

Quadro teórico-analítico para abordagem de obras de Claudio Santoro

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE PESQUISA

SUBÁREA: Teoria e Análise Musical

Matheus Avlis Gonzaga V de Sousa¹
Universidade de Brasília - UnB
[*contatomatheusavlis@gmail.com*](mailto:contatomatheusavlis@gmail.com)

Resumo. Dada a variedade estilística observada no conjunto da obra de Claudio Santoro (1919-1989), que inclui peças atonais, dodecafônicas, modais, neotonais, nacionalistas, que lidam com a aleatoriedade, a indeterminação ou a eletroacústica, constata-se a impossibilidade de aplicação rígida de um único modelo de análise na abordagem da produção do compositor. A partir da leitura de autores referenciais na compreensão e análise de obras de Claudio Santoro e visando fornecer subsídios a eventuais pesquisas futuras que envolvam a análise de obras do compositor, este trabalho propõe a sistematização de um quadro referencial contendo gama variada de ferramentas analíticas adaptadas às especificidades da linguagem ou técnica composicional abordada por Claudio Santoro em cada uma de suas fases estilísticas.

Palavras-chave. Claudio Santoro, Análise musical, Referencial teórico, Música brasileira, Composição musical.

Theoretical-analytical Framework for Approaching Works by Claudio Santoro

Abstract. Given the stylistic variety observed throughout Claudio Santoro's work (1919-1989), which includes atonal, dodecaphonic, modal, neotonal, nationalist pieces, which deal with randomness, indeterminacy or electroacoustics, it is evident that the rigid application of a single analytical model to approach the composer's works is impossible. Based on the study of authoritative authors in the understanding and analysis of the Claudio Santoro's works and aiming to provide support for potential future research involving the analysis of the composer's works, this paper proposes the systematization of a referential framework containing a diverse range of analytical tools adapted to the specificities of the compositional language or technique addressed by Claudio Santoro in each of his stylistic phases.

Keywords. Claudio Santoro, Musical analysis, Theoretical framework, Brazilian music, Musical composition.

¹ Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES.

Introdução

Ao longo de quase 50 anos de carreira, Santoro iria escrever cerca de 500 obras, entre 14 Sinfonias, Solos, Câmara, Trios, Quartetos, Concertos, Cantatas, Ópera, música eletroacústica, dentre outras. (Mariz, 1994, p. 84)

A revisão de literatura da produção bibliográfica acerca da vida e obra de Claudio Santoro (1919-1989) demonstra um cenário de interesse crescente pela produção do compositor. A relação de publicações sobre Santoro inclui desde livros biográficos até trabalhos acadêmicos relacionados à análise musical, à estética, à performance musical e à transcrição e edição de partituras do compositor.

No que se refere às publicações acadêmicas supracitadas, a maior parte delas se ocupa da análise musical de obras isoladas ou de conjunto de obras de Santoro. Pudemos identificar trabalhos que propõem a análise de peças de uma determinada fase estilística do compositor, como por exemplo a análise de obras da primeira fase criativa de Santoro, dita atonal ou dodecafônica (Mendes, 2007; Oliveira, 2010). Identificamos análises de obras sinfônicas (Vasconcelos, 1991; Simões, 2009. Oliveira, 2017), análise de peça concertante (Dauelsberg, 2009), análise de peças para quarteto de cordas (Souza, 2011), análises de canções (Salgado 2010; Mattos, 2006; Almada, 2008), análises de obras para piano (Godoy, 1994; Gerber, 2003; Schneider, 2005; Larsen, 2010; Gado, 2010), análise de peças para instrumentos de sopro (Pinto, 2013; Ferreira, 2014; Santoro, 2017; Costa, 2021), bem como, análises de obras eletroacústicas de Santoro, características de sua fase vanguardista (Maués, 1993; Martins, 2002; Mendes, 2009).

Dada a variedade estilística observada no conjunto da obra de Claudio Santoro (1919-1989), que inclui peças atonais, dodecafônicas, modais, neotonais, nacionalistas, que lidam com a aleatoriedade, a indeterminação ou a eletroacústica, constata-se a impossibilidade de aplicação rígida de um único modelo de análise na abordagem da produção do compositor.

A partir da leitura de autores referenciais na compreensão e análise de obras de Claudio Santoro (Mendes 2009; Oliveira, 2010; Oliveira, 217) e visando fornecer subsídios a eventuais pesquisas futuras que envolvam a análise de obras do compositor, este trabalho propõe a sistematização de um quadro referencial contendo gama variada de ferramentas analíticas

adaptadas às especificidades da linguagem ou técnica composicional abordada por Claudio Santoro em cada uma de suas fases estilísticas².

Análise de obras da 1ª e 4ª fase

A primeira fase estilística de Claudio Santoro — Serialismo Dodecafônico (1939-1946), tal como conceituada por Mendes (2009), tem como característica mais destacada a recorrência de um idioma cromático e da utilização do método dodecafônico com trechos em que o regramento imposto pela série é, por vezes, desconsiderado em detrimento da liberdade de expressão. Já a quarta fase estilística de Santoro — Retorno ao serialismo (1961-1966), refere-se ao retorno do compositor, na década de 60, à exploração dodecafônica que praticara na década de 40.

No que tange à análise de obras desses períodos, Mendes (2009) recorre à Schoenberg (1975a) para uma fundamentação da técnica dodecafônica segundo os princípios da Escola de Viena, e à Perle (1981) e Brindle (1989) para a compreensão de um modelo de dodecafonismo mais “livre”, que possibilita a ampliação e transgressão da ortodoxia dos princípios seriais. “Na tentativa de se desvendar a maneira como as relações intervalares ocorrem naquelas passagens onde a ordenação serial tornou-se insuficiente”, Mendes (2009, p. 9), recorre brevemente à noção de conjuntos equivalentes da Teoria dos Conjuntos (Forte, 1973).

A partir dessas referências, Mendes (2009) observa nas obras da 1ª e 4ª fase de Santoro características específicas, como: 1) aplicação do que Brindle (1986) definiu como “tonalidade obscurecida”, referindo-se a “fragmentos musicais redutíveis em escalas tonais ou modais, em alguns casos, com o auxílio de uma única nota cromática auxiliar” (Mendes, 2009, p. 28); 2) exploração do dodecafonismo com elementos característicos das formas tradicionais (ex: ritmos tonais, forma-sonata); 3) exploração do dodecafonismo com abandono dos elementos característicos das formas tradicionais (ex: anulação da ideia de métrica, fusão de melodia e harmonia em uma dimensão, frases assimétricas); 4) presença de certo normativismo, ou seja, a apresentação da série em sequência com pouca ou nenhuma alteração da ordenação serial, sendo que a ocorrência de antecipações ou omissões de um ou outro som se trataria de uma “digressão mínima”, como conceituado por Schoenberg; 5) aplicação dos procedimentos de permutação, repetição e omissão de notas da série como a principal forma de variação imposta

² Este trabalho adota a abordagem de Mendes (2009) que se refere à divisão da obra de Claudio Santoro em 6 fases estilísticas: serialismo dodecafônico (1939-1946), transição (1946-1948), nacionalismo (1949-1960), retorno ao serialismo (1961-1965), avant-garde (1966-1977) e maturidade (1978-1989).

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” (Mendes, 2009, p. 42); 6) aplicação de séries incompletas ou reduzidas, quando “o procedimento relativo à omissão de notas é aplicado de forma tão pronunciada, que tal denominação praticamente perde sua razão de ser” (Mendes, 2009, p. 50); 7) divisão da série em dois hexacordes, procedimento previsto por Schoenberg; 8) emprego de séries “independentes”, ou seja, duas séries diferentes que aparecem na mesma obra, observando-se o emprego de operações lógicas pré-composicionais que evidenciam relação entre as duas séries; 9) livre harmonização da melodia serial pelo compositor; 10) exploração de recortes seriais. “Após a citação da série original, tem início o encadeamento de pequenos agrupamentos de notas” compondo assim “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” (Mendes, 2009, p. 59); 11) aplicação de antifonia serial, que Perle (1981) define como “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 pré-composicional da série” (Mendes, 2009, p. 61); 12) uso de sequências lineares e atonalismo livre.

Em seu trabalho de análise de peças da primeira fase de Santoro, Oliveira (2010) parte de Haimo (1992) para compreender os principais aspectos da técnica dodecafônica utilizados por Schoenberg em seu período serial inicial assim como em seu período dodecafônico maduro, podendo assim melhor observar os procedimentos técnicos da manipulação serial de Claudio Santoro que se assemelham aos utilizados por Schoenberg. Oliveira (2010) explora também terminologias e ferramentas extraídos de Burkholder (1999) que também investiga métodos característicos de Schoenberg ao longo de sua trajetória.

A partir desses autores, Oliveira (2010) observa nas obras do 1º período criativo de Santoro: 1) recorrência de apresentação linear/referencial da série, que segundo o autor, aparece em pontos importantes da estrutura formal. “Por exemplo, apresenta-se no início do trabalho como um tema e, mais adiante, reafirma-se, porém transposta a um nível de altura diferente” (Oliveira, 2010, p. 91); 2) aplicação da rotação da série, e omissão do início e das terminações dos enunciados; 3) reordenação da série pela extração de notas; 4) abandono da série em favor

da conclusão cromática³ ou do agregado⁴; 5) dissimulação do início e das terminações dos enunciados da série pela consciente “falta de coincidência desses pontos com o início ou com o fim das frases musicais, e pela interpolação ou pela elisão entre o fim e o início de enunciados consecutivos” (Oliveira, 2010, p. 91); 6) uso de transposições da série ou das formas espelhadas da série (R, I e RI); 7) operação de divisão da série, um tipo de manipulação que produz relações entre elementos não adjacentes da série, o que “cria linhas e acordes cujos elementos não representam as posições de ordem consecutivas da série de referência” (Oliveira, 2010, p. 99); 8) produção de um tecido polifônico gerado pela disposição de enunciados da série em camadas diferentes, isto é, uma série por cada voz, ou pela divisão da série e distribuição dos segmentos resultantes nas vozes do tecido musical, exemplos “em vez de apresentar enunciados lineares completos em cada voz, a série divide-se em hexacordes, e estes são então dispostos como linhas” ou ainda “uma voz enuncia a série como uma linha, acompanhada de outra forma da série, esta, por sua vez, dividida em acordes” (Oliveira, 2010, p. 103); 9) a série não está em toda parte, pois “enunciados da série são interrompidos e dão lugar às noções de agregado e conclusão cromática. Nessas passagens, o conteúdo das classes de altura já não está vinculado a uma rigorosa ordenação intervalar referencial” (Oliveira, 2010, p. 115).

Em sua análise estrutural da *Primeira Sinfonia para duas orquestras de cordas*, obra representativa da primeira fase de Cláudio Santoro, Oliveira (2017) utiliza métodos como a Teoria dos Conjuntos desenvolvido por Forte (1973) e comentada por Straus (1990), a Teoria dos Contornos Musicais de Morris (1993), a relação parcimoniosa entre diferentes coleções tal como proposto por Tymoczko (2011) e o método da identificação e contagem serial, tal como proposto por autores como Kostka (1990), Francolí (2008) e Whittall (2008). Para a compreensão dos fundamentos do sistema dodecafônico, Oliveira (2017) recorre ainda ao método de Krenek (1940). Isso permitiu à Oliveira (2017) identificar processos pós-tonais que indicam influências de autores como Claude Debussy, Paul Hindemith e Heitor Villa-Lobos já na primeira fase estilística de Santoro.

Análise de obras da 2ª e 3ª fase

Em sua segunda fase — Transição (1946-1948) — Claudio Santoro, adotando como bandeira a “humanização da nova linguagem”, passa a perseguir certa simplificação estilística

³ Para Oliveira (2010), o termo “conclusão cromática” faz referência a uma coleção, não ordenada, que contém todas as doze classes de altura, mas com duplicações.

⁴ Para Oliveira (2010), o termo “agregado” faz referência a uma coleção, não ordenada, que contém todas as doze classes de altura sem duplicações.

com o intuito de alcançar um público mais amplo com sua música, substituindo assim “a estética do ‘novo’ pela do ‘povo’” (Kater, 2001, p. 100). Nessa fase, “as convicções ideológicas de Santoro apontavam para uma música menos ‘áspera’ e mais acessível ao público” (Gomes, 2021, p. 36), por isso é possível identificar em obras desse período a exploração de estruturas tradicionais como o tonalismo e o modalismo, isso em associação com a linguagem serial dodecafônica anteriormente desenvolvida.

Por sua vez, o terceiro período estilístico de Santoro — Nacionalismo (1949-1960) — apresenta-se como uma lógica consequência das transformações estilísticas ocorridas durante o seu período de transição. Nesse terceiro período, a elaboração melódica por Santoro, seguindo a tendência do final do período de transição, tomou inicialmente as escalas modais como o principal material para a construção de grande parte de suas melodias nacionalistas, embora haja ainda a recorrência de um vocabulário harmônico amplo com formações triádicas tradicionais, acrescidas ou não de dissonâncias, além do emprego de harmonias baseadas na superposição de intervalos de quartas e quintas, bem como, de acordes inteiramente estranhos ao centro tonal ocasionalmente estabelecido. As obras da fase nacionalista apresentam ainda: ritmos da música folclórica do Brasil, síncofes, harmonização livre de melodias modais, frases descendentes, linhas cantáveis e que se movimentam por grau conjunto, ostinatos, paralelismo, intercâmbio modal e tonal, polimodalidade e cromatismo polimodal.

No que se refere à análise de obras da 2ª fase (transição) e da 3ª fase (nacionalista) de Claudio Santoro, Mendes (2009) recorre a modelos analíticos diferentes daqueles utilizados na análise de obras da 1ª e 4ª fase estilística de Santoro. Mendes (2009) adota agora modelos de Hindemith (1945) e Salzer (1961), ambos identificados com a elaboração sobre obras em que, de alguma forma, as hierarquias tonais são preservadas.

A metodologia de Hindemith (1945) elucida princípios composicionais por ele desenvolvidos que “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” (Mendes, 2009, p. 10). O modelo de Salzer (1961), 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.

Ainda sobre as obras dos períodos em questão, Mendes (2009) aproveita 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” (Mendes,

2009, p. 10). Os próprios ensaios de Bartók (1976) fornecem subsídios para a compreensão de conceitos como “cromatismo polimodal” e “livre harmonização” de melodias modais.

No que se refere ao neotonalismo praticado por Santoro nessas fases, Brindle (1986) e Persichetti (1985) fornecem informações sobre conceitos como “modalidade”, “intercâmbio modal”, “polimodalidade”, “paralelismo”, “harmonia por quartas” e “ostinato”.

A partir dessas referências, Mendes (2009) observa nas obras da 2ª fase de Santoro (transição) características como: 1) simplificação progressiva da escrita manifestada, por exemplo, pela exploração de conteúdo diatônico-modal na melodia, pela repetição imediata e literal de ideias temáticas, pela simetria fraseológica e ainda por características complementares⁵ como “os acordes baseados em quartas suspensas, a exiguidade e simplicidade do material rítmico, a predominância absoluta de intervalos de graus conjuntos na melodia” (Mendes, 2009, p. 79); 2) predominância do intervalo de quarta justa como principal material intervalar visando evitar o uso de entidades harmônicas triádicas e funcionais, técnica especificamente assimilada da experiência neoclássica de Hindemith; 3) afastamento do atematismo que caracterizou a maioria das obras dodecafônicas de Santoro dos anos anteriores e adoção da técnica de desenvolvimento de motivos melódicos criados a partir da ideia temática apresentada nos compassos iniciais; 4) o emprego de valores rítmicos simples; 5) a apresentação monofônica do tema em oitavas dobradas; 6) o emprego de motivos curtos e claramente delimitados; 7) o estabelecimento de áreas tonais diretamente relacionadas à utilização de fragmentos diatônicos; 8) em certa obras, ruptura com o serialismo, adotando um idioma cromático fundamentado no emprego de adições ou alterações cromáticas por sobre o conteúdo diatônico-modal dos segmentos melódicos e na contínua justaposição e superposição de fragmentos melódicos; 9) predomínio do diatonismo das escalas tanto tonais, quanto modais.

No que se refere à análise de obras especificamente da 3ª fase de Claudio Santoro (nacionalismo), Mendes (2009) observa: 1) prevalência das escalas modais como o principal material da elaboração melódica, embora, em menor medida, “a recorrência de elementos tonais, tanto diatônicos, quanto cromáticos possam ser igualmente encontrados” (Mendes, 2009, p. 119-120); 2) acompanhamentos com o emprego de um vocabulário harmônico amplo, “contendo, desde as formações triádicas tradicionais, acrescidas ou não de dissonâncias variadas, até as harmonias baseadas na superposição intervalar de quartas e quintas” (Mendes, 2009, p. 120); 3) emprego de acordes inteiramente estranhos ao centro tonal estabelecido,

⁵ Características que “não podem ser apontados como características exclusivas deste novo contexto estilístico, uma vez que, igualmente, ocorrem em peças da fase anterior” (Mendes, 2009, p. 79).

interessando “ao compositor neste momento incorporar ao ambiente modal, alguma imprevisibilidade harmônica, cuja principal missão é ampliar as possibilidades expressivas da melodia” (Mendes, 2009, p. 121); 4) apesar de pouco frequente, o emprego de melodias tonais diatônicas, principalmente nas melodias das canções populares urbanas das décadas de 1950 e 1960 e em peças para piano de curta duração; 5) uso de “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” (Mendes, 2009, p. 122); 6) criação de melodias tonais/modais cromáticas a partir do interesse de Santoro por um modelo melódico mais flexível; 7) recorrência de motivos de acompanhamento em forma de ostinato que propiciam “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” (Mendes, 2009, p. 126); 8) aplicação de intercâmbio modal, que segundo Persichetti (1985), pode ser definido como uma troca de modos sem que o centro tonal seja alterado. Santoro aplica o intercâmbio modal “em sobreposição às figuras em forma de ostinato, uma vez que tais figurações asseguram o estabelecimento de um polo tonal estável, o qual acolherá as variações impostas à linha melódica” (Mendes, 2009, p. 127); 9) aplicação de polimodalidade e cromatismo polimodal⁶, sendo este último descrito por Bartók como “o procedimento em que diversas, ou até 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” (Mendes, 2009, p. 128-129); 10) pouca ocorrência da aplicação de técnicas polifônicas por Santoro em sua fase nacionalista, ocorrendo apenas em trechos curtos e delimitados de um número reduzido de obras; 11) excesso de paralelismo⁷; 12) predominância de textura homofônica; 13) acompanhamento harmônico realizado a partir de um amplo vocabulário de acordes; 14) o controle da continuidade lógica das sequências harmônicas nas peças nacionalistas é muitas

⁶ “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” (Mendes, 2009, p. 129);.

⁷ “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” (Mendes, 2009, p. 130);

vezes efetuado pelas variações de tensão geradas pela movimentação da voz do baixo⁸; 15) são três as formas mais frequentes de movimentação da linha do baixo praticadas por Santoro: a) a linha do baixo é conduzida tão somente por semitons⁹; b) a linha do baixo é conduzida por graus conjuntos ou por intervalos de quarta e quinta justa; c) a movimentação da linha do baixo é operada por intervalos de terça maior ou menor¹⁰.

Análise de obras da 5ª fase

Movido por uma espécie de "busca timbrística", Claudio Santoro em sua quinta fase estilística — Avant-garde (1966-1977) — volta-se para a experimentação com novos recursos composicionais: glissandos, clusters, quartos de tom, multifônicos, recursos, até então ausentes em sua obra, tais como aleatoriedade, indeterminismo, improvisação, notação proporcional, meios eletroacústicos, entre outros.

Mendes (2009) cita Whittall no que se refere às possíveis estratégias a serem adotadas diante da produção vanguardista de Claudio Santoro:

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. (Whittall, 1967-1968, apud Mendes, 2009, p. 11)

Buscando uma melhor sistematização para a abordagem descritiva proposta acima por Whittall, Mendes (2009) recorre a duas publicações de Cope (1997; 2001), que, além de

⁸ “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 influência 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” (Mendes, 2009, p. 132).

⁹ “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” (Mendes, 2009, p. 133).

¹⁰ “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” (Mendes, 2009, p. 137).

categorizar os “recursos e tecnologias da composição do século XX”, proporcionam uma abordagem analítica capaz de também incluir a “recente música experimental”.

Em sua “análise vetorial”, Cope recomenda a consideração dos seguintes tópicos: (1) dados históricos anteriores [historical background]; (2) visão geral, estrutura e textura; (3) técnicas de orquestração; (4) técnicas básicas; (5) modelos verticais; (6) modelos horizontais; (7) estilo. (Mendes, 2009, p. 11-12)

Análise de obras da 6ª fase

O sexto e último período estilístico de Santoro — Maturidade (1978-1989) — “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” (MENDES, 2009, p. 278).

Partindo do pressuposto de que os esforços do compositor se voltam nessa fase para a síntese dos estilos composicionais anteriormente abordados, segundo Mendes (2009, p. 12) é natural que as ferramentas analíticas utilizadas na abordagem de obras das fases anteriores voltem a ser utilizadas nessa última fase.

No que se refere à intersecção do dodecafonismo e da “manipulação de células intervalares”, técnica aplicada por Santoro quase que especificamente nas obras de sua 6ª fase, Mendes (2009) adiciona duas novas referências: Boulez (1981) e Guerra-Peixe (1988).

A partir desse amplo arcabouço teórico-analítico, Mendes (2009) observa em obras da fase final de Santoro: 1) o interesse de Santoro de voltar à utilização de técnicas e materiais composicionais os quais haviam sido superados em fases anteriores; 2) a maior ocorrência de uma demarcação estrutural através de centros tonais, ou seja, materiais diatônicos claramente definidos, ainda que obscurecidos por alterações ou acréscimos cromáticos; 3) utilização de acordes baseados na superposição triádica ou quartal; 4) aplicação de modos litúrgicos alterados; 5) simetria; 6) forte presença de materiais harmônicos e melódicos oriundos de formações escalares diatônicas modais e/ou tonais que descendem dos períodos de transição e nacionalista; 7) escassez de passagens estritamente tonais que, assim como na fase nacionalista, aparecem em circunstâncias especiais no conjunto da obra de Santoro, em geral em passagens breves ou em peças curtas para canto ou piano (ex: *Aspiração*, a primeira das canções que integram o ciclo *Quatro canções da madrugada*, 1982); 8) frequente ocorrência de fusão de material modal e tonal; 9) politonalidade e polimodalidade que, ao invés de contrapostas a outros materiais, serão nessa fase utilizadas isoladamente, demarcando a extensão total de uma

seção ou trecho específico; 10) manejo de “células intervalares” dado o acentuado interesse pelas propriedades intervalares geradas, sobretudo nas construções melódicas; 11) manipulações dodecafônicas tendem a repetir os procedimentos de flexibilização tais como permutações, repetições e omissões; 12) utilização de unidades rítmicas e intervalares mais simples, o que reaproximaria Santoro de sua expressão neoclássica observada primordialmente em algumas das obras da década de quarenta; 13) em obras específicas, 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 uma mesma obra os elementos que em períodos anteriores dificilmente compartilhariam de um plano comum. Considerada em seus primeiros 34 compassos, *Elegia 1* 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 polos 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. (Mendes, 2009, p. 262-262)

Conclusão

A revisão de literatura demonstra que o campo de estudos acerca da obra de Claudio Santoro, destacado compositor brasileiro do século XX, foi consideravelmente ampliado nas últimas duas décadas. Visando fornecer subsídios a eventuais pesquisas futuras que envolvam a análise de obras do compositor, o presente trabalho buscou sistematizar um quadro referencial teórico-analítico que possa embasar o trabalho do analista.

A partir da leitura de autores referenciais na compreensão e análise de obras ou conjuntos de obras de Claudio Santoro (Mendes 2009; Oliveira, 2010; Oliveira, 217), pudemos sintetizar o quadro teórico-analítico para abordagem de obras de Claudio Santoro que apresentamos nos parágrafos seguintes.

Para o tratamento analítico de obras da 1ª e 4ª fase de Claudio Santoro (serialismo dodecafônico e retorno ao serialismo, respectivamente), adotam-se os estudos de Schoenberg (1975a), Perle (1981), Brindle (1989), Forte (1973), Haimo (1992), Burkholder (1999), Straus (1990), Morris (1993), Tymoczko (2011), Kostka (1990), Francolí (2008), Whittall (2008) e Krenek (1940).

Para o tratamento analítico de obras da 2ª e 3ª fase de Claudio Santoro (transição e nacionalismo, respectivamente), adotam-se os estudos de Hindemith (1945), Salzer (1961), Antokoletz (1984), Bartók (1976), Brindle (1986) e Persichetti (1985).

Para o tratamento analítico de obras da 5ª fase de Claudio Santoro (*avant-garde*), adota-se um estudo de Whittall (1967-68) e dois de Cope (1997; 2001).

Para o tratamento analítico de obras da 6ª fase de Claudio Santoro (maturidade), quando os esforços do compositor se voltam para a síntese dos estilos composicionais anteriormente abordados, adotam-se toda gama de estudos utilizados na análise de obras de fases anteriores, somando-se ainda os estudos de Boulez (1981) e Guerra-Peixe (1988).

Referências

ALMADA, Carlos de Lemos. **O dodecafonismo peculiar de Cláudio Santoro: Análise do ciclo de canções A Menina Boba**. OPUS, Revista Eletrônica da ANPPOM, v. 14, n. 1, p. 7-14, junho de 2008. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/viewFile/233/213>>. Acesso em: 1 set. 2023.

ANTOKOLETZ, Elliot. **The Music of Bela Bartók**. A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music. Los Angeles: University of California Press; 1984.

BARTÓK, Béla. **Essays**. New York: St. Martin's Press, 1976.

BOULEZ, Pierre. **A música hoje**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A; 1981.

BRINDLE, Reginald S. **Musical Composition**. New York: Oxford University Press; 1986.

_____. **Serial Composition**. New York: Oxford University Press; 1989.

COPE, David. **Techniques of the Contemporary Composer**. New York: Schirmer. Thomsom Learning; 1997.

_____. **New Directions in Music**. Illinois: Waveland Press, Inc; 2001.

COSTA, Radan Soares da. **Abordagens analíticas e técnico-interpretativas na sonata para trompete e piano de Cláudio Santoro**. 2021. 65f. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2021. Disponível em: <<https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/33373>>. Acesso em: 31 ago. 2023.

DAUELSBERG, Claudio Peter. **Concerto nº 2 para piano e orquestra de Claudio Santoro: análise dos 3 movimentos, contextos históricos e seu processo de edição**. 2009. Tese (doutorado) - Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, RJ. 2009. Disponível em: <<http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/12706>>. Acesso em: 31 ago. 2023.

FERREIRA, Salatiel Costa. **Claudio Santoro e o clarinete**: três estudos, duo e fantasia. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) - Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal. 2014. Disponível em: <<https://ria.ua.pt/handle/10773/13196>>. Acesso em: 1 set. 2023.

FORTE, Allen. **The Structure of Atonal Music**. Yale University Press: 1973.

GADO, Adriano Braz. **O serialismo na Sonata 1942 de Claudio Santoro**: movimento Lento. Revista Eletrônica de Musicologia, Universidade Federal do Paraná, v. 8, janeiro de 2010. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/REM/REMr13/01/serialismo_sonata_1942_santoro.htm>. Acesso em: 1 set. 2023.

GERBER, Daniela Tsi. **Paulistana nº 2 de Cláudio Santoro**: uma análise rítmica. 2003. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/2124>>. Acesso em: 1 set. 2023.

GODOY, Mônica de. **Cláudio Santoro**: overview of his piano works and analysis of the fourth piano sonata. 1994. Dissertation (Doctoral Music of Arts) - School of Fine Arts, Boston University, Boston, MA, USA. 1994. Disponível em: <<https://open.bu.edu/handle/2144/44771>>. Acesso em: 1 set. 2023.

GUERRA-PEIXE. **Melos e Harmonia Acústica**. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores; 1988.

HAIMO, Ethan. **Schoenberg's Serial Odyssey**. The Evolution of his Twelve-Tone Method, 1914-1928. Oxford: Oxford University Press, 1992.

HINDEMITH, Paul. **Craft of Musical Composition**. London: Schott & Co., Ltd.; 1945.

KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter**. Movimentos em Direção à Modernidade. São Paulo: Musas Editora; 2001.

KOSTKA, Stefan. **Materials and techniques of Twentieth-Century Music**. New Jersey: Prentice-Hall, 1990.

KRENEK, Ernst. **Studies in Counterpoint**. New York: G. Schirmer, Inc; 1940.

LARSEN, Juliane Cristina. **A forma sonata em três obras inaugurais: diálogos da nova música de Berg, Schoenberg e Santoro com a tradição**. 2010. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-10112010-161239/pt-br.php>>. Acesso em: 31 ago. 2023.

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

MARTINS, Denise Andrade de Freitas. **Análise da obra eletrônica Mutationen III de Cláudio Santoro**. OPUS, [s.l.], v. 8, p. 29-35, fev. 2002. ISSN 15177017. Disponível em:

<<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/135>>. Acesso em: 1 set. 2023.

MATTOS, Wladimir Farto Contesini de. **Análise rítmico-prosódica como ferramenta para a performance da canção**: um estudo sobre as canções de câmara de Claudio Santoro e Vinícius de Moraes. 2006. 2 v. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2006. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/88142>>. Acesso em: 31 ago. 2023.

MAUÉS, Igor Lintz. **A música eletroacústica de Cláudio Santoro**. Viena: Universidade de Viena, 1993. Tese de Doutorado.

MENDES, Sérgio Nogueira. **O percurso estilístico de Claudio Santoro**: roteiros divergentes e conjunção final. 2009. 289 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. 2009. Disponível em: <<https://hdl.handle.net/20.500.12733/1611149>>. Acesso em: 31 ago. 2023.

MENDES, Sérgio Nogueira. **Cláudio Santoro**: serialismo dodecafônico nas obras da primeira fase (1939-1946). Anais do XVII Congresso da ANPPOM, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, SP. 2007. Disponível em: <https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_SN_Mendes.pdf>. Acesso em: 1 set. 2023.

MORRIS, Robert D. **Composition in the Theory and Analysis of Musical Contour**. Music Theory Spectrum xv. 1993.

OLIVEIRA, Rafael Fajiolli de. **Análise da estrutura atonal da Primeira Sinfonia para duas orquestras de cordas de Cláudio Santoro**. 2017. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-12012018-112149/pt-br.php>>. Acesso em: 31 ago. 2023.

OLIVEIRA, Reinaldo Marques de. **A conclusão cromática em obras de Arnold Schoenberg e Cláudio Santoro**. 2010. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-19112010-115821/pt-br.php>>. Acesso em: 31 ago. 2023.

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.

PINTO, Renato da Costa. **A tuba na música brasileira: catalogação de obras, análise e sugestões interpretativas da fantasia sul américa para tuba de Cláudio Santoro**. 2013. Dissertação (mestrado) - Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA. 2013. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/18122>>. Acesso em: 1 set. 2023.

SALGADO, Michele Botelho da Silva. **Canções de amor de Cláudio Santoro**: análise e contextualização da obra. 2010. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) -

Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-17022011-150026/pt-br.php>>. Acesso em: 31 ago. 2023.

SALZER, Felix. **Structural Hearing**. Tonal Coherence in Music. New York: Dover Publications, Inc; 1961.

SANTORO, Alessandro. **Um Estudo Analítico da “Sonata para flauta” (1941) de Cláudio Santoro**. Musica Theorica. Salvador, v. 2, n. 2, p. 136-179, 2017. Disponível em: <<https://revistamusicatheorica.tema.mus.br/index.php/musica-theorica/article/view/55>>. Acesso em: 30 dez. 2023.

SCHNEIDER, Polyane. **Paulistana nº 7 para piano de Cláudio Santoro: uma investigação dos elementos característicos da escrita pianística**. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/5291>>. Acesso em: 1 set. 2023.

SCHOENBERG, Arnold. **Composition with twelve-tones (1)**. In: Style and Idea. London: Faber & Faber; 1975a. p. 214-244.

SIMÕES, Cláudia Maria Villar Caldeira. **Abertura Rondônia e outros afluentes da sinfonia Amazonas** – uma proposta de ferramenta gráfica para auxílio analítico e composicional desenvolvida a partir do estudo da trilogia sinfônica de Claudio Santoro (Sinfonias 9, 10 e 11). 2009. Tese (doutorado) - Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, RJ. 2009. Disponível em: <<http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11474>>. Acesso em: 31 ago. 2023.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. **A recepção das teorias do dodecafonismo nos últimos quartetos de cordas de Cláudio Santoro**. Revista Brasileira de Música – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 329-350, jul./dez. 2011. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/29239>. Acesso em: 8 set. 2023.

STRAUS, Joseph N. **Introduction to post-tonal theory**. New Jersey: Prentice Hall, 1990.

TYMOCZKO, Dmitri. **A Geometry of Music** - Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice. New York: Oxford Studies in Music Theory, 2011.

VASCONCELOS, Erick M. **The Symphony nº 4 “Brasilia”, by Camargo Guarnieri and the Symphony nº 6 by Claudio Santoro in Brazilian Twentieth-Century Nationalistic Symphonic Music**. Austin, 1991. Tese de Doutorado em Música. The University of Texas at Austin.

WHITTALL, Arnold. **Serialism**. New York: Cambridge University Press, 2008.

WHITTALL, Arnold. **Post-Twelve-Note Analysis**. Proceedings of the Royal Musical Association. 1967 – 1968. vol. 94/1, p. 1-17.