio Santoro. *Quarteto de Sopros. 3ª seção.* (1980)

Os esquemas analíticos a seguir demonstram a estreita conexão existente entre os três fragmentos melódicos apresentado na voz superior e o *ostinato* cromático do acompanhamento. Enquanto o *ostinato* exhibe entre suas relações internas a presença marcante da célula [0,1,4], a qual abarcará as sete notas envolvidas, as três frases melódicas executadas pela flauta, igualmente estruturadas por esta célula, repetem uma mesma idéia motívica com mínimas variações.

1. ostinato harmônico    2. Ostinato melódico

The image shows a musical score for piano and three vocal parts. The piano part consists of two staves (treble and bass clef). The treble staff has a key signature of one flat and a common time signature. The bass staff has a key signature of one flat and a common time signature. The piano part features a harmonic ostinato with intervallic cells [0,1,4] marked above and below the notes. The three vocal parts (1, 2, 3) feature melodic ostinatos with intervallic cells [0,1,4] and [0,1] marked above the notes.

Ex. 6.46. Ocorrência da célula intervalar [0,1,4] na 3ª seção do Quarteto e sopros.

## 7. CONCLUSÃO

Em seu singular percurso ao longo de cinquenta anos (1939-1989), a obra de Santoro se distingue pelas sucessivas e imprevisíveis transfigurações de seus aspectos estilísticos. Considerando a inexistência de um conjunto de informações musicológicas consistentes, voltadas especificamente para tal particularidade, procurou-se oferecer com a presente investigação uma visão panorâmica e integrada desta produção. Para tanto, não apenas os períodos estilísticos são apresentados logicamente delimitados de acordo com suas características particulares, mas, principalmente, as intersecções e rupturas entre os mesmos são consideradas em seu processo contínuo de desenvolvimento.

Se no que tange aos três primeiros períodos, dodecafônico (1939-1946), transição (1946-1948) e nacionalista (1948-1960), as inúmeras declarações do compositor referentes às suas extensões e características individuais proporcionam um acervo de informações confiáveis, senão plenamente estabelecidas, o mesmo não pode ser afirmado quanto aos anos subsequentes. Longe de reduzir-se a um único e extenso período de vinte e nove anos acomodado sob a truncada expressão “retorno ao serialismo”, tal como inúmeros pesquisadores classificam as obras compostas a partir do início da década de sessenta, o segundo bloco, assim como o primeiro, subdivide-se em mais três fases plenamente verificáveis: retorno ao serialismo (1961-1966), vanguarda (1966-1977) e maturidade (1978-1989).

De imediato, substancia tal constatação a flagrante diferença entre as obras compreendidas em cada uma das três etapas sugeridas. Enquanto a produção da primeira exhibe como principal referência a experiência dodecafônica da década de quarenta, o que obviamente levou o compositor a cunhar a expressão “retorno ao serialismo”, as obras da etapa seguinte distinguem-se, não apenas por rejeitar gradativamente as características diretamente associadas a uma expressão musical de caráter mais conservador, mas, principalmente, pela incorporação de novos recursos composicionais proporcionados pela ampliação das fronteiras da organização sonora. Somado a isto, temos que a elaboração de obras dedicadas ao meio eletroacústico, característica igualmente marcante no período vanguardista, somente ocorreria a partir de 1966, justamente o ano indicado para delimitar os dois períodos em questão. Finalmente, no que concerne à eclética fase da maturidade, de

acordo com declarações do próprio compositor, tendo superado a experiência vanguardista precedente, os esforços derradeiros se voltam para o desenvolvimento de uma expressão a mais pessoal possível, síntese de todos os estilos anteriormente abordados.

Se por um lado, a subdivisão em seis períodos individuais, tal como propomos, facilite a focalização de conteúdos locais e específicos, por outro lado, no que concerne à noção oposta, ou seja, a percepção macroscópica da obra de Santoro em seu processo de transformações estilísticas, o modelo exposto, em virtude de sua excessiva segmentação, oferece uma limitada contribuição. Desta forma, na medida em que as fases estilísticas são consideradas em uma cadeia única de acontecimentos, vislumbra-se, como proposição final para a obra de Santoro, um modelo tripartite mais sutil e integrado, no qual dois roteiros divergentes de desenvolvimento convergem naturalmente para situações específicas de estagnação após cumprirem suas trajetórias individuais em direção a pólos estilísticos opostos. As realizações alcançadas nestes dois ramais seriam transferidas para um terceiro e definitivo momento criativo, qual seja, a confluência final.

O primeiro ciclo de desenvolvimento (1939-1960) refere-se à seqüência de eventos que coordenam entre si os três primeiros períodos. Enquanto as etapas posicionadas nas duas extremidades deste primeiro ramal exibem como principal característica uma considerável homogeneidade no que tange aos materiais manuseados, o cromatismo dodecafônico e as escalas modais, respectivamente, o período central realiza a intersecção das características de ambos. Neste sentido, temos que durante a fase de transição, tanto seriam acentuadas as tendências musicais de caráter mais conservador, latentes já desde a fase dodecafônica, quanto os materiais e técnicas que fundamentam a etapa nacionalista seguinte seriam gradativamente incorporados à escrita daquele período. Procedimentos praticados durante a transição, tais como a inserção de linhas melódicas dodecafônicas por sobre núcleos tonais claramente delimitados, ou, ainda, a adição de alterações cromáticas em materiais de origem claramente modal são exemplos que atestam a validade de tal proposição.

Por sua vez, envolvendo os períodos quarto e quinto, o segundo ciclo de desenvolvimento (1960-1977) toma como ponto de partida a natural estagnação do projeto nacionalista, o que certamente contribuiu para que a nova sucessão de eventos tomasse o caminho estilisticamente oposto ao anterior. Neste sentido, observa-se que ao invés de

novamente valorizar as características mais conservadoras de sua expressão dodecafônica, Santoro voltar-se-ia para aqueles elementos que, igualmente latentes desde a primeira fase, vinculam-se mais diretamente à tendência estilística que nas décadas anteriores havia possibilitado as renovações mais significativas da linguagem musical no século XX.

Iniciando o novo processo de transformações com obras em que conscientemente procurou despojar-se das características de sua expressão nacionalista, Santoro logo desistiria de tal empreitada para optar pela “inevitável” retomada da técnica dodecafônica. Desde então, caminharia a passos largos em direção à substituição de conceitos outrora fundamentais na estruturação de sua obra, como, por exemplo, a noção de desenvolvimento melódico, por outros procedimentos até então ausentes, tais como “dispersão sonora”, “exploração timbrística”, ametria, pontilhismo e etc.

Em seguida, mais duas etapas orientariam o percurso do segundo ciclo de desenvolvimento. Se em um primeiro momento, ainda abrigados sob o manto protetor da técnica dodecafônica, os adiantamentos estilísticos recém conquistados seriam tomados como sustentáculo para a incorporação das técnicas e materiais específicos da fase de vanguarda, por volta do início da década de setenta, teria lugar a confecção de obras inteiramente emancipadas do modelo anterior. A esta altura, interessado em experimentar o livre manuseio da matéria sonora isenta das inflexões estereotipadas, clichês, e demais condicionamentos associados à notação tradicional, Santoro dispensaria finalmente o auxílio formal da técnica dodecafônica, para atingir, com obras aleatórias ou indeterminadas nos parâmetros altura e duração, o ponto extremo deste pólo de orientação.

Embora o modelo acima proposto se baseie no ininterrupto processo de transformações estilísticas descrito nos parágrafos anteriores, há que se ressaltar o papel desempenhado por outras duas proposições complementares, tanto igualmente presentes no percurso musical de Santoro, quanto referendadas pelas elaborações dos autores em que nos apoiamos. A primeira proposição diz respeito à presença marcante das forças contrárias “tradicionalismo” e “vanguardismo” ao longo de toda a segunda metade do século XX. A partir das caracterizações propostas por Brindle e Dahlhaus para ambas as correntes, torna-se possível compreender as duas fronteiras estilísticas da produção de Santoro, mais particularmente, os dois períodos, “nacionalista” e “vanguardista”, como suas mais

evidentes materializações das forças contrárias atuantes ao longo de sua carreira, pontos de convergência e estagnação de cada um de seus respectivos ramos divergentes.

Por sua vez, a segunda proposição está diretamente ligada à possibilidade de elegermos a técnica dodecafônica, em razão de sua capacidade de adaptar-se a qualquer estilo musical, apesar das evidentes distorções e incongruências de alguns casos, como o ponto de partida de ambos os ramos divergentes. Neste sentido, temos que, tanto Brindle, quanto Boulez salientam a existência de uma bifurcação estilística diretamente relacionada ao serialismo praticado pelos compositores da Escola de Viena; de um lado as configurações abstratas de Webern, precursoras do vanguardismo dos anos cinquenta, e de outro lado, a serialização das formas polifônicas e homofônicas herdadas diretamente dos períodos anteriores e abundantes nas obras de Schoenberg e Berg. À luz de tais considerações, salientamos a ocorrência de uma bifurcação semelhante nos dois períodos em que Santoro se dedicou à elaboração de obras dodecafônicas, qual seja, o “período dodecafônico” e o “retorno ao serialismo”. Admitindo-se para ambas as experiências uma despreocupação inicial de sua parte quanto à adoção de uma das duas posturas, revolucionária ou tradicionalista, podemos considerar a técnica dodecafônica a flexível plataforma por sobre a qual Santoro experimentaria livremente as tendências opostas que norteiam sua produção.

Uma vez estabelecida a interconexão entre os períodos estilísticos, há que se demarcar junto às relações dali decorrentes o papel exercido pelas convicções político-ideológicas, um dos componentes intimamente associados a esta produção. Há que se salientar inicialmente que assim como a obra musical percorre dois ciclos divergentes de desenvolvimento, os quais tendem a se encontrar em uma terceira e decisiva etapa composicional, também o discurso ideológico de Santoro assumiria três diferentes facetas, se bem que não se observe aqui uma correspondência biunívoca. Referimo-nos, neste caso, ao fato de que, embora todos os períodos acomodados nos ramos divergentes estejam acompanhados de algum depoimento referente à questão político-ideológica, o momento da confluência final tem como uma de suas características o desinteresse pela intervenção na prática política e social, tendência observada nos demais compositores igualmente contagiados pelo “momento de indefinição” da música contemporânea, tal como sustenta a análise de Dahlhaus.

A primeira aplicação das teses marxistas diz respeito à posição assumida oficialmente no artigo escrito especialmente para o *II Congresso de Compositores de Praga*. Tomando como premissa o princípio básico marxista de que a superestrutura social estaria sujeita às transformações da base econômica, Santoro defenderia, de forma um tanto mecanicista, a tese de que o atonalismo seria o reflexo na arte musical das transformações nas relações de produção. Embora sob influência de uma intensa pregação partidária, já se preocupasse àquela altura com a necessidade da imediata transformação da realidade social do país, na medida em que se vê forçado a formalizar seu pensamento quanto à função social de sua obra, Santoro opta por buscar auxílio formal nas elaborações sociológicas mais reservadas e apartidárias de Koellreutter, fundamentadas tão somente no reconhecimento do condicionamento social dos fenômenos artísticos.

No que concerne à segunda posição observada, sua eclosão está diretamente relacionada ao fato de Santoro ter encontrado nas propostas aprovadas em Praga o incentivo necessário para dar livre curso a uma necessidade expressiva até então mantida sob severo controle; caso em que nos referimos à confluência dos seguintes elementos: de um lado, o desejo latente de alcançar com sua arte as grandes massas, e de outro lado, as deliberações aprovadas ao final do Congresso, em que se solicitava aos compositores comprometidos com as causas sociais, a elaboração de obras voltadas para a classe trabalhadora e fundamentadas nas tradições nacionais de cada povo. Finalizado o evento, Santoro tomaria como premissa o pensamento de Marx, tal como interpretado pelos líderes do partido comunista soviético, cujo autoritarismo materializado em princípios políticos como a ditadura do proletariado, por exemplo, produziram no domínio da arte, manifestações como o célebre documento de Zdanov, ou ainda, em termos mais abrangentes, os próprios princípios do realismo socialista, ambas as orientações integralmente adotadas por Santoro.

O terceiro e último ponto de vista político-ideológico assumido seria manifestado quase três décadas adiante, enquanto eram elaboradas as obras em que as características estilísticas do período vanguardista se manifestam em toda sua plenitude. Preocupado em buscar a perfeita correspondência entre o discurso musical valorizado naquele momento, e o discurso político-ideológico, Santoro passa a empregar em seus depoimentos expressões tais como “a emancipação do homem” ou a “liberdade criativa” como valor inquestionável,

característica que o vincula à corrente política particularmente interessada em resgatar os escritos filosóficos do então jovem Marx, em que os direitos do homem, a liberdade e a democracia são considerados valores universais.

Percebe-se, portanto, que todos os pontos salientes do desenvolvimento composicional de Santoro apresentam-se marcados por específicas aproximações entre o plano musical e o plano político. Se por um lado, as extremidades dos ramos divergentes apresentam-se acompanhadas de seus discursos ideológicos respectivos, ou seja, a formulação silogística simplista da fase nacionalista, em que a primazia reservada ao proletariado na nova sociedade implicou na elaboração de obras artísticas centradas na cultura popular, ou ainda, a associação entre o requintado humanismo dos primeiros escritos de Marx e as obras de vanguarda, por outro lado, também o ponto de partida de todo o percurso estilístico de Santoro, qual seja, as obras do período dodecafônico e de transição, seriam legitimadas a partir de uma aplicação não partidária do materialismo dialético. Neste sentido, temos que no decorrer do primeiro ciclo de desenvolvimento, paralelamente às transformações verificadas no idioma musical, também o discurso marxista sofreria significativas transformações, transitando desde a quase neutralidade política do artigo de Praga para a situação inversa, em que predominariam a impetuosidade, os dogmas e o ativismo político-partidário.

O período da maturidade apresenta como uma de suas principais características o esforço do compositor em fazer convergir para um denominador comum, o conjunto dos materiais, técnicas e estilos dispostos ao longo de sua carreira. Contudo, a não ser por alguns trechos de obras específicas, em que os materiais até então tratados preferencialmente de forma isolada são aglutinados em uma única formação - considerando que o período de transição e os primeiros anos da fase de vanguarda significaram tentativas circunscritas e efêmeras de tal unificação - não se verifica a manifestação de um idioma único, orgânico e uniforme no conjunto das obras compostas no ato final desta longa trajetória composicional. Mais particularmente, a idéia da confluência final se refere à justaposição de materiais tomados isoladamente, o que iria gerar, por exemplo, a ocorrência de obras, movimentos ou passagens inteiras confeccionadas exclusivamente a partir de uma das inúmeras possibilidades abordadas: séries dodecafônicas; neotonalismo; modalismo; cromatismo livre e etc.

Ainda assim, destacam-se, como expressivas realizações em prol da síntese ambicionada, algumas peças em que a idéia do ecletismo estilístico resulta na aproximação dos pontos extremos dos ramos divergentes. Se por um lado, Santoro aparentemente optou por não se dedicar ao desenvolvimento de um idioma único, capaz de, tanto caracterizar, quanto facilitar a unidade formal de sua produção tardia, por outro lado, não deixou de se preocupar com a coerência estrutural destas realizações mais arrojadas. Neste sentido, habilmente lançaria mão de mecanismos formais de significativa sutileza, os quais, manifestando-se nas camadas subjacentes destas obras na forma de relações intervalares específicas, proporcionariam os elementos de conexão necessários à justaposição de estilos tão radicalmente diversos.

Finalmente, há que se observar que assim como os ramos divergentes resultam da postura reticente e conflituosa de Santoro frente ao dramático cenário musical do século XX, ou seja, um compositor ora fascinado pelo glamoroso apelo do discurso político-ideológico, ora concentrado na busca pela atualização estilística, também o período final está diretamente ligado a fatores externos, mais particularmente, o movimento musical surgido em razão da chamada “crise do experimentalismo”. Neste sentido, na medida em que tentamos compreender a produção final de Santoro à luz do difuso panorama da criação musical do final do século XX, considerando que ambos os termos se caracterizam pela retenção de paradigmas opostos e superados, tal como aponta a análise de Dahlhaus, nos deparamos com uma produção profundamente “contagiada” pelo “momento de indefinição” ao qual se insere, preâmbulo para a eclosão de um terceiro e novo paradigma para além das referências anteriores.

## REFERÊNCIAS <sup>83</sup>

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora (INL), 1943.

ANTOKOLETZ, Elliot. *The Music of Bela Bartók. A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*. Los Angeles: University of California Press; 1984.

BANDEIRA, A. Rangel. Cláudio Santoro Compositor Nacionalista. In: *Caixa de Música*. Rio de Janeiro: MEC, serviço de documentação; 1959.

BARTOK, Bela. *Essays*. New York: St. Martin's Press; 1976.

\_\_\_\_\_. *Escritos sobre música popular*. Mexico, DF: Siglo Veintiuno Editores; 1985.

BÉHAGUE, Gerard. *Music in Latin América: An Introduction*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall; Inc.; 1979.

BENITEZ, Joaquim. Avant-Garde or Experimental? Classifying Contemporary Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1978, vol. 9, no. 1. p. 53-77.

BERIO, Luciano. *Entrevista sobre a música contemporânea*. São Paulo; Civilização Brasileira; 1981.

BERRY, Wallace. *Structural Functions of Music*. New York: Dover Publications, 1987.

BOULEZ, Pierre. *A música hoje*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A; 1981.

\_\_\_\_\_. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

BRINDLE, Reginald S. *Musical Composition*. New York: Oxford University Press; 1986.

\_\_\_\_\_. *The New Music. The Avante-Garde since 1945*. Oxford: Oxford University Press. 1987.

\_\_\_\_\_. *Serial Composition*. New York: Oxford University Press; 1989.

BROWN, Malcom H. The Soviet Russian Concepts of "Intonazia" and "Musical Imagery". *The Musical Quarterly*, 1974, vol. 60, n. 4, p. 557-567.

CONTIER, Arnaldo D. *Música e ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas; 1985.

---

<sup>83</sup> Baseadas na norma ISO 690-2: 1997

\_\_\_\_\_. Memória, História e Poder: A sacralização do Nacional e do Popular na Música (1920-50). *Revista Música*. São Paulo. 1991, p. 5-36.

COPE, David. *Techniques of the Contemporary Composer*. New York: Schirmer. Thomsom Learning; 1997.

\_\_\_\_\_. *New Directions in Music*. Illinois: Waveland Press, Inc; 2001.

DALLAPICCOLLA, Luigi. Correspondência (07/07/1957). Apud: NATHAN, Hans. The Twelve-Tone Compositions of Luigi Dallapiccola. *The Musical Quarterly*, 1958, vol. 44, no. 3. p. 289-310.

DAHLHAUS, Carl. La crise de l' experimentation. In: *Colóquio Dahlhaus: Música e Historiografia em la Obra de Carl Dahlhaus*. Ed. Pablo-I. Rodriguez. Institución "Fernando el Católico" (Zaragoza), 2003. Traduzido do alemão por Vincent Barras. Artigo publicado originalmente em *Komponieren Heute*, 1923.

Disponível em: <http://www.campusvirtual.unirioja.es/titulaciones/musica/fotos/dossier.pdf>

DUNSBY, Jonathan e WHITTALL, Arnold. *Music Analysis in Theory and Practice*. New Haven: Yale University Press; 1988.

ECO. Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva; 1991.

EIMERT, Herbert. *Atonale Musiklehre*, Leipzig: Breitkopf & Härtel; 1924. Apud: HILL, Richard S. Schoenberg's Tone-Rows and the Tonal System of the Future. *The Musical Quarterly*, 1936, vol. 22, no. 1, p. 14-37.

ESTRELA, Arnaldo , STOJANOV, Vladimir, CANDÉ, Roland de et al. Manifesto do 2.o Congresso de Compositores e Críticos Musicais- Praga. *Fundamentos*. São Paulo. 1948, vol.1, no. 2, p. 154-156.

FENNELLY, Brian. Cláudio Santoro. Intermitências II, pour Piano et Orqchestre de Chambre. *Notes*, 1972, vol. 29, no. 1, p. 117-118.

FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. Yale University Press: 1973.

GADO, Adriano Braz. *Um estudo da técnica de doze sons em obras selecionadas: Hans Joachim Koellreutter e César Guerra-Peixe*. Campinas: Instituto de Artes; Universidade Estadual de Campinas, 2005. Dissertação de Mestrado.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; 1978.

GRUPO MÚSICA VIVA. MANIFESTO 1946. Declaração de princípios. In: KATER, Carlos. *Música Viva e H.J. Koellreutter. Movimentos em Direção à Modernidade*. São Paulo: Musa Editora; 2001

GUERRA-PEIXE. *Melos e Harmonia Acústica*. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores; 1988.

HANSON, Robert. Webern's Chromatic Organization. *Music Analysis*, 1963, vol. 2, no. 2, p. 135 -149.

HILL, Richard S. Schoenberg's Tone-Rows and the Tonal System of the Future. *The Musical Quarterly*, 1936, vol. 22, no. 1, p. 14-37.

HINDEMITH, Paul. *Craft of Musical Composition*. London: Schott & Co., Ltd.; 1945.

\_\_\_\_\_. A composer's world. Apud: SKELTON, Geoffrey. *Paul Hindemith: The Man behind the Music*. London: Gollancz; 1975.

HYDE, Martha M. Twentieth-Century Analysis During the Past Decade. *Music Theory Spectrum*. 1989, vol. 11, no. 1, p. 35–39.

\_\_\_\_\_. Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music. *Music Theory Spectrum*, 1996, vol. 18, no. 2, p. 200-235.

KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter. Movimentos em Direção à Modernidade*. São Paulo: Musas Editora; 2001.

KEMP, Ian, *Hindemith*. London; Oxford University Press; 1970.

KOELLREUTTER, H.J. *Música Brasileira. Música-Viva*. Rio de Janeiro. 1947, no. XII.

\_\_\_\_\_. Arte Funcional. A Propósito de “O Banquete” de Mário de Andrade”. *Fundamentos*. São Paulo. 1948, vol.1, no.2, p. 148-151.

\_\_\_\_\_. *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil. Resposta a Camargo Guarnieri*. Apud. KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter. Movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musas Editora; 2001.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes; 1987.

KOHS, Ellis. *Musical Form, Studies in Analysis and Synthesis*. Boston: Houghton Mifflin Company; 1973.

KOSTELANETZ, Richard. *John Cage*. London: Allen Lane; 1971.

KRENEK, Ernst. *Studies in Conterpoint*. New York: G. Schirmer, Inc; 1940.

\_\_\_\_\_. Is the Twelve-Tone Technique on the Decline? *The Musical Quarterly*, 1953, vol. 39, no. 4, p. 513-527.

\_\_\_\_\_. Extents and Limits of Serial Techniques. *The Musical Quarterly*, 1960, vol. 46, n. 2, p. 210-232. Special Issue: Problems of Modern Music. The Princeton Seminar in Advanced Musical Studies.

KUTSCHKE, Beate. Improvisation: An Always-Accessible Instrument of Innovation. *Perspectives of New Music*, 1999, vol. 37, no. 2, p. 147-62

LEIBOWITZ, René. *Introduction a la Musique de Douze Sons*. Paris: L' ARCHE editeur; 1949.

LESTER, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York: W.W. Norton and Company; 1989.

LEWIN, David. A Study of Hexachord Levels in Schoenberg's Violin Sonata. *Perspectives of New Music*, 1967, p. 1-17.

LEWINSKY, Wolf-Eberhard. Where Do We Go From Here?: An European View. *Musical Quarterly*. 1969; p. 193-205

LONDON, Edwin. Four Scores by Cláudio Santoro. *Anuário Interamericano de Investigación Musical*, 1971, vol. 7, p. 51-58.

MAUÉS, Igor Lintz - *Música eletroacústica no Brasil*. Internet: [luiz.host.sk/musica/textos/Igor/técnicas 4.html](http://luiz.host.sk/musica/textos/Igor/técnicas 4.html)

NATHAN, Hans. The Twelve-Tone Compositions of Luigi Dallapiccola. *The Musical Quarterly*, 1958, vol. 44, no.3, p. 289-310.

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

MOLINO, Jean. Fato Musical e Semiologia da Música. In: SEIXO, Maria Alzira (org.) *Semiologia da música*. Lisboa: Veja Ed. (s.d.). p. 111-164. Primeira publicação em francês 1975

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une Sémiologie de la Musique*. Paris: Union Générale d'Éditions; 1975.

\_\_\_\_\_. Semiologia Musical e Pedagogia da análise. In: *Opus 2* (Revista da ANPPOM), 1990, ano II, n.2, p. 55 a 57.

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

OLIVEIRA, Reinaldo Marques. *Cláudio Santoro e o Dodecafonismo: Um procedimento Singular*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005. Dissertação de Mestrado.

ORREGO-SALAS, Juan. Traditions, Experiment, and Change in Contemporary Latin America. *Latin American Music Review*.1985, p.152-165.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes; 2001.

PAZ, Juan Carlos. *Introdução à música de nosso tempo*. São Paulo: Livraria Duas Cidades; 1977.

PERLE, George. *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg and Webern*. Berkeley, CA: University of California Press; 1981.

PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del siglo XX*. Madrid: Real Musical; 1985.

PINHEIRO, Maria Francisca. Os dois marxismos de Marx. In: *Marx morreu: viva Marx*. São Paulo: Papyrus Editora; 1993

ROGERS, Lynne. Stravinsky's Break with Contrapontual tradition: A Sketch Study. *The Journal of Musicology*, 1995, vol. 13, no. 4, p. 476-507.

ROUTH, Francis. *Contemporary Music: an introduction*. London: The English Universities Press Ltd; 1968.

RUFER, Josef . *Die Komposition mit Zwölf Tönen*. Apud: KRENEK, Ernst. Is the Twelve-Tone Technique on the Decline? *The Musical Quarterly*, 1953, vol. 39, no. 4, p. 513-527.

SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses. O pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970-1980*. São Paulo: Editora Unesp; 2003.

SALLIS, F. Le paradoxe postmoderne et l'œuvre tardive de Luigi Nono. *Circuit*, 2000, v.11, n.1, p.69-84. (Disponível em: <<http://www.erudit.org/erudit/circuit>>)

SALZER, Felix. *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music*. New York: Dover Publications, Inc; 1961.

SANTORO, Cláudio. Considerações em Torno da Música Contemporânea Nacional, *Música-Viva*. Rio de Janeiro.Abril-Maio, 1941, p.5-7.

\_\_\_\_\_. Problema da Música Contemporânea Brasileira em Face das Resoluções e Apelo do Congresso de Praga. *Fundamentos*. São Paulo. 1948; v. 2, n.2, p. 233-240.

\_\_\_\_\_. O VII Pleno Sinfônico dos Compositores Soviéticos. *Fundamentos*. São Paulo. 1955, p. 3-11.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber; 1970.

\_\_\_\_\_.Composition with twelve-tones (1). In: *Style and Idea*. London: Faber & Faber; 1975a. p. 214-244

\_\_\_\_\_. Twelve –Tone Composition – 1923. In: *Style and Idea*. London: Faber and Faber; 1975b.

SCHUARTZ, Elliot e GODFREY, Daniel. *Music since 1945*. New York: Schirmer Books; 1993.

SERBY, Mark. Ligeti the Postmodernist? *Tempo*, 1997, no. 199, p. 9-14.

SIMÕES, C. Elementos Estruturais na Sinfonia No. 10 – Amazonas, de Cláudio Santoro. *Cadernos do Colóquio*, 2004-2005. UNIRIO

SKELTON, Geoffrey. *Paul Hindemith: The Man Behind the Music*. London; Gollancz; 1975.

SMITH, Geoff. Composing after Cage. Permission Granted. *The Musical Times*, 1998, vol. 139, no. 1864, p. 5-8.

SOUZA, Iracele Lívero de. *Santoro: Uma história em Miniaturas*. Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2003. Dissertação de Mestrado.

SUCHOFF, Benjamin. *Bartók: Concerto for Orchestra. Understanding Bartók's world*. New York: Schirmer Books; 1995.

TABOR, Michelle. Juan Carlos Paz: A Latin American Supporter of the International Avant-Garde. *Latin American Music Review*, 1988, vol. 9, no. 2. p. 207-232.

TACUCHIAN, R. Estrutura e Estilo na obra de Béla Bartók. *Revista Brasileira de Música*. 1994-95, vol. 21, p. 1-17.

\_\_\_\_\_. O Pós-moderno e a Música. *Em Pauta* (Revista do Curso de Pós-Graduação do Mestrado em Música. UFRGS) 1992, no.5

VENTURA, Fábio. *Mutationen III de Cláudio Santoro – O Pianista como Ao-autor*. Anais do XVII Congresso da Anppom/Práticas interpretativas. 2007.

VINTON, John, et al. Current Chronicle. *The Musical Quarterly*, 1965, vol. 51, no. 3, p. 530-560.

VINTON, John. Bartók on His Own Music. *Journal of the American Musicological Society*, 1966, vol. 19, no. 2. p. 232–243

VÁZQUEZ, Adolfo, Sánchez. *As Idéias Estéticas de Marx*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; 1978.

WHITTALL, Arnold. Post-Twelve-Note Analysis. *Proceedings of the Royal Musical Association*. 1967 – 1968. vol. 94/1, p. 1-17

ZHDANOV, Andrei. A Tendência Ideológica da Música Soviética. *Problemas*. Rio de Janeiro. 1948, n. 21, p. 19-34.

*Arquivo Cláudio Santoro*

*1- Artigos:*

BARTHA, Denis. *L'Influence de la Musique Populaire sur la Musique*. [1948], 4p

KOELLREUTTER, H.J. *Fundamentos de uma Estética Materialista da Música*. 1947. 15p. Palestra.

SANTORO, Cláudio. *Comentário sobre a III Sinfonia*. [ca. 1947]

\_\_\_\_\_. *Où va la Musique? "Le Problème du Compositeur Contemporain Dans sa Position Sociale"*. [1948] 3.p.

\_\_\_\_\_. *Problemas da Música Contemporânea Brasileira e o Fato Histórico Social*. [1948]. 4p.

\_\_\_\_\_. *Palestra*. [195?]

\_\_\_\_\_. *Progresso em Música*. [1951]

\_\_\_\_\_. *Em Torno da Carta Aberta de Camargo Guarnieri*. [ca.1951] 4p.

\_\_\_\_\_. *Cláudio Santoro*. [Texto Biográfico]. [195?]

\_\_\_\_\_. *A música na era da tecnologia*. [196?]. Rascunho de artigo.

\_\_\_\_\_. *Dados biográficos e estéticos*. [1963]

\_\_\_\_\_. *Sobre a volta de Cláudio Santoro*. [1967]

\_\_\_\_\_. *A música na era da tecnologia*. [196?].

SHAPORIN, Iuri. *Des Éléments Populaires et Réalistique dans la Musique*. [1948] 6p.

ZOFIA, Lissa. *Les Fonctions Sociales de la Musique Artistique et Populaire*. [1948] 7p.

*2- Depoimentos e entrevistas:*

SANTORO, Cláudio. Entrevista concedida a Sérgio [?]. [196-]

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Rangel Bandeira. [194-]

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida ao *Jornal José*. Brasília 11/1981

### 3- Correspondência:

BOULANGER Nádia. Correspondência a Cláudio Santoro. 28/09/1960

KOELLREUTTER, H.J. Correspondência a Cláudio Santoro: 8/2/1947

\_\_\_\_\_. Correspondência a Cláudio Santoro: fev/1947

\_\_\_\_\_. Correspondência a Cláudio Santoro: 25/2/1948.

\_\_\_\_\_. Correspondência a Cláudio Santoro: 10/7/1948

SANTORO, Cláudio. Correspondência a Carlos Santoro: 4/7/1945

\_\_\_\_\_. Correspondência a Dr. Carlton Smith: 12/9/1946

\_\_\_\_\_. Correspondência a Aldo Parisot: 4/11/46

\_\_\_\_\_. Correspondência a Charles Munch: 11/11/46

\_\_\_\_\_. Correspondência a Ernesto Xancó: 27/1/1947

\_\_\_\_\_. Correspondência a H.J. Koellreutter: 28/1/47

\_\_\_\_\_. Correspondência a H.J. Koellreutter: 14/2/1947.

\_\_\_\_\_. Correspondência a João Caldeira Filho: 4/03/47

\_\_\_\_\_. Correspondência a Ernesto Xancó: 5/4/1947

\_\_\_\_\_. Correspondência a Vasco Mariz: 25/10/48

\_\_\_\_\_. Correspondência a Curt Lange: 8/5/1948

\_\_\_\_\_. Correspondência a P. Darmangeat. 5/11/1948

\_\_\_\_\_. Correspondência a F. Curt Lange. 20/10/49

\_\_\_\_\_. Correspondência a Zora Braga: 16/2/1950

- \_\_\_\_\_. Correspondência a Lopes Graça: 18/08/1950
- \_\_\_\_\_. Correspondência a Magdala da Gama Oliveira: Rio de Janeiro 6/3/1951
- \_\_\_\_\_. Correspondência a Louis Saguer: [195?]
- \_\_\_\_\_. Correspondência a Aldo Parisot: 28/07/1951
- \_\_\_\_\_. Correspondência a Curt Lange: 14/03/1952
- \_\_\_\_\_. Correspondência a Aldo Parisot: 08/11/1953
- \_\_\_\_\_. Correspondência aos primos Geninha e Baby: 20/01/1954
- \_\_\_\_\_. Correspondência a David Appleby: 7/05/56
- \_\_\_\_\_. Correspondência a Curt Lange: 20/11/1956
- \_\_\_\_\_. Correspondência a Bruno [?]: Brasília 24/9/62
- \_\_\_\_\_. Correspondência a H. J. Koellreutter: Brasília 7/9/1962
- \_\_\_\_\_. Correspondência a Espinosa: Brasília, 2/1/64
- \_\_\_\_\_. Correspondência a Stuckenschmidt: Rio de Janeiro 14/4/69
- \_\_\_\_\_. Correspondência a Gilbert Chase: 17/11/70
- \_\_\_\_\_. Correspondência a Lukas Foss: Viernheim. 20/01/1971
- \_\_\_\_\_. Correspondência a Ernesto Xancó: 15/02/1971
- \_\_\_\_\_. Correspondência a [?]. Viernheim: 15/2/1971
- \_\_\_\_\_. Correspondência à Maria Abreu: 14/7/72
- \_\_\_\_\_. Correspondência a Aurélio [?]: [Mannheim] 15/7/1972
- \_\_\_\_\_. Correspondência a Gerard Béhague: Brasília [?]