

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
DOUTORADO EM MÚSICA

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)

CLAUDIA MARIA VILLAR CALDEIRA SIMÕES

RIO DE JANEIRO, 2009

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)

por

CLAUDIA MARIA VILLAR CALDEIRA SIMÕES

Tese submetida ao Programa de Pós-  
Graduação em Música da UNIRIO,  
como requisito parcial para obtenção do  
grau de Doutora, sob a orientação do  
Professor Dr. Ricardo Tacuchian

Rio de Janeiro, 2009

S593 Simões, Claudia 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) / Claudia Maria Villar Caldeira Simões, 2009. 192f.

Orientador: Ricardo Tacuchian.

Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

1. Claudio Santoro, 1919-1989 (Compositor). 2. Sinfonias. 3. Música sinfônica – Brasil – Análise, apreciação. 4. Composição (Música). 5. Análise musical gráfica. I. Tacuchian, Ricardo. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de Doutorado em Música. III. Título.

CDD – 784.2



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA  
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM  
Mestrado e Doutorado

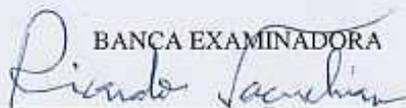
TÍTULO DA TESE

“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 Cláudio Santoro (sinfonias 9, 10 e 11)”

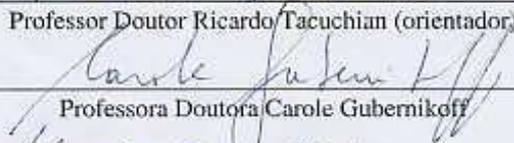
por

Claudia Maria Villar Caldeira Simões

BANCA EXAMINADORA



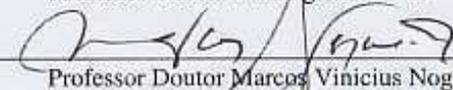
Professor Doutor Ricardo Tacuchian (orientador)



Professora Doutora Carole Gubernikoff



Professor Doutor Wellington Gomes



Professor Doutor Marcos Vinicius Nogueira



Professor Doutor Marcos Lucas

Conceito: Aprovada

SETEMBRO DE 2009

**Ao meu pai, José,  
um homem exemplar.**

**À memória de minha mãe,  
Maria dos Prazeres (1935-2008).  
Não há um só dia em que eu não morra de tanta saudade.**

## AGRADECIMENTOS

**Agradeço a Deus, sempre e sobre todas as coisas.**

**Agradeço a CAPES pelo apoio financeiro.**

**Agradeço ao Prof. Dr. Ricardo Tacuchian pela orientação em toda a minha caminhada musical desde o bacharelado. São muitas as virtudes deste grande músico, pesquisador e educador, mas ainda maiores são suas qualidades humanas.**

**Agradeço com especial carinho aos professores Marcos Lucas e Carole Gubernikoff.**

**Agradeço aqueles professores que fizeram parte de minha formação desde a graduação, direta ou indiretamente, e que, além dos preciosos ensinamentos musicais, também me transmitiram um pouco mais sobre respeito, consideração e amizade: Carlos Alberto Figueiredo, José Wellington, Julio Moretzsohn, Eduardo Lakschevitz, Vânia Dantas Leite, Luis Paulo Sampaio, Dawid Korenchender, Caio Senna, Josimar Carneiro, Mirna Rubim, Maria Haro e José Nunes.**

**Agradeço ao Sr. Aristides, secretário do PPGM e grande amigo, por toda sua dedicação.**

**Agradeço muitíssimo a Alessandro Santoro, Gisèle Santoro, Sônia Santoro e Maria Carlota Braga**

**Agradeço ao amigo Zé Staneck, sempre solícito.**

**Agradeço ao amigo Prof. Dr. Ulf Bergmann pela ajuda imprescindível.**

**Agradeço ao Bruno Vives pela pronta atenção e consideração.**

**Agradeço a todos os meus amigos por estarem por perto nos momentos em que eu mais precisei.**

**Agradeço aos dois anjos que Deus enviou - Ana Christina e Ombeline - para que eu não tivesse dúvidas de que no momento mais difícil é quando Ele se torna ainda mais presente.**

**Agradeço aos meus irmãos, meus amados irmãos, por senti-los sempre comigo.**

**Agradeço a luz que é Joaquim.**

**Agradeço ao meu pai José e a minha mãe Maria (*in memoriam*). Seu exemplo, incentivo e amor sempre foram a grande força da minha caminhada.**

**Agradeço ao meu marido Nailson por não ter se cansado de tentar manter-me sã. Não há palavra que expresse o quanto lhe sou grata.**

**que a importância de uma coisa  
não se mede com fita métrica  
nem com barômetros etc.  
Que a importância de uma coisa  
há que ser medida  
pelo encantamento que  
a coisa produza em nós  
(Manoel de Barros)**

SIMÕES, Claudia M<sup>a</sup> V. C. *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 em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## RESUMO

Esta tese investiga processos composicionais na forma sinfônica de Claudio Santoro. Para tanto tomou-se como objeto de estudo uma trilogia sinfônica composta por este que é o compositor brasileiro com o maior número de sinfonias, Claudio Santoro. A trilogia é formada pelas *Sinfonias 9, 10 (Amazonas) e 11* e marcam o retorno de Santoro, após 19 anos de jejum, à grande forma sinfônica, no início dos anos 80. Utilizando como fundamentação conceitos de forma e textura, esta pesquisa desenvolveu uma proposta metodológica gráfica para auxiliar na análise e na composição. A ferramenta mostrou-se de fundamental importância na clareza dos processos de desenvolvimento formal da trilogia, revelando possibilidades de aplicação composicional no controle do equilíbrio da forma. Tais possibilidades foram experimentadas na *Abertura Rondônia*, peça composta pela pesquisadora como resultado das investigações aqui realizadas.

## ABSTRACT

This thesis searches compositional process in the Claudio Santoro's symphonic form. For the purpose assumed as subject study a symphonic trilogy composed by this Brazilian musician who has the most quantity number of symphonies, Claudio Santoro. The trilogy comprehends the *Symphony n°9, n°10 (Amazonas), n°11*, and marks the Santoro's return to the great symphonic form in the early 80`s, after nineteen years without writing symphonies. Applying as underlying concepts of form and texture, this research developed a graphic methodological proposal for aid analysis and composition. The tool helps clarify the development process of the trilogy form, shows possibilities composition application in the control of form balance. These possibilities were experimented in the *Abertura Rondônia*, music composed by the researcher as result of this investigation.

## RÉSUMÉ

Cette thèse recherche des processus de composition dans la forme symphonique de Claudio Santoro. Pour cela il a été considéré comme objet d'étude, une trilogie symphonique composée par lui même, qui est le compositeur brésilien ayant le plus grand nombre de symphonies, Claudio Santoro. La trilogie est formée par les *Symphonies 9, 10 (Amazonas) et 11* et marquent le retour de Santoro, après 19 ans de jeûne à la grande forme symphonique, au début des années 80. En utilisant comme fondement les concepts de forme et texture, cette recherche a développé une proposition méthodologique graphique afin d'aider l'analyse et la composition. L'outil s'est montré d'une importance fondamentale dans la clarté des procédés de développement formel de la trilogie, révélant des possibilités d'applications de compositions dans le contrôle de l'équilibre de la forme. Telles possibilités ont été expérimentées dans *Abertura Rondônia*, pièce composée par l'auteur de cette thèse, comme résultat des recherches réalisées ici.

# SUMÁRIO

|  |     |
|--|-----|
| LISTA DE FIGURAS .....                               | xi  |
| INTRODUÇÃO .....                                     | 1   |
| CAPÍTULO 1 – CLAUDIO SANTORO .....                   | 5   |
| CAPÍTULO 2 – FORMA E TEXTURA .....                   | 16  |
| CAPÍTULO 3 – PROPOSTA METODOLÓGICA .....             | 34  |
| 3.1 Considerações Gerais .....                       | 34  |
| 3.2 Metodologia Analítica .....                      | 35  |
| 3.2.1 Gráficos de Representação Textural (GRT) ..... | 39  |
| 3.2.2 Gráficos de Representação Linear (GRL).....    | 46  |
| CAPÍTULO 4 - ANÁLISE DAS SINFONIAS .....             | 51  |
| 4.1 Sinfonia Nº9 de Cláudio Santoro .....            | 51  |
| 4.2 Sinfonia Nº10 de Cláudio Santoro .....           | 76  |
| 4.3 Sinfonia Nº11 de Cláudio Santoro .....           | 117 |
| CAPÍTULO 5 - ABERTURA SINFÔNICA .....                | 148 |
| CONCLUSÃO .....                                      | 159 |
| BIBLIOGRAFIA .....                                   | 166 |
| ANEXO.....   | 170 |

# LISTA DE FIGURAS

## Figuras

|   |    |
|---|----|
| FIG 3.1 PADRONIZAÇÃO DOS REGISTROS DE OITAVA DE ACORDO COM O TECLADO DO PIANO .....   | 35 |
| FIG 3.2 PLANO CARTESIANO DOS EIXOS DE COORDENADAS X E Y. ....   | 39 |
| FIG 3.3 DEMONSTRAÇÃO DA MONTAGEM DE UMA TABELA PARA GRÁFICOS EM LINHA E COLUNA .....  | 40 |
| FIG 3.4 PLANILHA MICROSOFT EXCEL: DADOS RELATIVOS AO EIXO DAS CATEGORIAS (x).....   | 41 |
| FIG 3.5 DEMONSTRAÇÃO DE DIFERENTES CRITÉRIOS DE INSERÇÕES DOS DADOS PARA FORMATAÇÃO DO EIXO X.....                                      | 42 |
| FIG 3.6 EXEMPLO DE GRÁFICO DE MOVIMENTO LINEAR DESENVOLVIDO POR COGAN (1976, p.6).....  | 46 |
| FIG 3.7 EXEMPLO DE GRÁFICO DE MOVIMENTO LINEAR REPRODUZIDO DO ARTIGO DE WENNERSTROM IN WITTLICH (1975, p.46) .....                      | 47 |
| FIG 3.8 GRÁFICOS DE REPRESENTAÇÃO LINEAR: EXEMPLIFICAÇÃO DE DUAS POSSÍVEIS MONTAGENS DE TABELAS - DADOS REFERENTES AO EXEMPLO 3.2 ..... | 50 |

## Gráficos

|  |     |
|--|-----|
| GRAF 3.1 CLAUDIO SANTORO: SINFONIA nº11- MOVIMENTO I – GRT/COMPASSOS 73 A 86 .....   | 43  |
| GRAF 3.2 CLAUDIO SANTORO: SINFONIA nº11- III MOVIMENTO - GRT/COMPASSOS 1 A 20.....   | 44  |
| GRAF 3.3 CLAUDIA CALDEIRA: TEUS OLHOS - GRL/ COMPASSOS 1 A 6.....  | 49  |
| GRAF 4.1 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº9 / I MOVIMENTO - GRT COMPASSOS 27 A 46. ....   | 54  |
| GRAF 4.2 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº9 / I MOVIMENTO - GRT COMPASSOS 54 A 62. ....   | 55  |
| GRAF 4.3 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº9 / I MOVIMENTO - GRT COMPASSOS 91 A 104. ....  | 57  |
| GRAF 4.4 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº9 / I MOVIMENTO - GRT COMPASSOS 180 A ANACRUSE DO 188. ....   | 59  |
| GRAF 4.5 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº9 / II MOVIMENTO - GRT COMPASSOS 1 A 37 .....   | 62  |
| GRAF 4.6 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº9 / III MOVIMENTO - COMPARAÇÃO DE PARTES CORRESPONDENTES .....                                      | 64  |
| GRAF 4.7 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº9 / IV MOVIMENTO - GRT COMPARAÇÃO DE PARTES CORRESPONDENTES EM C (c123 A 127) E D (c200 A 204)..... | 73  |
| GRAF 4.8 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº10 MOVIMENTO I/ GRL DOS COMPASSOS 6 A 38 DA INTRODUÇÃO.....   | 77  |
| GRAF 4.9 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº10 MOVIMENTO I/ GRT SEÇÃO B/SUBSEÇÃO 1 – c51 A 59.....  | 79  |
| GRAF 4.10 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº10 MOVIMENTO I/ GRT SEÇÃO B/SUBSEÇÃO 2 – c60 A 72.....   | 80  |
| GRAF 4.11 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº10 MOVIMENTO I/ GRT SEÇÃO B/SUBSEÇÃO 3 – c73 A 82.....   | 81  |
| GRAF 4.12 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº10 MOVIMENTO I/ GRT SEÇÃO B/SUBSEÇÃO 4 – c83 A 88.....   | 82  |
| GRAF 4.13 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº10 MOVIMENTO I/ GRT SEÇÃO B/SUBSEÇÃO 5 – c89 A 102.....  | 82  |
| GRAF 4.14 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº10 MOVIMENTO I/ GRT SEÇÃO B/SUBSEÇÃO 5 – c103 A 106.....   | 83  |
| GRAF 4.15 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº10 MOVIMENTO I/ GRT SEÇÃO B/SUBSEÇÃO 6 – c107 A 116.....   | 84  |
| GRAF 4.16 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº10 MOVIMENTO I/ GRT SEÇÃO B/SUBSEÇÃO 7 – c117 A 123.....   | 85  |
| GRAF 4.17 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº10 MOVIMENTO I/ GRT SEÇÃO B .....  | 86  |
| GRAF 4.18 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº10 II MOVIMENTO/ GRT SEÇÃO A.....  | 87  |
| GRAF 4.19 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº10 II MOVIMENTO / GRT SEÇÃO B .....  | 89  |
| GRAF 4.20 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº10 III MOVIMENTO / GRT INTRODUÇÃO. ....  | 90  |
| GRAF 4.21 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº10 III MOVIMENTO / GRT SEÇÃO A” .....  | 91  |
| GRAF 4.22 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº10 III MOVIMENTO / GRT SEÇÃO A, VARIAÇÃO 4 - ANACRUSE C60 AO C69.....                              | 95  |
| GRAF 4.23 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº10 III MOVIMENTO / GRT SEÇÃO B (c75 A 104) .....   | 96  |
| GRAF 4.24 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº10 IV MOVIMENTO / GRT SOMATÓRIO SEÇÃO A (c1 A 32).....   | 99  |
| GRAF 4.25 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº10 IV MOVIMENTO / GRT SOMATÓRIO SEÇÃO A’ (c61 COM ANAC. AO 66) .....                               | 100 |
| GRAF 4.26 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº10 IV MOVIMENTO / GRT SOMATÓRIO SEÇÃO A” (c92 AO 112).....   | 101 |
| GRAF 4.27 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº10 IV MOVIMENTO / GRT SOMATÓRIO SEÇÕES A, A’, A” E A .....   | 102 |
| GRAF 4.28 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº10 IV MOVIMENTO / GRL SEÇÃO B .....  | 103 |
| GRAF 4.29 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº10 IV MOVIMENTO / GRL SEÇÃO B’ .....   | 104 |
| GRAF 4.30 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº10 IV MOVIMENTO / GRL SEÇÃO C .....  | 105 |
| GRAF 4.31 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº11 MOVIMENTO I/ GRL - INTRODUÇÃO (c1 AO 11) E TEMA I (c12 COM ANACRUSE AO c17).....                | 119 |
| GRAF 4.32 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº11 MOVIMENTO I / GRT DO TEMA II E ACOMPANHAMENTO ACORDAL .....                                     | 122 |
| GRAF 4.33 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº11 MOVIMENTO I / GRL – COMPASSO 73 TEMA II . ....  | 123 |
| GRAF 4.34 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº11 MOVIMENTO II / GRT DO OSTINATO NOS PRIMEIROS 35 COMPASSOS. ....                                 | 128 |
| GRAF 4.35 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº11 MOVIMENTO II / GRT COMPARATIVO .....  | 131 |
| GRAF 4.36 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº11 III MOVIMENTO/ GRT DA SEÇÃO DE INTRODUÇÃO. ....   | 137 |

|   |     |
|---|-----|
| GRAF 4.37 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº11 MOVIMENTO III / SEÇÃO A-GRT DA SUBSEÇÃO A.....   | 138 |
| GRAF 4.38 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº11 III MOVIMENTO/ GRL DA LINHA MAIS GRAVE COM EVIDÊNCIA DE CENTROS TONAIIS, NAS SEÇÕES A B E A' ..... | 142 |
| GRAF 4.39 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº11 MOVIMENTO III / GRT DOS 15 COMPASSOS FINAIS. ....  | 146 |
| GRAF 5.1 CLAUDIA CALDEIRA: ABERTURA RONDÔNIA / GRT (ROTEIRO) INTRODUÇÃO.....  | 149 |
| GRAF 5.2 CLAUDIA CALDEIRA: ABERTURA RONDÔNIA / GRT (PÓS-COMPOSIÇÃO E ORQUESTRAÇÃO) INTRODUÇÃO.....  | 150 |
| GRAF 5.3 CLAUDIA CALDEIRA: ABERTURA RONDÔNIA / GRT (ROTEIRO) TEMA 1 .....   | 151 |
| GRAF 5.4 CLAUDIA CALDEIRA: ABERTURA RONDÔNIA / GRT (PÓS-ORQUESTRAÇÃO) TEMA 1 .....  | 152 |
| GRAF 5.5 CLAUDIA CALDEIRA: ABERTURA RONDÔNIA / GRT SEÇÃO B-SUBSEÇÃO 2 .....   | 154 |
| GRAF 5.6 CLAUDIA CALDEIRA: ABERTURA RONDÔNIA / GRT SEÇÃO B-SUBSEÇÃO 3 .....   | 155 |
| GRAF 5.7 CLAUDIA CALDEIRA: ABERTURA RONDÔNIA / GRT SEÇÃO B-SUBSEÇÃO 4 .....   | 156 |
| GRAF 5.8 CLAUDIA CALDEIRA: ABERTURA RONDÔNIA / GRT SEÇÃO B-SUBSEÇÃO 5 .....   | 156 |
| GRAF 5.9 CLAUDIA CALDEIRA: ABERTURA RONDÔNIA / GRT SOMATÓRIO .....  | 157 |

## Exemplos

|  |     |
|--|-----|
| EX 3.1 CLAUDIA CALDEIRA: MERACA, QUARTETO DE TROMPETES, COMPASSOS 61-64.....   | 41  |
| EX 3.2 CLAUDIO SANTORO: SINFONIA nº11 II MOVIMENTO – COMPASSO 4 .....  | 49  |
| EX 4.1 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº9 / INTRODUÇÃO - MELODIA ALOCADA AOS CELLOS E CONTRABAIXOS .....  | 52  |
| EX 4.2 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº9 / I MOVIMENTO - MOTIVO GERADOR DA SEÇÃO PRINCIPAL .....   | 53  |
| EX 4.3 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº9 / I MOVIMENTO - TRANSIÇÃO ENTRE DUAS SUBSEÇÕES.....   | 56  |
| EX 4.4 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº9 / I MOVIMENTO - MELODIA COMPOSTA SOBRE O OSTINATO QUE SE INICIA NO COMPASSO 86. ....                                | 56  |
| EX 4.5 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº9 / I MOVIMENTO - MOTIVO PRINCIPAL, ALOCADO AOS CELLOS E CONTRABAIXOS, NOS ÚLTIMOS TRÊS COMPASSOS. ....               | 59  |
| EX 4.6 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº9 / II MOVIMENTO - EMPREGO DO MOTIVO GERADOR NO TEMA ALOCADO AOS CELLOS E CONTRABAIXOS, NOS PRIMEIROS COMPASSOS. .... | 60  |
| EX 4.7 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº9 / II MOVIMENTO – COMPARAÇÃO ENTRE OS MOTIVOS DO I E II MOVIMENTO RESPECTIVAMENTE. ....                              | 61  |
| EX 4.8 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº9 / II MOVIMENTO - COMPASSOS 20 A 26. ....  | 62  |
| EX 4.9 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº9 / II MOVIMENTO - COMPASSOS 61 A 65. ....  | 63  |
| EX 4.10 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº9 / III MOVIMENTO - COMPASSOS 1 AO 4 .....   | 65  |
| EX 4.11 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº9 / III MOVIMENTO - COMPASSOS 21 A 23. ....  | 66  |
| EX 4.12 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº9 / IV MOVIMENTO - MOTIVO-FRASE DA 1ªSEÇÃO.....  | 67  |
| EX 4.13 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº9 / IV MOVIMENTO - COMPASSO 18 COM ANACRUSE .....  | 67  |
| EX 4.14 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº9 / IV MOVIMENTO - COMPASSOS 19 A 21.....  | 68  |
| EX 4.15 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº9 / IV MOVIMENTO - COMPASSOS 23 COM ANACRUSE A 24.....   | 68  |
| EX 4.16 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº9 / IV MOVIMENTO - A DERIVAÇÃO MOTÍVICA W SURGE DA TRANSPOSIÇÃO .....  | 69  |
| EX 4.17 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº9 / IV MOVIMENTO - COMPASSOS 25 COM ANACRUSE A 30.....   | 69  |
| EX 4.18 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº9 / IV MOVIMENTO - COMPASSOS 65 E 66. ....   | 70  |
| EX 4.19 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº9 / IV MOVIMENTO - COMPASSOS 85 A 89.....  | 70  |
| EX 4.20 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº9 / IV MOVIMENTO - COMPASSOS 98 A 101.....   | 71  |
| EX 4.21 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº9 / IV MOVIMENTO - COMPASSOS 98 A 101.....   | 72  |
| EX 4.22 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº9 / IV MOVIMENTO - COMPASSOS 208 A 214.....  | 74  |
| EX 4.23 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº10 /I MOVIMENTO – LINHA DO OBOÉ SOLO NOS C7 A 14 DA INTRODUÇÃO .....   | 78  |
| EX 4.24 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº10 /I MOVIMENTO – LINHA DO OBOÉ SOLO NOS C16 A 19 DA INTRODUÇÃO.....   | 78  |
| EX 4.25 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº10 /I MOVIMENTO – LINHA DO OBOÉ SOLO NOS C25 A 38 DA INTRODUÇÃO.....   | 78  |
| EX 4.26 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº10 II MOVIMENTO/ CÉLULA MOTÍVICA DA SEÇÃO B .....  | 88  |
| EX 4.27 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº10 II MOVIMENTO/ OSTINATO DA SEÇÃO B .....   | 88  |
| EX 4.28 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº10 III MOVIMENTO/ SEÇÃO A – TEMA C9 A 22.....  | 92  |
| EX 4.29 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº10 III MOVIMENTO/ SEÇÃO A – c23 A 31 1ª VARIAÇÃO.....  | 93  |
| EX 4.30 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº10 III MOVIMENTO/ SEÇÃO A – c36 A 42 (COMPASSOS INICIAIS DA 2ª VARIAÇÃO).....  | 94  |
| EX 4.31 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº10 III MOVIMENTO/ SEÇÃO A – c49 A 52 (COMPASSOS INICIAIS DA 3ª VARIAÇÃO).....  | 94  |
| EX 4.32 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº10 III MOVIMENTO/ c145 A 149 (TRECHO DA SUBSEÇÃO EM OSTINATO DA SEÇÃO A')..  | 97  |
| EX 4.33 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº10 III MOVIMENTO/ c182 A 188 (COMPASSOS INICIAIS DA SEÇÃO B') .....  | 98  |
| EX 4.34 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA nº10 V MOVIMENTO/ MAJESTOSO - c177 A 182. ....   | 116 |

|   |     |
|---|-----|
| EX 4.35 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA Nº11 MOVIMENTO I / FRAGMENTOS MELÓDICOS RELATIVOS ÀS SEIS PRIMEIRAS SUBSEÇÕES QUE COMPÕEM A TRANSIÇÃO. ....               | 121 |
| EX 4.36 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA Nº11 MOVIMENTO I / COMPARAÇÃO ENTRE AS TRÊS NOTAS QUE INICIAM A EXPOSIÇÃO E O MOTIVO QUE COMPÕE A CODA DA EXPOSIÇÃO. .... | 124 |
| EX 4.37 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA Nº11 MOVIMENTO I / COMPASSOS INICIAIS DA SEÇÃO DE DESENVOLVIMENTO. ....   | 124 |
| EX 4.38 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA Nº11 MOVIMENTO I / LINHA MELÓDICA DE PARTE DA SEÇÃO DE DESENVOLVIMENTO. ....  | 125 |
| EX 4.39 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA Nº11 MOVIMENTO I / COMPARAÇÃO ENTRE A ABORDAGEM DO TEMA II NA EXPOSIÇÃO E NA REEXPOSIÇÃO .....                            | 126 |
| EX 4.40 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA Nº11 MOVIMENTO II / LINHA DE SOLO .....   | 129 |
| EX 4.41 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA Nº11 MOVIMENTO II / MOTIVO ORIGINAL DA LINHA DE SOLO .....  | 130 |
| EX 4.42 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA Nº11 II MOVIMENTO/ VARIAÇÃO DO SOLO (c7). ....  | 130 |
| EX 4.43 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA Nº11 II MOVIMENTO/ VARIAÇÃO DO SOLO (c12). ....   | 130 |
| EX 4.44 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA Nº11 II MOVIMENTO/ VARIAÇÃO DO SOLO (c20). ....   | 131 |
| EX 4.45 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA Nº11 II MOVIMENTO/1ª SEÇÃO-LINHA REALIZADA PELOS .....  | 133 |
| EX 4.46 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA Nº11 II MOVIMENTO/1ªSEÇÃO- DEMARCAÇÃO DOS CENTROS TONAIIS NA LINHA REALIZADA PELO BAIXO. ....                             | 134 |
| EX 4.47 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA Nº11 II MOVIMENTO/3ª SEÇÃO-EMPREGO DE ACORDES .....   | 135 |
| EX 4.48 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA Nº11 III MOVIMENTO/ PRIMEIRA METADE DA INTRODUÇÃO. ....   | 136 |
| EX 4.49 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA Nº11 III MOVIMENTO/ SEÇÃO A -IDÉIA TEMÁTICA DA SUBSEÇÃO A. ....   | 139 |
| EX 4.50 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA Nº11 III MOVIMENTO/ SEÇÃO A - ACORDES DA SUBSEÇÃO B. ....   | 139 |
| EX 4.51 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA Nº11 III MOVIMENTO/ SEÇÃO A - COMPASSOS 44 A 52 DA SUBSEÇÃO B. ....   | 140 |
| EX 4.52 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA Nº11 III MOVIMENTO/ SEÇÃO A - IDÉIA TEMÁTICA DA SUBSEÇÃO A'. ....   | 140 |
| EX 4.53 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA Nº11 III MOVIMENTO/ SEÇÃO B. ....   | 141 |
| EX 4.54 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA Nº11 MOVIMENTO III / SEÇÃO A' - COMPASSOS 94 A 104.....   | 143 |
| EX 4.55 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA Nº11 III MOVIMENTO/ SEÇÃO A' - COMPASSO 105 COM ANACRUSE AO C112.....   | 144 |
| EX 4.56 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA Nº11 III MOVIMENTO/ SEÇÃO A' - COMPASSOS 113 COM ANACRUSE AO C125. ....   | 145 |
| EX 5.1CLAUDIA CALDEIRA: ABERTURA RONDÔNIA / SEÇÃO B SUBSEÇÃO 1 – C79-86. ....   | 153 |
| EX 5.2 CLAUDIA CALDEIRA: ABERTURA RONDÔNIA / SEÇÃO B SUBSEÇÃO 4 – C115-119.....   | 155 |

## Quadros

|   |     |
|---|-----|
| QUAD 1.1 FASES NAS QUAIS SE DIVIDE A OBRA DE CLAUDIO SANTORO, COM APROXIMAÇÃO DOS PERÍODOS (EM ANOS)..... | 5   |
| QUAD 4.1CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA Nº9 /ESQUEMA FORMAL.....  | 75  |
| QUAD 4.2 CLÁUDIO SANTORO: SINFONIA Nº10 /ESQUEMA FORMAL.....  | 116 |
| QUAD 6.1 ESQUEMA FORMAL DAS SINFONIAS Nº 9, 10 E 11 DE CLÁUDIO SANTORO .....                              | 163 |

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa é motivada na sua essência por um questionamento, acredita-se feito por todo compositor no exercício de sua função, mas objetivamente exposto por Stravinsky nas aulas ministradas na Universidade de Harvard em 1939: o que posso fazer para tornar fecundo o meu desejo de criar? (STRAVINSKY, 1996) Cada passo em direção a um novo estudo parece querer em seu cerne elucidar esta questão.

Nos primórdios desta pesquisa, que tem seu início com o curso de mestrado desta pesquisadora<sup>1</sup>, a linguagem que Santoro nos apresenta na grandiosa *Sinfonia n°10* mostra que ele já havia encontrado a resposta para este questionamento. Na década de 80 Claudio Santoro compôs seis sinfonias, completando assim um total de quatorze ao longo de toda a sua vida, sendo considerado hoje o compositor brasileiro com o maior número de sinfonias, mais ainda que Villa-Lobos, que compôs doze ao todo (MARIZ, 1994; SIMÕES, 2004). Nenhuma das obras deste conjunto, compostas de 1982 a 1989, havia sido ainda alvo de investigação, até o desenvolvimento da pesquisa de mestrado supra-citada. Ali na 10ª sinfonia estão a complexidade orquestral, a grandiloquência da escrita, a diversidade de procedimentos, a economia de meios, enfim, Santoro reúne no conjunto sinfônico a síntese não somente das técnicas e estilos apreendidos, como relata (SANTORO, 1986), mas a síntese de uma linguagem livre porque consciente. O fato de haver duas outras sinfonias compostas em um período tão próximo instigou o desenvolvimento da presente pesquisa, aventando-se a hipótese de que o novo interesse de Santoro, um compositor que sempre esteve na vanguarda dos acontecimentos, pela grande forma sinfônica registra o desenvolvimento de uma série de procedimentos que reunidos sintetizam um processo sinfônico uno.

---

<sup>1</sup> Cujo título da dissertação é *A Sinfonia n°10 “Amazonas” de Claudio Santoro e seu perfil pós-moderno.*

Estas três sinfonias formam um conjunto dentro do conjunto maior composto na década de 80, daí a denominação de trilogia no título desta tese. A última vez que Santoro compôs uma sinfonia, a de nº8, foi em 1963, dezenove anos antes portanto, no início de sua fase experimental, utilizando-se da linguagem aleatória. A *Sinfonia nº12* diferencia-se do contexto desta trilogia por ser uma sinfonia concertante para oito instrumentos, o que demandaria possivelmente um outro tipo de abordagem analítica. As sinfonias de número 12, 13 e 14 foram compostas seguidamente, em 1987, 1988 e 1989, havendo uma distância de dois anos entre este conjunto e o da trilogia estudada nesta pesquisa, cujos anos de composição foram de 1982 a 1984. A orquestra utilizada nas obras da trilogia é bastante semelhante, diferenciando-se uma para a outra apenas na quantidade de instrumentos de alguns naipes, como trompas (cinco na 10ª e quatro na 9ª e na 11ª) e trompetes (cinco na 10ª, quatro na 11ª e três na 9ª). A 9ª é basicamente igual a 11ª, diferenciando-se apenas na quantidade de trompetes. A 10ª é toda em maior dimensão, havendo maior número de instrumentos por naipe, além da requinta, ausente nas outras duas, e de uma gama maior de instrumentos de percussão brasileira. Além disto, a sinfonia nº10 é a única que contém um solo vocal (para tenor ou barítono, no IV movimento, sobre texto de Thiago de Mello).

O retorno às grandes formas sinfônicas foi de fato uma tendência que se formou ao final do século XX. O grande período de inovações e experimentação que precede este momento é, não por acaso, simbolicamente inaugurado por *Pierrot Lunaire* (1912), uma peça camerística. Isto se dá por pelo menos dois motivos óbvios: a necessidade de desenvolver primeiro o domínio técnico sobre uma nova linguagem para posteriormente desenvolvê-la também através das grandes formas e o proposital distanciamento das formas cuja consolidação é totalmente referendada pela tradição européia ocidental.

Junto a esta tendência passou-se a se desenvolver estudos acerca da textura, denotando a importância que este elemento ganhou na música do século XX, e, sobretudo

após o desenvolvimento da teoria de BERRY (1986) parte destes estudos passa a apontar também a estreita relação entre forma e textura. Estes fatores aliados à visão obtida por ocasião da análise da *Sinfonia n°10* orientou esta pesquisa a desenvolver a análise sob uma perspectiva de entrecruzamento dos elementos composicionais com o fator textural, mais especificamente o fator densidade-número, a fim de se obter um delineamento organizacional que pudesse ser observado também no tempo, propiciando uma maior riqueza de detalhes do processo de construção da forma. Investigar este processo em Santoro é procurar compreender caminhos para a lógica e coerência, segundo SCHOENBERG (2008) os requisitos essenciais para uma forma compreensível.

No primeiro capítulo é dado a conhecer um pouco da trajetória de Claudio Santoro. Trata-se de um recorte pessoal de correspondências, artigos de jornais e transcrição de entrevistas que procuram mostrar as circunstâncias vividas por Santoro a cada novo momento composicional, a fim de procurar entender um pouco que tipo de experiência trazia o homem que definia ser sua linguagem, nos idos de 1980, uma síntese de tudo o que vivera.

O segundo capítulo procura delinear, através de alguns importantes autores o conceito de forma a ser utilizado nesta pesquisa. Apresenta também trabalhos que procuraram desenvolver o conceito de textura como elemento colaborador na construção da forma, conectando os conceitos forma e textura de modo a fundamentar as bases analíticas desta pesquisa.

O terceiro capítulo apresenta uma metodologia proposta por esta pesquisa. Trata-se do desenvolvimento de dois tipos de gráficos, denominados GRT – gráfico de representação textural, e GRL – gráfico de representação linear. São gráficos que podem exercer a função de ferramenta auxiliar analítica e composicional, fornecendo uma visão imediata do perfil do movimento de progressão-recessão, especificamente em relação ao valor de densidade-número, no caso do GRT, e do perfil melódico (GRL). O GRT é uma ferramenta inédita

tendo sido criada pela presente pesquisa com o intuito de dar concretude aos dados analisados sob o ponto de vista forma-textura, conceito abordado no segundo capítulo. A utilização de gráficos como ferramenta no estudo da música tem respaldo no trabalho de renomados autores, dentre os quais cita-se COGAN & ESCOT (1976) que convencidos das limitações e distorções inerentes à notação musical tradicional, trabalham com o auxílio gráfico, ressaltando como uma de suas principais funções a capacidade de conduzir o movimento através do espaço-tempo musical.

No quarto capítulo realiza-se a análise de três sinfonias de Claudio Santoro: *Sinfonia n°9*, *Sinfonia n°10 “Amazonas”* e *Sinfonia n°11*, orientando-se a análise segundo os conceitos discutidos no segundo capítulo e aplicando-se a ferramenta metodológica desenvolvida e apresentada no capítulo 3.

O quinto capítulo traz a aplicação dos estudos desenvolvidos nesta tese na composição intitulada *Abertura Rondônia*, uma abertura sinfônica de cerca de 6 minutos. A partir dos resultados obtidos com as análises das três sinfonias de Santoro (*Sinfonia n°9*, *n°10* e *n°11*) foi possível explorar os conceitos abordados em uma composição própria, utilizando-se a ferramenta GRT no auxílio à composição. Optou-se por uma forma sinfônica de menor duração, para que o processo pudesse ser demonstrado por completo.

## CAPÍTULO 1 – CLAUDIO SANTORO

Se fosse possível resumir o que representa o século XX para o trabalho de arte musical em duas palavras, estas seriam: variedade de possibilidades. E se fosse possível apontar um compositor brasileiro que soubesse, de causa própria, o que pode significar esta variedade de possibilidades em sua obra, este seria Cláudio Santoro.

Compositor manauara, Cláudio Santoro nasceu em 1919, e aos 14 anos, através de um decreto-lei assinado pelo capitão Nelson de Melo, passou a receber uma subvenção para vir estudar música no Rio de Janeiro (SANTORO, C. 1986). No seu catálogo de obras (SANTORO, A. 2008) consta de 1937 sua primeira composição, o quarteto de cordas *Fantasia Amazonas*. Em 1939 compôs a *Sonata n°1* para violino e piano, e em 1940 compõe sua *Sinfonia n°1*. Sua vasta obra pode ser dividida em quatro fases (SIMÕES, 2004), através das quais se enxerga sim um artista sempre na vanguarda do tempo, inquieto em sua ânsia criativa, mas transparece também o ser humano, consciente de sua condição de cidadão brasileiro e cidadão do mundo. Santoro tinha convicções ideológicas que o fizeram alvo de penosas críticas, colocando-o por várias vezes em situação difícil ao longo de sua vida, mas nunca abriu mão de levar adiante suas idéias e de defendê-las tanto quanto possível.

O quadro 1.1, a fim de propiciar uma primeira visualização panorâmica, discrimina as quatro fases de acordo com o período em anos a que se referem. Logicamente que se trata de uma aproximação de datas uma vez que se sabe que mudanças artísticas não ocorrem de maneira estanque.

| FASE | PERÍODO     |
|------|-------------|
| 1    | 1937- 1947  |
| 2    | 1948- 1959  |
| 3    | 1960 - 1979 |
| 4    | 1980-1989   |

quad 1.1 Fases nas quais se divide a obra de Claudio Santoro, com aproximação dos períodos (em anos).

A primeira fase conta-se a partir de sua primeira obra, passando por 1940 quando recebe as primeiras orientações composicionais de Koelreutter, utilizando o método de Hindemith<sup>2</sup>, trabalhando sobretudo o contraponto (SANTORO, C., 1986). É nesta oportunidade que Santoro tem contato com a maneira de se compor através da técnica dodecafônica, embora ressaltasse que já compunha de maneira atonal antes mesmo de obter este conhecimento.

Conheci com ele [Koelreutter] apenas as formas de procurar escrever uma série de 12 sons com suas 4 possibilidades. Nada havia sido escrito ou se havia no Brasil, em plena guerra 1939/1940, não se tinha informação. Por isto desenvolvi uma técnica toda minha e um serialismo todo particular que nada tinha a ver com o resto que se fez ou que se fazia pelo mundo afora. (SANTORO, C., 1986)

Entre as peças que considerou as mais representativas desta época estão a *Música 1943/1944 (Música Concertante)* para piano e orquestra e o *1º Quarteto de Cordas*. Sobre este último relata: “É obra escrita com a técnica dodecafônica – Esta obra tem uma linguagem para época extremamente audaciosa” (SANTORO, C. Correspondências, 1989) Em 1945 escreve a *Sinfonia nº2*, sofrendo remodelações posteriores (SANTORO, C. Correspondência 1947). Estas remodelações acontecem em 1947, quando contemplado com uma bolsa do governo francês, vai para Paris e passa a ter orientações de Nadia Boulanger:

Esse curso em Paris foi muito importante para mim, principalmente por ter aprendido muito com a Nádía, as aulas dela eram formidáveis porque não se falava só de música, mas de toda arte comparativa à música. Falava-se de pintura, escultura, literatura, teatro. Não somente aprendi muito de música, de forma, como também aprendi muita coisa que desconhecia. Passamos a freqüentar os museus de Paris, a freqüentar um curso de cinema dado por um dos maiores professores de cinema da época na França (SANTORO, C. 1986).

Ainda neste ano de 1947, em dezembro, escreve a Vasco Mariz pedindo que lhe mande versos de poetas brasileiros, pois, por mais que admirasse os franceses, preferiria compor sobre versos brasileiros: “(...) gostaria muito mais de um dos nossos.” Nesta mesma

---

<sup>2</sup> Paul Hindemith (1895-1963), compositor alemão de estilo neo-clássico. Escreveu vários métodos, entre eles o *Craft of Musical Composition*.

correspondência comenta: “No meu 2º Ballet tem uma “Toada” `a minha moda que você (Mariz) gostaria muito. Toquei aqui para o Arnaldo e Mariucha (sic)<sup>3</sup> e todos gostaram muito da minha “toada” meia (sic) atonal” (SANTORO, C. Correspondência 1947).

Esta preocupação em se revelar um compositor brasileiro através de sua obra, esta preferência pela expressão caracterizadamente brasileira já está demonstrada, então, antes mesmo do famoso Congresso de Praga<sup>4</sup>, do qual participou como delegado brasileiro. Neste dezembro de 1947 já havia inclusive concluído o primeiro movimento da 3ª Sinfonia, obra considerada de cunho nacionalista, nas palavras do compositor de conteúdo realista (SANTORO, s/d). Após o Congresso, em junho de 1948, Santoro faz questão de explicitar como se deu esta mudança estética:

Depois que aqui cheguei [Paris]<sup>5</sup> abandonei quasi (sic) por completo a técnica dos doze sons e o atonalismo procurando o que há mais de 3 anos já vinha tentando dentro da própria técnica dos 12 sons. Em minha conferência (...) já exponho algumas idéias que coincidiram com as dos melhores e maiores que estiveram no congresso, concretizando as minhas idéias definitivamente sobre o “novo rumo” a tomar, uma arte mais realista e mais ligada a elementos que tenham pontos de contato com a maneira de sentir de nosso povo, para que esta arte tenha de fato uma “utilidade real” e deixe de ser um jogo individualista de pensamentos abstratos e estéreis (SANTORO, C. Correspondência 06/1948).

É certo que tal discurso faz transparecer um direcionamento político, talvez por isto mesmo SANTORO sente a necessidade de explicar:

Minhas obras têm procurado refletir espontaneamente este novo conteúdo ideológico que está em contraposição aquele decadente em que acreditava e por que lutava. (...) Naturalmente que procuro o novo rumo, mas de maneira que ele venha sinceramente como vinha o outro, e isto não se faz em um dia, é fruto de grande concentração e trabalho que espero um dia alcançar (SANTORO, C. Correspondência 06/1948, grifo do autor).

Muitos consideram que a mudança estética de Claudio Santoro, que marca sua passagem do dodecafonismo para o nacionalismo, se deve unicamente às resoluções tomadas naquele Congresso. Esta pesquisa acredita que Santoro acatou as resoluções do Congresso de

<sup>3</sup> O pianista Arnaldo Estrella (1908-1980), casado com a violinista Mariuccia Iacovino (1913-2008).

<sup>4</sup> Congresso de Compositores e Críticos Musicais/Praga – 20 a 29 de maio de 1948.

<sup>5</sup> Claudio Santoro foi para Paris em 8 de setembro de 1947, ao receber bolsa do governo francês.

Praga por serem ideologias as quais já buscava e, portanto partilhar delas não o fazia afastar-se de seus princípios, que foram sempre suas orientações primordiais. Santoro era oriundo de família católica e teve sua formação fundamental no colégio salesiano de Manaus, instituição de grande prestígio e tradição na região norte do país, pertencente à Congregação Salesiana, uma congregação dedicada à educação dos jovens com base no amor de Cristo pela humanidade e tendo como exemplo Maria, que na concepção católica é mãe e educadora de Jesus. A prática espiritual salesiana pauta-se na vivência em comunidade. Estes princípios aliados à prática da fé em família e à importância que ele dava à instituição familiar certamente acompanharam as escolhas de Santoro por toda a vida. A sua filiação ao partido comunista deveu-se, ao que parece, muito mais ao contexto que o rodeava naquele momento, do que a convicções partidárias. Na época em que entrou para o partido morava com um colega (Idalgo) em uma pensão de portugueses no Rio de Janeiro. Sobre o ambiente relata:

Eram todos fascistas, nazistas, inclusive o Idalgo que era integralista e nós discutíamos muito sobre política; eu não entendia nada desse assunto, eu estava sempre na oposição. Mas aos poucos fui me interessando por política, eles me davam alguns livros para eu me informar, conheci outros colegas que já eram comunistas. Comecei então a me interessar pelo marxismo. Eu era completamente ignorante sob o ponto de vista político. Só me interessava por música, era música o meu papel principal. As pessoas que queriam me levar para o nazismo acabaram me levando para o outro lado, exatamente do lado oposto, ao lado correto da vida. O partido comunista é então legalizado e entrei para o partido. Vários colegas da orquestra também eram do partido (...). Em princípio todo mundo ficou entusiasmado pelo partido, todos achavam que o partido ia tomar conta do Brasil, certas ilusões que nós tínhamos por causa do período fascista da ditadura de Vargas (SANTORO, 1986).

Neste relato de Santoro observa-se que havia todo um contexto histórico ao qual era preciso responder, e um jovem como Santoro jamais ficaria omissos às questões à sua volta. Mas observa-se também que já havia um conceito formado, revestido de forte doutrina cristã: “o lado correto da vida”.

A família não se ausentava, preocupava-se e questionava:

Meu pai inclusive um dia me perguntou o porquê de eu estar no partido e eu disse que era justamente por causa deles (meus pais), por causa da minha casa, por causa dos meus princípios morais que eles me deram, eu só podia chegar ao partido comunista (SANTORO, 1986).

Santoro tinha convicção de seus ideais e jamais, por motivo algum, os abandonou; simplesmente buscou os caminhos para vivê-los. Este ponto de vista pode ser embasado e aprofundado, no entanto, não sendo o foco desta pesquisa realizar tal discussão, procurou-se somente apresentá-lo para dar maior clareza aos objetivos pretendidos.

Embora certo de que precisava dar novo rumo à sua obra, a nova concepção suscitou críticas que muito o incomodaram:

As idéias eu as tinha e quando saiu o barulho da “crítica” na União Soviética, eu estava em plena evolução. Não procuro copiar nem Schoenberg nem Schostakovitch, e sim procuro realizar uma obra que seja útil ao interesse social e cultural de nosso povo. E se procuro ligar – agora que para mim está claro depois de anos de observações e “recherchs” – a minha obra à tradição da cultura popular de meu país é porque antes de procurar ser útil a humanidade em geral quero ser útil ao meu povo. Não é demagogia o que pretendo fazer, porque seria mais fácil para mim ir para o Consulado de Praga com 300 dólares por mês. Minha formação meu caráter e toda a minha consciência deixaria neste dia de ser livre, para me subjugar a um conceito que não participo em absoluto (SANTORO, C. Correspondência 07/1948, grifo do autor).

E esclarece, já nesta ocasião, o que ainda hoje crítica-se a respeito de suas mudanças estéticas:

Se mudo, não de repente como muitos pensam, é porque reconheço que não estava certo e “recomeço” com grande sacrifício, não importando que os “Euricos”<sup>6</sup> digam que não sou sincero e que ontem me atacavam por não ser “nacional” e hoje me atacam por ser “nacional”; não tem importância nenhuma.(...) Era antes tão sincero quanto hoje (SANTORO, C. Correspondência 07/1948).

Muitos anos depois, relata sobre sua ida ao Congresso de Praga:

Foi uma experiência muito interessante e muito boa sob os aspectos cultural e político. Aprendi também muita coisa que não foi correta mas não me fizeram mudar as minhas idéias porque elas estavam baseadas num sólido conhecimento da filosofia do marxismo. Embora o meu conhecimento do marxismo não fosse tão profundo, era o suficiente para que essas idéias fossem realmente idéias que tinham uma base não somente filosófica como também cultural e humana, principalmente humana que foi o que me levou a entrar para

---

<sup>6</sup> Refere-se a Eurico Nogueira França, crítico do jornal Correio da Manhã.

o partido e ter as idéias socialistas que tenho hoje (SANTORO, 1986).

Após retornar ao Brasil, em 1948, Cláudio Santoro não obtém o cargo que almejava na Orquestra Sinfônica Brasileira, como ensaiador e adjunto de regente, e diante da hostilidade do ambiente, retira-se para trabalhar numa fazenda em São Paulo. Da fazenda escreve a Vasco Mariz:

(A arte) não é um jogo de conglomerados pictóricos, plásticos ou sonoros (..) O artista é aquele tipo natural que nasceu para dizer coisas que coincidam com os sentimentos coletivos de uma sociedade. (...) embora do meu ostracismo voluntário, por estar enojado com tanta falsidade e com tanto individualismo, que sou obrigado a lidar com uma cousa que nunca fiz, mas que não me sinto mal. Pelo menos as vacas com que lido diariamente não tem medo de dar o que podem dar... (SANTORO, C. Correspondência maio/1949).

Todo este período mencionado que vai de meados da década de 40 à 1960, foi detalhadamente pesquisado por MENDES (1999). Este autor investigou as conexões entre o discurso musical e ideológico de Santoro, e a conclusão a que chega resume os fatos da seguinte maneira:

Santoro foi se libertando gradativamente do dodecafonismo não-ortodoxo que praticou ao lado de Koellreuter na primeira metade da década de quarenta, para ancorar, após um curto período de transição, em um nacionalismo musical influenciado pelas normas estéticas do Realismo Socialista (MENDES, 1999, p.110).

A década de 50, considerada então sua segunda fase, a nacionalista, configura-se em idas e vindas à Europa, realizando turnês, regendo, lecionando, fazendo conferências, e toda espécie de atividade que lhe permitisse divulgar sua música e compor. Nenhuma tentativa de fixar-se no Brasil teve sucesso, por mais que insistisse e desejasse.

Em 1960, através de correspondência a Mariz, Santoro emite um depoimento com novas revelações, aqui transcrito quase que integralmente:

Quanto as questões políticas – como sempre sem participação - Quanto ao conceitos? Muita água correu sob a ponte... E meu caro muitas ilusões se foram com o tempo... Nosso tempo é trágico, não resta a menor dúvida, e nada como o amadurecimento para encararmos a vida com menos intransigência da juventude, e mais

compreensão objetiva. Os “princípios”, com a prática da vida ficam menos rígidos, e a evolução da vida é encarada com um sentido menos idealista (crença exagerada nas teorias) e mais objetivismo (realidade da vida em seus aspectos mais dinâmicos). Hoje mais do que nunca o que me interessa fundamentalmente é a minha arte a minha música e a arte em geral. Se acredito na evolução da humanidade e da sociedade humana é uma convicção científica embora hoje, depois de ver de perto as coisas como foram feitas ou estão sendo feitas, discorde, dos métodos políticos, embora compreenda as fraquezas humanas. É pena que tanta ilusão se perca com a realidade da vida e com o conhecimento mais aprofundado dos homens... Mas, isto não quer dizer que não acredite mais na humanidade; só que não exagero esta crença como antes. Muita coisa aconteceu na vida, impelida pelas circunstâncias e os inimigos aproveitaram-se disto para me empurrar mais ainda. E assim meu caro, me sinto hoje mais livre e libertado de tantos preconceitos. Aceito a vida mais friamente. Talvez os anos...40... Quanto ao espírito sinto-me sempre jovem ansioso por aprender, insatisfeito com o que fiz até agora. Aceitando todas as experiências estéticas, embora mantendo meu ponto de vista de maneira larga, evolutiva. Faço autocrítica de muita bobagem feita na juventude, penitencio-me da intolerância do passado. A vida nos últimos 3 anos me ensinou muito (...) Mas o importante é que no emaranhado da tormenta, consegui sobreviver. E a gente sai mais amadurecido depois de tudo isto. Por esta razão minha obra sofreu também uma evolução. Há uma grande diferença entre a minha 5ª Sinfonia e a 7ª. Esta considero hoje a obra mais bem acabada, e também mais desprovida de pequenos preconceitos de toda espécie (SANTORO, C. Correspondência 07/1960, grifo do autor).<sup>7</sup>

MENDES (1999) afirma que a 5ª Sinfonia é considerada a obra na qual Santoro mais enfatiza sua busca por um autêntico nacionalismo musical brasileiro, e define ser a 7ª Sinfonia o estágio definitivo desta busca. Na análise que realiza desta obra, observa que a mesma apresenta “grande tensão e complexidade sonora”, demonstrando procedimentos musicais contrários aos previstos segundo o discurso ideológico. MENDES acredita que isto expõe o dilema do compositor entre fazer uma música de linguagem acessível e atender a sua personalidade experimentadora.

Unindo o relato de Santoro à análise de MENDES (1999) presume-se que se trata de uma obra de transição. De fato, tem início, em 1960, uma nova virada de rumo na estética do compositor, que configurará a 3ª fase. MARIZ (1994, p.36) registra a estada de Santoro neste

---

<sup>7</sup> Nos três anos a que o compositor se refere, escreveu, além da Sinfonia nº7, a Sinfonia nº6, o Concerto nº2 para Piano e Orquestra, o Concerto nº3 para Piano e Orquestra, o Ballet As Icamias, Abertura Trágica para Orquestra, Concerto nº2 para Violino, Sonata nº4 (Fantasia) para Piano, Série de Prelúdios (nº6 a 11) para Piano solo, Estudo nº1 e 2 para Piano solo, Sonata nº5 para Violino e piano, e inúmeras canções.

mesmo ano em Berlim, “para uma série de pesquisas eletroacústicas”. Em 1962 foi convidado para organizar o curso de Música da Universidade de Brasília: “Pela primeira vez, depois de tantos anos, tive um trabalho permanente” (SANTORO, 1986). Em 1963 compõe a 8ª Sinfonia, considerada sua primeira obra com elementos aleatórios, embora na sua concepção ainda não estivesse definido este caráter. Foi após revisão, a fim de facilitar a leitura e interpretação que a obra ganhou este aspecto. Em 1965, por decorrência da crise causada pelo golpe militar de 1964, é demitido da Universidade. Nos anos seguintes, residindo em Berlim, tem a possibilidade de ampliar suas novas experiências. Primeiro em 1966, à convite da Ford Foundation e do governo da Alemanha como artista residente do Künstler Programm:

Fiquei um ano vivendo muito bem, com todo apoio financeiro, moral, vendo o que havia de melhor em termos de ópera, sinfonia (...) Fiz várias experiências muito interessantes, como pintar. Comecei a pintar quadros abstratos e também comecei a fazer experiência de uma linguagem da utilização de elementos trabalhados através de efeitos eletroacústicos, ainda não com sintetizadores mas com dois gravadores. Fiz vários efeitos com piano, escrevi as primeiras obras nesse sentido porque já em 60, quando eu morava em Berlim Oriental, eu já tinha feito experiências nesse sentido.(...) Escrevi realmente algumas obras que considero importantes dentro dessa linguagem que eu estava trabalhando, iniciando um período de coisas aleatórias – chamei meus quadros de aleatórios (SANTORO, 1986).

Faz-se aqui um parêntesis para relatar um pouco da mágoa que sempre acompanhou Santoro por não conseguir trabalhar no Brasil, tendo, em decorrência da falta de um emprego fixo, uma vida de consecutivas dificuldades financeiras. Em 1968, um pouco antes de completar 49 anos, escreve do Rio de Janeiro para Mariz:

Bem, meu caro, e vou “dobrando o cabo da boa esperança” com os mesmos problemas dos 20 anos...como é triste o não reconhecimento de uma vida dedicada honestamente à música, ao meu país, e não ter onde, nem como, ganhar o pão de cada dia na minha pátria. Pátria, para quem, creio, sempre honrei seu nome e elevei o seu prestígio no estrangeiro. Estou tentando ficar no país. Se não conseguir o jeito é voltar par a Europa (SANTORO,C. Correspondência 08/1968).

Santoro volta para a Europa, e de Viernheim escreve para Mariz, relata as inúmeras audições de suas obras, as edições, gravações, enfim toda a projeção que sua música tem alcançado, mas não deixa de demonstrar o desgosto, e desabafa:

Se mais não fiz é porque muitas vezes, devido as dificuldades financeiras, tive que andar de um lado para outro, sem residência, como nos últimos 4 anos. Só porque não quis elogiar esta merda de governo que nós temos! Porque não quis me vender. Você conhece o meu caráter. Não tenho nada, não porque não soube aproveitar as oportunidades – como diz você, - mas, sim porque preferi `a uma carreira baseada na puxação e na falta de liberdade, a não ter carreira brilhante, ficar pobre, mas honesto comigo mesmo! (...) Agora sou tratado aqui com o respeito e consideração que jamais tive no meu país (SANTORO,C. Correspondência 1970).

Depois deste período retorna ao Brasil e em pouco tempo volta novamente para a Alemanha, assumindo o cargo de professor de regência na Escola Estatal Superior de Música de Mannheim, permanecendo lá por um longo período, de 1971 a 1978:

Nesse período eu criei muito, ganhava relativamente bem, tinha crédito nos bancos e consegui comprar um estúdio de música eletrônica (...) Nesse estúdio tinha 4 gravadores profissionais, mesa de mixagem, etc e fiz alguns trabalhos eletrônicos (...) Fiz várias experiências interessantes porque a minha idéia era democratizar, popularizar os meios eletroacústicos. Escrevi uma série de obras em que o próprio intérprete pudesse fazer a sua fita tocando e fazendo trucagens com o próprio instrumento (SANTORO, 1986).

A maior parte das composições desta época refere-se a música de câmara: “Depois daquela decepção com a Orquestra<sup>8</sup> senti que a possibilidade de execução de obras para orquestra era muito difícil, tanto que a última obra para orquestra foi a Cantata Elegíaca”<sup>9</sup> (SANTORO, 1986).

Na volta ao Brasil assume a chefia do Departamento de Artes da Universidade de Brasília e é o responsável pela organização e direção da Orquestra do Teatro Nacional de Brasília (MARIZ, 1994). A partir daí não mais escreverá música eletrônica: “eu me

<sup>8</sup> Refere-se a péssima execução da *Sinfonia n°8*.

<sup>9</sup> Encomenda da Fundação Gulbenkian. Obra para dois coros e orquestra, de 1971.

desinteressei (por música eletrônica) e voltei a escrever música mais no sentido da tradição, não uma obra tradicional porém mais perto da tradição (SANTORO, 1986).” Com esta citação se observa como se encerra a 3ª fase, que vai de 1960 a 1979 aproximadamente.

Poder voltar ao Brasil a convite, assumindo dois cargos de tamanha importância deixaram Santoro entusiasmado e atarefado o suficiente para dedicar-se quase que exclusivamente a eles. Porém em 1981 deixa a direção da Orquestra e, compensando o jejum de quase 20 anos, compõe, em 1982, duas sinfonias, a 9ª e a 10ª, tendo sido considerado por conta desta última um pioneiro das tendências pós-modernas na música brasileira. (TACUCHIAN, 1992; SIMÕES, 2004).

Até 1989, ano em que faleceu, Santoro compôs mais 4 sinfonias. A década de 80 representa a 4ª fase da obra musical do compositor.

Os conceitos humanitários defendidos por Santoro no início de sua carreira não eram apenas entusiasmo juvenil, acompanharam-no e orientaram toda a sua vida. Em 1948, dizia: “Nenhum homem honesto, ou melhor, nenhum artista honesto poderá desligar suas idéias de sua obra. A obra de arte é fruto de um todo onde o ambiente, a formação, e ideologia (estética) se fundem no momento da elaboração” (SANTORO, C. Correspondência 07/1948). No ano em que compôs a 9ª e a 10ª Sinfonia, 1982, dá uma definição do que é ser um compositor brasileiro. Nota-se que os mesmos princípios estão presentes, não mais revestidos da influência política, mas sintetizados no pensamento e perfeitamente refletidos no homem e na obra.

Aquele homem que estando integrado no seu país, na sua cultura, na sua paisagem, nas suas comidas, seus problemas políticos e econômicos, no sentir, no sofrer as angústias e gozar as alegrias de seu povo, vibrar quando o Brasil se destaca em qualquer coisa, desde o futebol até o tento científico, artísticos. Não é na caricatura epidérmica de uma melodia ou um ritmo folclórico que ele se identifica, isto é, com o selo (Made in Brazil). (...) A coisa não é simplista, é profunda, porque cultura é sedimentação, é um todo, longe de se identificar primariamente. Tchaikovsky era considerado pelo grupo dos 5 na Rússia, como um compositor não nacionalista. No entanto ninguém hoje nega que é o mais russo de todos de sua época, porque soube captar o presente e prever o

futuro dos acontecimentos interiores da alma e do pensamento russo – As inquietações populares da época lá estão na 5ª Sinfonia; a tragédia na 6ª. Não era a sua tragédia, mas a de seu próprio povo (SANTORO, C. Correspondência 08/1982)

## CAPÍTULO 2 – FORMA E TEXTURA

O viés estabelecido nesta pesquisa passa por dois pontos básicos, mas certamente abrangentes: a análise e a composição. No entanto os objetos focados têm uma especificidade propositadamente eleita: a grande forma sinfônica. Se o equilíbrio e a coerência formal são uma demanda para toda composição e uma preocupação inerente ao ato de compor, esta necessidade torna-se ainda mais presente no caso das formas extensas. Ao final do século XX ocorre gradativamente um retorno às formas extensas. Somando-se a isto toda a diversidade de técnicas e ferramentas experimentadas e apreendidas ao longo do século, tem-se então uma gama infinita de possibilidades e liberdade de uso, o que pode tornar-se um grande empecilho na busca pelo equilíbrio da forma.

A fim de melhor esclarecer sobre os princípios que nortearam esta pesquisa, e embasaram o desenvolvimento de uma metodologia gráfica como ferramenta de suporte analítico e composicional, este capítulo apresenta, em primeiro lugar, uma contextualização do conceito de forma, fazendo o recorte necessário à abordagem aqui realizada, que está diretamente relacionada a segunda parte deste capítulo, onde demonstra-se de que maneira forma e textura se interligam, inclusive no trabalho de autores brasileiros, precedentes importantes no desenvolvimento desta pesquisa. É válido salientar que não é objetivo desta pesquisa aprofundar a discussão acerca do conceito de forma, assunto com vasta literatura internacional, amplamente debatido pelos mais importantes estudiosos da música, mas, sim, apresentar algumas destas referências, demonstrando em que sentido as idéias desta pesquisa foram desenvolvidas.

Referência primordial para todos aqueles que estão envolvidos com o estudo composicional, SCHOENBERG (2008) apresenta métodos, processos e princípios básicos da composição, sendo por isto uma das principais referências desta discussão. A música a que se refere é a música tonal, o que faz com que os conceitos sobre forma estejam muitas vezes

ligados ao sentido harmônico, que está no cerne do desenvolvimento da música ocidental. No âmbito acadêmico são estes os princípios difundidos, e toda música que herda esta tradição, ainda que livre do sentido tonal, terá em seus fundamentos a abordagem demonstrada pelo autor. Desta maneira, destacam-se aqui alguns destes princípios e conceitos essenciais para a discussão analítica.

A primeira preocupação de SCHOENBERG (2008) é demonstrar a amplitude do emprego e da função do termo *forma*. Pode referir-se simplesmente ao número de partes, como ocorre em classificações do tipo “forma binária”, forma ternária, ou ao tamanho das partes e a complexidade de suas inter-relações, como na expressão “forma sonata”, ou ainda referir-se a características rítmicas, métricas e de andamento, como por exemplo, nas denominações de dança.

A discussão, logo após esta apresentação, se volta, no entanto, para o sentido estético evocado pela palavra forma. A obra, analogamente a um organismo vivo, é composta de relações internas, que formam as idéias que, diferenciando-se por hierarquia e função, devem, ao se interconectar, expressar lógica e coerência.

SCHOENBERG (2008) defende que o compositor deve conceber a obra como um todo, e, posteriormente realizar a elaboração minuciosa. A forma só estará definitivamente estabelecida quando se concluir a subdivisão apropriada das partes, resultado do trabalho de elaboração. Porém, não concorda que este procedimento atenda a necessidade do compositor principiante, e recomenda que, para atingir a lógica, a coerência e a compreensibilidade, fim último da organização formal, o iniciante deve treinar partindo da conexão das pequenas unidades, como frases e motivos. Certamente este é um caminho a seguir, mas que gerará um paradoxo nas proposições de Schoenberg, pois, iniciando-se a composição a partir de pequenas conexões, perder-se-ia a visão espontânea da totalidade da obra, princípio por ele

defendido, perdendo-se também, talvez, a essência primeira, necessária a todo compositor, seja ele iniciante ou não.

Aqui se faz necessário explicitar outros conceitos de SCHOENBERG (2008), cujas terminologias, embora amplamente utilizadas, podem apresentar de autor para autor diferente significado, são:

FRASE – menor unidade estrutural, uma espécie de molécula musical constituída por algumas ocorrências musicais unificadas;

MOTIVO – geralmente aparece de uma maneira marcante e característica ao início de uma peça. Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente. O motivo básico é frequentemente considerado o “germe” da idéia;

MELODIA – uma melodia bem equilibrada progride em ondas, isto é, cada elevação é compensada por uma depressão; ela atinge o ponto culminante, ou clímax, através de uma serie de pontos culminantes menores, interrompidos por recuos. Os movimentos ascendentes são compensados por movimentos conjuntos em direção oposta. Uma boa melodia geralmente se move dentro dos limites de uma tessitura razoável, não se distanciando demasiadamente de um registro central;

MELODIA *VERSUS* TEMA – Tema é usado para caracterizar tipos específicos de estrutura, das quais muitos exemplos podem ser encontrados nas sonatas, sinfonias, etc. Considerando-se que cada sucessão de sons produz inquietação, conflito e problemas, cada forma musical será uma tentativa de resolver este conflito, seja através de sua paralisação, de sua limitação ou de sua resolução. A melodia restabelecerá o repouso através do equilíbrio, pelo caminho mais direto; o tema resolve o problema, colocando em prática suas conseqüências, ele tende a aguçá-lo, a aprofundá-lo. Um tema está estritamente ligado às conseqüências que

devem ser delineadas, e sem as quais ele poderia aparentar insignificância; uma melodia tende à regularidade, à simetria e à simples repetição (SCHOENBERG, 2008, p.131).

*Allegro-de-sonata* – É essencialmente uma estrutura ternária: exposição, elaboração e recapitulação. A extraordinária flexibilidade em acomodar um grande leque de idéias musicais em quase todos os tipos de combinação é o que lhe permitiu uma posição de destaque dentre as formas musicais. Em geral a exposição é composta de uma riqueza de diferentes idéias, com os temas principal e secundário contrastantes, mas afins. O propósito formal da seção de elaboração é o de introduzir um contraste coerente, com a harmonia opondo-se à natureza geralmente estável da exposição. Seguindo o princípio composicional da economia de meios, deve utilizar o material temático previamente exposto. “O início da elaboração pode estar relacionado ao final da exposição, de uma maneira semelhante a de qualquer outra seção contrastante” (SCHOENBERG, 2008, p.250). A recapitulação: a mínima mudança exigida é a transposição do grupo secundário à região da tônica. “Reduções, omissões, extensões e adições, mudanças harmônica e modulações, mudanças de registro e estrutura, tratamento contrapontístico, assim como a reconstrução são dispositivos aplicáveis de acordo com a imaginação criadora do compositor” (SCHOENBERG, 2008, p.254).

A definição da forma sonata é trazida à baila nesta pesquisa dada a sua importância na evolução da música ocidental:

A sonata representa sem dúvida o apogeu da evolução das formas instrumentais da tradição clássica. (...) Ela efetua a síntese dos princípios do desenvolvimento contínuo da herança da tradição polifônica e da clara delimitação das funções formais dos componentes dentro do contexto da escrita clássica homofônica (STOIANOVA, 2000, p.71).<sup>10</sup>

Amplamente utilizada nas épocas clássica e romântica, principalmente como estrutura obrigatória do primeiro movimento *allegro* das sonatas, das sinfonias e das obras destinadas

---

<sup>10</sup> La sonate représente sans doute l’apogée de l’évolution des formes instrumentales de la tradition classique.(...) Elle effectue La synthèse des principes du déroulement continu hérités de la tradition polyphonique et de ceux de la delimitation nette des fonctions formelles de composantes dans le contexte de l’écriture homophonique classique.

aos conjuntos de câmara, a forma sonata se resume, segundo STOĀANOVA (2000, p.73), em dois princípios: o contraste temático e tonal e o intenso desenvolvimento gerando uma forma coerente dentro de sua globalidade.

Esta coerência constituída pela forma sonata é uma base e uma garantia, pois por meio dela pode-se partir de uma forma pré-estabelecida, tendo-se assim a visão inicial ampla da obra, como requerido por Schoenberg, ao mesmo tempo em que se proporciona a liberdade na elaboração estrutural. O equilíbrio da forma sonata advém mais da sua totalidade que da proporcionalidade das partes, daí a importância da aplicação de seus princípios na criação de obras extensas. É sobretudo nas sonatas, nos ciclos das sonatas e das sinfonias, e nas formas ditas livres das épocas clássicas e românticas que foram fundamentados os princípios do sinfonismo russo (STOĀANOVA, 2000, p.7). Tais princípios foram os responsáveis pela evolução do pensamento formal na música destes períodos e mantiveram-se presentes, através do tempo, até os dias de hoje, devido principalmente à música sinfônica, e, logicamente aos seus próprios fundamentos, entre eles, o processo dramático narrativo.

A concepção da musicologia russa segue parâmetros analíticos que diferem daqueles fundamentados por Schoenberg<sup>11</sup>, mas guardam similaridade quanto aos fins – a busca da coerência formal.

Muitas outras teorias a respeito da forma foram organizadas, e quase sempre é possível reconhecer os princípios desenvolvidos por Schoenberg. Contudo, é certo que cada visão pode fornecer um enriquecimento à abordagem do tema. Uma consulta ao verbete sobre forma (SADIE, 1980) deixa claro que, com o passar do tempo, tornou-se cada vez maior a impossibilidade de haver uma definição absoluta sobre forma. O que há é a possibilidade de diferentes critérios para definir forma e a consciência da mutabilidade destes critérios, tanto quanto da mutabilidade da forma.

---

<sup>11</sup> A análise russa se baseia em um sistema de funções formais: funções universais, funções lógicas gerais, funções composicionais gerais e funções composicionais específicas. (STOĀANOVA, 2000)

Na teoria desenvolvida por CAPLIN (1998), que se refere à música do período clássico, também é exposto o sentido hierárquico e funcional da forma, utilizando o termo “agrupamento estrutural” para significar as pequenas idéias que vão sendo conectadas, cujos tamanhos são medidos em períodos de tempo, representados por compassos. Às partes da música CAPLIN(1998) denomina “tipos formais”, e às variações e desenvolvimentos, de “processos formais”. Um dos seus principais objetivos é mostrar que, mais importante que identificar os grupos estruturais, é observar sua função formal.

Na abordagem desenvolvida por LA RUE (1970) observa-se que todos estes fundamentos, explicitados por SCHOENBERG (2008), estão setorizados em três dimensões analíticas: pequenas, médias e grandes dimensões. Assim, os motivos, subfrases e frases pertencem a categoria das pequenas dimensões; sentenças, parágrafos, seções e partes à categoria de médias dimensões; e movimentos, trabalhos e grupos de trabalhos às de grandes dimensões. Este tipo de abordagem cria uma organização hierárquica e permite uma visão criteriosa da relação entre as partes e das partes com o todo. Além das três dimensões analíticas, LA RUE (1970) divide o fenômeno musical em cinco elementos: som, ritmo, melodia, harmonia e crescimento, este último também denominado elemento de combinação. Então aborda cada fenômeno inserido em cada dimensão, reconhecendo a maior ou menor importância da dimensão para o fenômeno em questão.

Quanto à forma especificamente, LA RUE (1970) discute a estaticidade que a própria palavra sugere, preferindo recorrer ao termo crescimento, tanto pelo sentido de continuação, quanto pela permanente sensação de algo a ser realizado. Um importante conselho de LA RUE (1970) é que se deve aprender a olhar cada peça, primeiramente, como uma expressão única, e somente depois observar se ela pertence a alguma categoria geral dos tipos de desenvolvimento formal.

É o sentido de continuidade que norteia também a concepção de RETI (1978). Este autor considera que um dos principais elementos de construção da forma e certamente o mais decisivo de todos, é, sem dúvida, a estrutura motívica ou temática. A esta questão dedica um estudo completo, no qual aborda problemas técnicos e artísticos da música sob o ponto de vista da conceituação temática. Sua tese se pauta, entre outros, no fato de haver uma abundância de exemplos nas grandes obras da literatura musical cujos diferentes Movimentos são conectados pela unidade temática, além de demonstrar que mesmo temas contrastantes de um mesmo Movimento são, em essência, semelhantes. Duas causas podem atuar na construção da forma, a primeira compreende o próprio fenômeno temático defendido pelo autor, e a segunda o método de agrupamento, através do qual se concebe primeiramente a seccionalização da música, anteriormente a qualquer estrutura motívica. O autor acredita que a forma deve ser ao mesmo tempo conteúdo e essência e deve surgir a partir da própria estrutura, da evolução e relação do material temático.

RETI (1978) e LA RUE (1970) comprovam suas teses abordando principalmente o repertório clássico e romântico. Embora os critérios de análise destes dois autores sejam divergentes, em ambas as conceituações a forma é valorizada pelo caráter de unidade que é capaz de conferir a uma obra. Estes autores realizam uma abordagem própria à aplicação do conceito de forma como ferramenta da análise musical, com categorizações de grande utilidade prática.

Em um sentido menos aplicado e mais conceitual, sintetizando vários aspectos da presente discussão, o trabalho desenvolvido por WENNERSTROM (1975) volta-se para um contexto de análises de composições do século XX, com uma abordagem que se fundamenta nos processos composicionais. O resultado é a apresentação de conceitos de forma desenvolvidos a partir de processos estabelecidos ao longo do século XX. A análise estabelecida por WENNERSTROM (1975) configura-se numa ampla abordagem, pois tendo

como base o processo, contempla a forma considerando seus procedimentos de individualizações.

WENNERSTROM (1975) afirma que todo trabalho tem uma forma, que não necessariamente deve enquadrar-se nas formas tradicionais, mas deve ser entendida como processos de relações, de princípios e procedimentos de combinações de materiais e que não pode ser facilmente categorizada, à medida que cada composição tem, de alguma maneira, sua própria forma de combinação. À semelhança de SCHOENBERG (2008), WENNERSTROM (1975) acredita na forma como uma unidade significativa; o estudo dos processos fundamentais é que possibilitarão a interpretação e a compreensão deste “organismo completo que representa a si próprio” (WENNERSTROM,1975, p.1).

A diferenciação de sua proposição reside no destaque a dois novos aspectos introduzidos pela música do século XX. O primeiro aspecto diz respeito à diversidade dos materiais a disposição do compositor. Então é preciso estar atento ao fato de que qualquer evento e qualquer parâmetro (altura, duração, timbre, dinâmica) podem adquirir função formal e contribuir para o arcabouço geral da peça. O segundo aspecto diz respeito à visão de forma como um processo de relações, o que resulta em diferentes abordagens estruturais. Este aspecto não invalida a maneira pela qual a música vinha sendo feita até então - através da combinação arquitetônica das partes - apenas tira a dependência exclusiva a este procedimento. A questão principal é que o planejamento da peça pode depender mais do processo que de um planejamento arquitetônico.

WENNERSTROM (1975) analisa algumas importantes obras musicais, e, através delas, discute procedimentos inovadores criados sobre padrões tradicionais. Assim, aborda Formas Seccionais analisando as obras *Movements* e *História do Soldado*, de Stravinsky, e *Evolutions* de Henk Badings; Formas de Desenvolvimento através da análise do *Quarteto de Cordas n°5* de Bartók; em Formas de Variação analisa *Variações para Orquestra* de

Webern, e *Seis Peças para Piano*, Op.19, de Schoenberg. Há ainda a análise de obras cujos procedimentos, embora não sendo uma total novidade na música ocidental, foram mais amplamente incorporados por compositores do século XX: Formas Estratificadas e Interpoladas e Formas Abertas. Nas formas estratificadas ou interpoladas o desenvolvimento orgânico de uma idéia dá lugar à unidades completas separadas em várias combinações, onde tais “unidades podem ser apresentadas de várias maneiras, algumas enfatizando contraste direto e algumas incorporando processos de transformação” (WENNERSTROM, 1975, p.48). As formas abertas comportam todo tipo de manifestação de processos cuja forma depende não somente do compositor, mas também da participação dos instrumentistas e ocasionalmente do público.

Sem dúvida, abordagens analíticas de obras tão importantes da literatura musical são uma grande contribuição no trabalho de WENNERSTROM (1975), mas a questão imprescindível trazida pela autora é o chamado a saber que a forma pode ser pensada em muitos possíveis caminhos.

Boa parte dos autores procura levar em consideração a compreensão da forma a partir do ouvinte. A reflexão proposta por COOK (1990), por exemplo, sob um ponto de vista psicofilosófico da análise musical, nos leva a discutir sobre a percepção da forma, sobre a música ouvida como uma forma. Observando diferentes aspectos da questão, o estudo leva a crer que para ouvir a música como forma, é necessário distingui-la do contexto externo para entendê-la num contexto no qual os eventos composicionais possam ser ouvidos pelo seu próprio significado. Neste contexto de relações virtuais os eventos são objetivamente experienciados, pois possuem uma identidade objetiva. Este ponto de vista mostra que através das relações dos eventos musicais cria-se a expectativa do que se ouvirá e, neste sentido diferencia-se uma fuga de uma sinfonia, por exemplo, mas, o mais importante, é que o foco no contexto leva a vivenciar cada composição dentro de seu sentido próprio e único.

A discussão apresentada por MOJOLA (1994) diz respeito à uma clara diferença entre estrutura e forma, em conformidade com o receptor. Em sua pesquisa MOJOLA (1994) procura demonstrar como ocorre, no século XX, o declínio do elemento forma como algo isolado, ao passo que se dá a valorização da estrutura musical: no momento em que o procedimento técnico passa a ser mais importante, então a estrutura está em primeiro plano. Mas ressalta que, em sua proposta composicional, forma e estrutura estão intimamente relacionadas, citando Boulez quando afirma que “a forma musical sempre variou na medida em que também variaram essas estruturas locais” (MOJOLA, 1994, p.109). Fundamentando-se em Boulez e Dahlhaus, através de suas convergências, explicita algumas diferenças importantes entre estrutura e forma, dentre as quais atenta-se para a que mostra a estrutura como gênese, responsável pelo processo de produção do trabalho, e a forma como categoria estética, responsável pelo resultado final do trabalho. Aparentemente esta afirmação é contrária à conceituação discutida por WENNERSTROM (1975), que trabalha sobre uma abordagem da forma como resultado do processo. Mas, na verdade, este conceito parte da visão do ouvinte, como em COOK (1990), que vê, através da forma, o produto final, ainda que para o compositor o produto esteja completamente inserido no processo.

DERI (1968) também levanta a discussão sobre a percepção da forma musical, porém com uma visão mais objetiva, pois acredita que a percepção a ser alcançada é a que permite a compreensão dos arranjos das idéias musicais, suas seqüências e relações. Para DERI (1968), este é um dos mais importantes obstáculos para o entendimento e apreciação da música de qualquer período. O planejamento sob o qual a música foi composta deve estar claro para o ouvinte. Por esta perspectiva, o autor demonstra que esta compreensão, no entanto, deve ir muito além da percepção do aspecto estrutural, os valores expressivos estão associados ao conteúdo da música, que é indissociável da forma. DERI (1968) discute a forma da música dos períodos clássico e romântico, em diálogo com o repertório do século XX, embasado em

três princípios dos quais a forma pode derivar: 1) repetição e contraste, 2) variação, e 3) desenvolvimento. Uma das principais questões mostradas por esta abordagem é a dificuldade de compreensão na música do século XX devido, obviamente, ao abandono da tonalidade, levando o ouvinte a depender fortemente da memorização de idéias musicais com características rítmico-melódicas, e ao abandono de padrões simétricos.

DERI (1968) embasa seu estudo em elementos específicos, e toma como ponto de partida a recepção da música, o ouvinte é o referencial. De fato, o final do século XX parece mostrar uma preocupação em se estabelecer novamente a comunicação com o público ouvinte. A questão central de DERI (1968) está voltada para o conteúdo, de maneira similar como a de WENNERSTROM (1975) está voltada para o processo, e ambos têm como fim a forma, considerando a perspectiva da audição: “o entendimento do todo vem ativar a participação do ouvinte” (WENNERSTROM, 1975, p.8).

O conceito de forma, como demonstrado, tem amplos desdobramentos, e não é objetivo deste trabalho apresentar todos os possíveis aspectos. Há os mais diferentes pontos de vista, por vezes divergentes, como o de KRAMER, J.D. (1988) que propõe o entendimento musical através de uma teoria de elementos subjetivos do tempo, ou a abordagem pós-moderna de KRAMER, L. (1995) que reflete sobre uma visão espacial da forma. O conceito apresentado por SENNA NETO (2007) aponta, num certo sentido, para as muitas abrangências:

Pode-se pensar em forma não como modelo, mas como configuração, organização, arranjo. Essa forma se confunde com o processo composicional. Revela um fio condutor, um pensamento que se traduz em escolhas e decisões, no modo com que as sonoridades se dissipam ou se avolumam, se adensam ou se dissolvem. Essa forma será determinada pelas flutuações do espaço sonoro, pelas progressões e recessões na densidade, pelo jogo hierárquico das várias partes (binômio *figura-fundo*). Pode ser representada por um gráfico, por um desenho. Pode ser expressa subjetivamente, através do uso de metáforas de caráter sinestésico, como imagens ou objetos do mundo visível. Tal qual no mundo da realidade física, essas imagens e objetos estão em constante mutação, são, verdadeiramente, formas sonoras em movimento (SENNA NETO, 2007, p.149).

As contraposições trazidas neste conceito já o impregnam-no deste sentido de movimento, favorecendo e justificando a utilização, por exemplo, dos elementos gráficos, que explicitam de maneira objetiva e clara a face da forma como movimento.

O trabalho de autores como DERI (1968) e MOJOLA (1994) procuram mostrar como as “velhas” formas ou formas clássicas sobreviveram às mudanças e inovações, graças a sua flexibilidade e resiliência (DERI, 1988), ao seu refinado sentido de organização e equilíbrio (MOJOLA, 1994). Mas, enquanto DERI (1968) ressalta que, no século XX, a pesquisa por novas formas seria a mais crucial das questões, MOJOLA (1994) levanta algumas hipóteses sobre o motivo pelo qual se observa uma retomada de interesse pelas formas extensas a partir da década de 80. Atendo-se apenas à área da música, observa influências da corrente minimalista, por levantar a discussão sobre a extensão no tempo como parte integrante do processo composicional, da necessidade dos compositores eruditos em reaproximar a música das platéias, e, por fim, pelo maior impacto que tem as formas extensas sobre o público de concerto mais convencional.

A forma extensa parece evocar, mais que qualquer outra, a necessidade de se estar consciente para o fato de que a forma pode ser encarada como um processo cuja dinâmica é contínua e se dá através das relações e integrações entre os mais diversos procedimentos.

Um procedimento que tem sido muito valorizado no âmbito da composição e que pode ser utilizado analiticamente para observar a progressão dos eventos musicais é a textura, mais especificamente a elaboração sobre o aumento e diminuição da densidade, quantitativa e qualitativamente.

A literatura musical demonstra que, estudos de análise sob o ponto de vista textural das obras, para além das convenções clássicas, foram surgindo a partir da década de 70 do século XX. Já nesta época as pesquisas denotavam a existência da estreita relação entre forma

e textura. De lá pra cá, muito se tem investido neste campo e, sob diversos aspectos e finalidades, a abordagem textural se faz presente.

DELONE (1975) apresenta um estudo sobre o desenvolvimento e a influência da textura e do timbre na música a partir século XX, compartilhando um conceito bastante amplo sobre o que vem a ser textura: a textura “envolve a interação de parâmetros de altura e duração e suas disposições nas várias partes de uma composição” (DELONE, 1975, p.66). O autor procura demonstrar como a riqueza de detalhes explorados pelos compositores do século XX trouxe alterações no espectro sonoro musical e na textura, e com isto a textura foi assumindo, gradativamente, uma posição dominante na delimitação da forma e na criação da continuidade

Uma visão a respeito da construção da superfície musical é o ponto central do estudo de SELLECK (1976). Este autor analisa o Movimento Introdutório do *Quarteto de Cordas* (1964) de Lutoslawski observando de que maneira altura e duração perdem a sua própria importância como elementos únicos, para se tornarem parte de um plano textural, subordinando-se, em diferentes níveis, a fim de dar projeção às variações da superfície. Para tanto, investiga minuciosamente a organização destes elementos e conclui que o fato das alturas e durações estarem organizadas de alguma maneira é secundário ao resultado desta organização, que visa verdadeiramente, colaborar na diferenciação estocástica da superfície musical. A maneira como os diferentes aspectos, sobretudo as alturas, são tratados e arranjados define a identidade textural de cada seção.

Neste caso do estudo de SELLECK (1976), altura e duração são expressos como função da textura, esboçando a superfície de cada seção e definindo a macro forma.

No Brasil, a teoria de análise textural proposta por BERRY (1987) chamou a atenção de alguns compositores, que têm se dedicado em aplicá-la nas suas pesquisas, despertando

interesses, contribuindo e enriquecendo o campo composicional e analítico com novas possibilidades.

Um trabalho brasileiro pioneiro na abordagem textural, é o de LUCAS (1995). Sua pesquisa chama a atenção para o papel desempenhado pela textura na música do século XX, discute as texturas clássicas, apresenta outras formas de organização textural, novas terminologias e o trabalho de significativos pesquisadores como Wallace Berry, Janet Levi e Mary Wennestrom. LUCAS (1995) assume a textura como um elemento determinante na organização estrutural de sua obra. É um trabalho pioneiro de grande importância, pois se preocupa em conceituar e exemplificar as texturas clássicas e os processos típicos do século XX, debater e comparar os principais autores que se dedicaram a este tipo de abordagem, e fazer uma aplicação prática dos conceitos de Wallace Berry através da análise de sua obra *Quasar*.

A perspectiva que LUCAS (1995) aplica à textura em relação à sua composição tem origem no pensamento que visa manipular a matéria sonora como elemento plástico. O autor acredita que a livre experimentação do som pode levar à organização dos elementos materiais, e, neste sentido, a forma passa a ser apenas uma constatação.

Num dos trabalhos mais recentes sobre textura, o autor, SENNA NETO (2007), exemplifica e discute, através de ampla gama de exemplos da literatura musical ocidental, as terminologias possíveis de serem aplicadas à uma análise textural aprofundada de músicas de câmara acústicas com escrita tradicional, pautando-se na fundamentação de Wallace Berry, utilizando-se principalmente do conceito de densidade-compressão, densidade-número e as variantes terminológicas que envolvem o conceito textural qualitativo.

Após realizar a análise textural de quatro peças de distintos compositores, SENNA NETO (2007) conclui que, neste tipo de análise, a abordagem se dá, a cada obra de maneira diferenciada, pois em cada obra são propostos novos problemas. Por exemplo, um único

gesto composicional pode determinar uma textura, e esta textura é reiterada nos mais diferentes níveis, de maneira auto-semelhante. É este o caso de *Désordre*, o estudo para piano de Gyorgy Ligeti:

A peça apresenta processos de desenvolvimento textural nos quais as progressões ou recessões na densidade são obtidas, em grande parte, através de modificações nas durações em uma estrutura melódico-rítmica recorrente (*taleas*). Alturas e durações interagem para reforçar a percepção de uma crescente desordem rítmica. Uma análise detalhada da peça demonstra as relações de auto-semelhança traduzidas na imagem da planta fractal (SENNA NETO, 2007, p.87)

Centralizando a análise nas transformações texturais, SENNA NETO (2007) mapeia as estruturas, e propõe uma análise da forma através da configuração textural, sugerindo a direta relação entre textura e forma. Conceitualmente, a abordagem empregada por SENNA NETO (2007) tem em vista a interpretação subjetiva do fenômeno textural:

Por “textura musical” deve-se entender a transposição imaginária, metafórica, de sensações táteis e imagens visuais, instigadas pela relação entre as diversas alturas que soam simultaneamente, e coloridas pela interação dos diversos outros parâmetros musicais (ritmo, articulação, agógica, dinâmica, instrumentação) (SENNA NETO, 2007, p.14).

Nota-se, portanto, que o autor parte de uma análise objetiva para alcançar a instância subjetiva correlata à complexidade do fenômeno.

Um outro fator ressaltado por SENNA NETO (2007), dentro de sua proposta didática, considerado de extrema relevância pela presente pesquisa, é o uso da manipulação de densidades como uma técnica composicional. Se através da quantificação da densidade-número e da densidade-compressão é possível controlar a progressão e recessão dos eventos texturais, então é perfeitamente plausível utilizar tal recurso como ferramenta de direcionamento e equilíbrio de tensão e repouso. O essencial neste processo, segundo SENNA NETO (2007), é compreender os vários modos com que as estruturas sonoras se sucedem e se conectam, pois compreender isto é compreender a função textural, que é parte

integral do sentido da forma. Como será demonstrado na metodologia, esta pesquisa utilizará apenas o conceito de densidade-número, ao contrário de SENNA NETO (2007), que trabalha preferencialmente sobre o conceito de densidade-compressão, destacando a interação entre alturas e durações.

NASCIMENTO (2006) também utiliza a metodologia de Berry. Seu objetivo é apontar características estilísticas em Debussy e Villa-Lobos através da análise textural de uma obra de cada compositor, mapeando a distribuição das alturas e das durações. O autor conclui que a textura teve, em ambas as obras, um alto poder de segmentação formal. Sua interpretação é feita através dos quadros de representação numérica das mudanças texturais. Ainda a partir destes quadros constrói o que denomina gráfico das texturas, mas que são, na verdade, gráficos do ritmo textural, uma vez que apresentam o número de modificações na textura. O autor acredita que a metodologia foi de grande auxílio na análise de obras de grandes proporções texturais, como as que propôs, permitindo a comparação entre elas e a conseqüente pontuação de algumas características em comum, ainda que de sentido bastante genérico.

Mais específico é o estudo desenvolvido por SEIXAS (2007), que tendo como objeto os *Choros* de Villa-Lobos, investiga o desenvolvimento histórico das texturas produzidas através do uso de elementos animados ritmicamente (de forma a criar os *ostinatti*). Identificando os procedimentos composicionais dos *Choros* observa que os elementos texturais comportam-se como polarizadores, tanto de eventos locais como estruturais, o que o faz propor uma nova maneira de abordar a forma dos choros orquestrais de Villa-Lobos. SEIXAS (2007) também utiliza Wallace Berry, adotando seus conceitos teóricos como fundamentação para sua discussão. Não utiliza, no entanto as conceituações e quantificações de densidade-número ou densidade-compressão, sua análise é Schenkeriana, através dos fundamentos de Felix Salzer.

Na pesquisa desenvolvida por BRUCHER (2007), é realizada uma investigação a respeito das tendências na música sinfônica do Brasil, através da análise de três obras de compositores distintos. A metodologia analítica propõe-se, entre outros aspectos, caracterizar as principais texturas orquestrais das referentes obras. O autor utiliza critérios de classificação diversificados, possivelmente por estar tratando de obras com diferentes tendências. No entanto, se pudesse fazer uso de uma ferramenta quantitativa, certamente termos como “textura enriquecida” ou “textura adensada”, poderiam vir acompanhadas de um suporte de dados interpretativos ainda maior.

GENTIL-NUNES & CARVALHO (2004), numa pesquisa ainda em andamento, procurando investigar para além das questões concernentes à superfície musical, estabelecem uma relação entre a teoria de Berry e a análise combinatória de Tucker. Isolando o parâmetro ritmo, determinam a relação entre pares, obtendo dados de identidade e contraste, gerando o que denominaram de gráficos de amostragem textural, que permitem visualizar a relação que as diversas configurações texturais podem estabelecer entre si. Seu objetivo é fornecer um suporte analítico e composicional para abordar questões que, até agora, foram quase sempre tratadas de maneira intuitiva.

Certamente a teoria de Wallace Berry enriqueceu sobremaneira a abordagem deste elemento musical na segunda metade do século XX, num momento em que já havia todo um repertório onde não só a textura como também o timbre, apresentava-se através de novos conceitos, alcançando muitas vezes, nesta percepção, um papel mais importante até que a altura e o tempo no desenvolvimento e na estrutura do trabalho musical (SCHWARTZ and GODFREY, 1993). Na música de tradição européia ocidental, a potencial relação entre forma e textura, percebida após a emancipação de alguns dos elementos musicais ocorrido no século XX, tem resultado em intensa investigação desta possibilidade, conforme atesta a literatura apresentada. Muitos destes trabalhos recorrem à teoria de Wallace Berry, embora

reconhecendo sempre a necessidade de uma complementação, seja por observar lacunas que não podem ser preenchidas pela referida metodologia, seja por sua extrema complexidade. SENNA NETO (2007) e LUCAS (1995) apontam como uma das principais limitações o fato de não poder se trabalhar a metodologia com peças de alturas e durações indeterminadas, ou cujo conteúdo não possa ser reduzido a linhas ou partes. Além disto, SENNA NETO (2007) ressalta o fato de Berry não fazer menção à agógica e à articulação do fraseado, elementos da performance que, acredita, podem alterar a percepção da textura. SCHUBERT (1999) considera a metodologia eficaz para a avaliação da interação entre, no máximo, dois parâmetros. Acima disto afirma que a leitura quantitativa torna-se inviável.

Ambos os autores, SENNA NETO (2007) e SCHUBERT (1999), aplicaram a metodologia ou sua adaptação, para a análise de música de câmara. Mas o interesse pela interação forma-textura tem tido um largo alcance nas músicas de grande extensão, certamente pela maior dificuldade em se encontrar a coerência e a lógica na medida almejada.

O conceito que norteia este trabalho é o mesmo que, acredita-se, orientou as composições sinfônicas de Cláudio Santoro na década de 80, e, conforme definido por SCHOENBERG (2008) entende que a forma é uma maneira de organizar as idéias musicais, a fim de que a obra seja coerente, lógica e compreensível. Mas para que seja concebida, também como requer aquele autor, como uma totalidade espontânea, é necessário percebê-la como um processo contínuo e, contemporaneamente, mais importante do que respeitar os princípios de organização que a regem, é imprescindível aceitar o sentido próprio de cada obra. Sob esta premissa é que será composta a *Abertura Rondônia*, utilizando-se como ferramenta auxiliar os gráficos de representação textural (GRT) e gráficos de representação linear (GRL)<sup>12</sup>, propostos por esta pesquisa, com o intuito de promover um maior controle no processo composicional de uma obra de forma extensa.

---

<sup>12</sup> Proposta metodológica apresentada no capítulo 3 desta tese.

## **CAPÍTULO 3 – PROPOSTA METODOLÓGICA**

Este capítulo apresenta fundamentos teóricos da análise das obras em conjunto com a proposta metodológica de análise gráfica, a partir da adaptação do conceito de densidade-número desenvolvido por BERRY (1987). A representação gráfica tem como finalidade gerar uma figura geométrica representativa de um fenômeno em toda a sua extensão. O gráfico fornecerá, mediante uma simples análise, dados referentes a um fenômeno.

### **3.1 Considerações Gerais**

Inicialmente é necessário que se estabeleçam as convenções a serem utilizadas em todo o trabalho. Algumas delas seguem as mesmas estipuladas por TACUCHIAN (1995): os intervalos serão referidos em algarismos arábicos seguidos das letras M (maior), m (menor), J (justa), A (aumentada) e d (diminuta); para referir-se a um determinado compasso ou trecho usar-se-á a letra c seguida do número do compasso (prescindindo do ponto após a letra); o termo “altura” e “classe de altura” obedecerá ao significado comum de uso na música serial, onde altura se refere a qualquer nota dentro de um determinado registro, e classe de altura às alturas de mesmo nome mas de registro diferentes; o termo “nota” será usado de maneira genérica.

Para referir-se à tonalidade, modos e alturas utilizar-se-ão as sete letras do alfabeto: A, B, C, D, E, F e G.

Para precisar o tempo do compasso será utilizada a casa decimal. Por exemplo: c1,1 – 1º tempo do compasso1; c5,4 – 4º tempo do compasso 5.

Além dos exemplos musicais, que terão no título a abreviatura ex., ter-se-á, para demonstração, gráficos, tabelas e figuras. Cada categoria receberá uma numeração, sempre precedida do número do capítulo a que pertence.

Os exemplos musicais que se referem às sinfonias são reduções da partitura orquestral, que procuram manter, de acordo com a necessidade, todas as informações da partitura original. Desta forma, não devem ser vistos como versões para piano, uma vez que poderão conter articulações e dinâmicas que não se prestam a este instrumento. Caso se utilize o exemplo para apontar detalhes analíticos, o mesmo prescindirá das anotações da partitura original.

A abordagem dos registros de oitava segue àquela estabelecida para o teclado do piano (COPE, 1997), como demonstra a figura 3.1

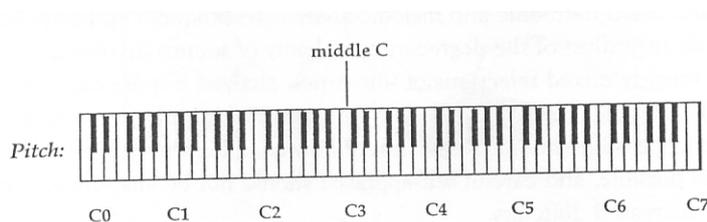


fig 3.1 Padronização dos registros de oitava de acordo com o teclado do piano

### 3.2 Metodologia Analítica

A metodologia analítica a ser utilizada tem como base os conceitos desenvolvidos por LA RUE (1970), cujos princípios fundamentam-se no fato de que uma análise é responsável por apenas parte da tarefa do processo de conhecimento da música e, por isto, o plano analítico deve ser amplo e integral, tentando abarcar todos os meandros da música, observando a manifestação de cada elemento, de suas funções, e, posteriormente procurar entender como os elementos se adequam e se relacionam uns com os outros e com o todo. Também é importante identificar os aspectos significantes de cada peça em relação ao seu compositor, bem como seu próprio estilo.

Para tanto, LA RUE (1970) desenvolveu três considerações analíticas fundamentais: *background*, observação e avaliação. *Background* diz respeito ao conhecimento e experiência

do analista, não só em relação à peça e ao compositor em questão, mas ao assunto como um todo, a fim de que se procedam observações de fato relevantes. O segundo estágio – observação - recomenda que nos concentremos inicialmente nas observações significantes. Uma vez determinadas quais são, deve-se aplicar testes que darão a certeza de que essas observações valem a pena ser registradas como tal. No terceiro estágio, a avaliação, as características da peça serão consideradas a partir de padrões intrínsecos, comparativos e externos.

Será aplicado também o conceito de densidade-número, estabelecido por BERRY (1987) e adaptado pela autora, a fim de que se estabeleça uma proposta metodológica de análise gráfica. Esta proposta fundamenta-se no fato de ser o gráfico um dos principais mecanismos para se obter uma rápida absorção de dados. Na sua concepção geral é uma ferramenta que permite ao usuário visualizar relações, assinalar diferenças e observar tendências, de maneira imediata (ALEXANDER, 2008). Por estas características acredita-se que o gráfico tem grande potencial como ferramenta auxiliar na análise musical, e, conforme será abordado no Capítulo 5 desta tese, no planejamento composicional.

O conceito de textura musical desenvolvido por BERRY (1987) lança mão de dois aspectos: o qualitativo e o quantitativo. Assim, os componentes sonoros que formam a textura são condicionados em parte pelo número dos componentes que soam simultaneamente (aspecto quantitativo), e pelas interações, inter-relações e relativas projeções e substâncias das linhas componentes ou outros fatores dos componentes sonoros (aspecto qualitativo).

Segundo BERRY (1987), a densidade pode ser vista como uma dimensão quantitativa da textura, desdobrando-se em dois parâmetros: densidade-número, determinada pelo número de eventos que ocorrem ao mesmo tempo; e densidade-compressão, definida

pelo grau de compressão dos eventos dentro de um determinado espaço intervalar. Para o âmbito desta pesquisa apenas o conceito de densidade-número será utilizado.<sup>13</sup>

A proposta desta pesquisa baseia-se no fato de as mudanças nos graus de densidade e diversidade textural poderem ser evidenciadas pela avaliação do número de componentes sonoros e reais em cada ponto de mudança significativa. Considerando-se em um dado momento um número de vozes, cuja relativa independência é afirmada pelo ritmo e/ou diferente direcionamento, o número de componentes reais ou fator textural real será dado pelo número de vozes independentes, e o número de componentes sonoros pela quantidade total de vozes soando. Desta maneira equaciona-se a densidade-número. As mudanças ocorridas em direção à máxima independência interlinear definem a progressão textural, quando estas mudanças ocorrem no sentido oposto tem-se então, uma recessão textural. Este fluxo pode ser observado através dos graus de densidade e da diversidade textural. Para representar o número de fatores reais, de componentes sonoros, e conseqüentemente a progressão e recessão em um dado extrato musical, BERRY (1987) utiliza um esquema de números superpostos, como no exemplo que segue:

$$\begin{array}{c} \underline{2} \\ \underline{1} \\ \underline{1} \end{array} \longrightarrow \begin{array}{l} 3 \text{ linhas independentes} = 3 \text{ fatores reais} \\ 4 \text{ vozes soando} = 4 \text{ componentes sonoros} \end{array}$$

Certamente que todas as relações que interferem no elemento textural interferirão no resultado final das observações. LUCAS (1995) resume progressão textural como sendo

um aumento progressivo na independência das partes constituintes numa dada textura (ou “fatores texturais” na terminologia de Berry), tomadas as condições iniciais como ponto de partida ou ainda; um aumento da densidade ou mesmo; uma expansão no âmbito onde se desenvolverão os eventos texturais (ou textura-espaço, na terminologia de Berry. Esses aspectos da textura e mesmo outros aspectos da estrutura musical (dissonância e consonância, maior ou menor atividade rítmica, etc) podem, segundo a abordagem de Berry, interagir “complementarmente” (somando-se para um mesmo fim) ou “compensatoriamente” (o aumento em um aspecto compensando a diminuição em outro) (LUCAS, 1995, p.18).

<sup>13</sup> Os conceitos desenvolvidos por Wallace Berry já foram apresentados e discutidos em LUCAS (1995)

Para esta pesquisa isolou-se a quantificação relativa à densidade-número, pela sua precisão e objetividade, uma vez que o tratamento textural, a teoria de BERRY (1987), e o conjunto sinfônico, encerram, cada qual, uma enorme complexidade, conforme discutido no capítulo 2 desta tese.

Com base nos conceitos expostos, serão explorados dados que resultarão em gráficos realizados em planilha Excel. O Excel possui 11 tipos de gráficos com variações em cada um deles. É preciso observar em cada situação o gráfico que melhor representará os dados, atentando para a sua função. Esta metodologia não apresentará todos os tipos de gráficos, mas os que se mostraram mais adequados às necessidades desta pesquisa. São eles, com suas funções segundo ALEXANDER (2008):

Gráficos em linha: usados para mostrar tendências durante um certo tempo;

Gráficos de colunas: utilizados para comparar vários itens em uma cadeia específica de valores;

Gráficos de colunas empilhadas: permite comparar itens em uma cadeia específica de valores como também mostrar a relação dos subitens individualmente com o todo;

Gráfico de dispersão XY: são ideais para mostrar correlações entre dois conjuntos de valores. Os eixos x e y trabalham juntos para representar séries de dados no gráfico baseadas na interseção dos valores de x e y.

Os gráficos serão utilizados para gerar dois tipos de representações no tempo-espaço da música: a que se denominou textural, que expressa o movimento da densidade-número, e a melódica, expressando um movimento linear.

### 3.2.1 Gráficos de Representação Textural (GRT)

Para os gráficos de textura, inicialmente determinam-se os dois eixos necessários à sua construção: o eixo das categorias,  $x$ , e o eixo dos valores,  $y$  (figura 3.2).

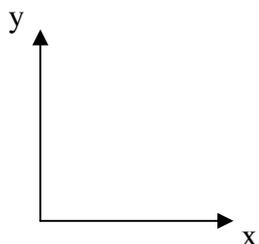
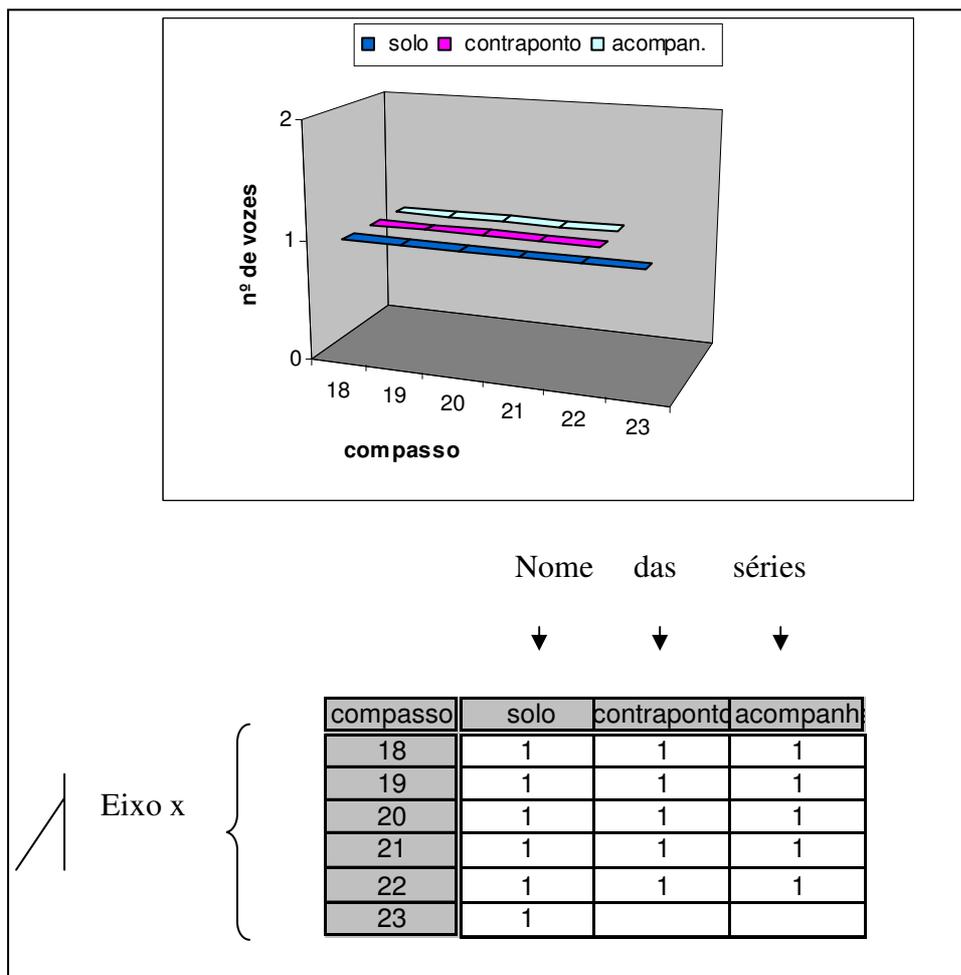


fig 3.2 Plano cartesiano dos eixos de coordenadas  $x$  e  $y$ .

O eixo  $x$  representa o tempo e equivale aos compassos, e o eixo  $y$  representa o espaço e equivale à densidade-número, ou seja, ao número de componentes sonoros. As séries geradas no gráfico, conforme será detalhado posteriormente, expressam, portanto, os eventos sonoros que ocorrem em um dado momento ( $x$ ), podendo-se observar então, a variação dos componentes sonoros ( $y$ ) de cada evento com o passar do tempo. A fig. 3.3 ilustra uma tabela de dados para os gráficos em formato de linha e colunas.



**fig 3.3 Demonstração da montagem de uma tabela para gráficos em linha e coluna**

Assim, na montagem da tabela, o Excel usará os dados da seguinte maneira:

cada coluna se torna uma série de dados separados;

cada valor dos dados nas colunas é usado para criar o ponto de dados em suas séries de dados respectivos. O Excel também cria a escala do eixo y com base nos valores dos dados da tabela;

os cabeçalhos das colunas são usados para os nomes das séries;

os cabeçalhos das linhas são reservadas para os números de compassos.

Utilizar-se-á, preferencialmente, o termo número de instrumentos como significado de componente sonoro. Na verificação da densidade-número na partitura orquestral, é mais

objetivo quantificar pelo número de instrumentos, ao invés de considerar número de vozes, como é comum ocorrer quando se quantifica a densidade-número de uma peça para piano, por exemplo.

Os compassos poderão ser subdivididos ou não, de acordo com as mudanças de densidade-número dentro do compasso, o que deve ser analisado caso a caso.

The image shows a musical score for four trumpets (Trpt 1, 2, 3, 4) from Claudia Caldeira's 'Meraca', measures 61-64. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music features complex rhythmic patterns and melodic lines for each instrument. Trpt 1 has the most active line with many accents and slurs. Trpt 2 has a more melodic line with some rests. Trpt 3 and 4 have more rhythmic, repetitive patterns.

**ex 3.1 Claudia Caldeira: Meraca, quarteto de trompetes, compassos 61-64.**

O ex 3.1 mostra um trecho de música para o qual os valores relativos ao número de compassos devem ser subdivididos, uma vez que nos compassos 63 e 64 ocorre significativa mudança textural dentro do compasso. Neste caso, a montagem da planilha para eixo x apresentará as seguintes categorias (fig. 3.4):



**fig 3.4 Planilha Microsoft Excel: dados relativos ao eixo das categorias (x)**

Pode se considerar subdividir o compasso somente no momento em que se mostrar necessário. Neste caso, porém, só poderá ser utilizado o Gráfico de Dispersão, pois neste tipo de gráfico os conjuntos são sempre considerados valores numéricos. Para utilizar outro tipo de subdivisão do compasso, em gráficos que não sejam de dispersão, é necessário que se mantenha o padrão estabelecido em toda a planilha. A fig. 3.5 ilustra as duas situações.

| compasso | solo | contraponto | ostinato |
|----------|------|-------------|----------|
| 1        |      |             | 2        |
| 1,5      |      |             | 2        |
| 2        | 3    |             | 2        |
| 2,5      | 4    | 2           | 3        |
| 3        |      | 2           | 3        |
| 4        | 4    | 2           | 3        |
| 5        | 5    |             | 3        |
| 6        | 2    |             | 2        |
| 6,5      |      |             | 1        |
| 7        |      |             | 1        |

| compasso | solo | contraponto | ostinato |
|----------|------|-------------|----------|
| 1        |      |             | 2        |
| 1,5      |      |             | 2        |
| 2        | 3    |             | 2        |
| 2,5      | 4    | 2           | 3        |
| 3        |      | 2           | 3        |
| 3,5      |      | 2           | 4        |
| 4        | 4    | 2           | 3        |
| 4,5      | 4    | 2           | 2        |
| 5        | 5    | 2           | 3        |
| 5,5      | 6    |             | 2        |
| 6        | 6    |             | 2        |
| 6,5      | 5    |             | 1        |
| 7        | 5    |             | 1        |

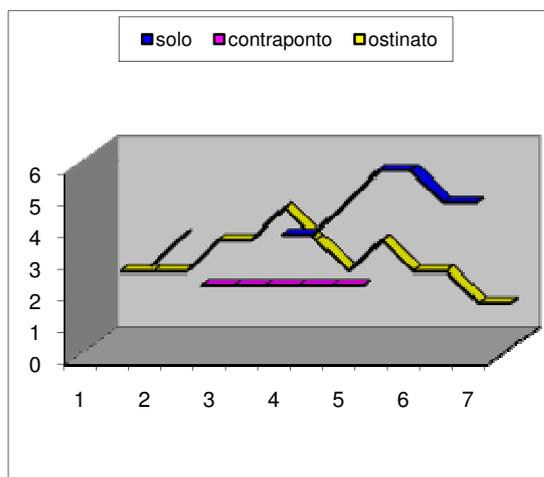
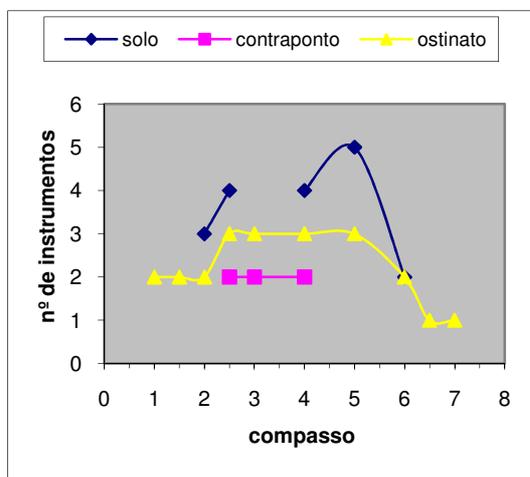


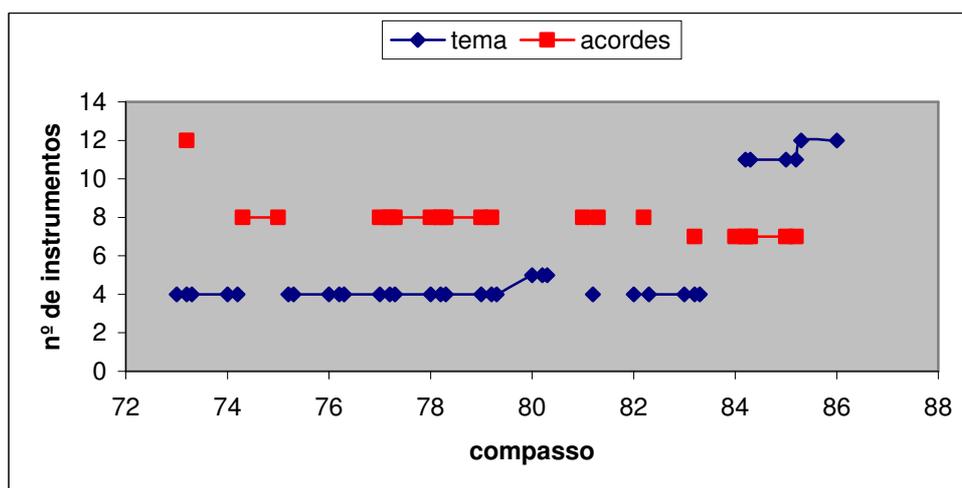
fig 3.5 Demonstração de diferentes critérios de inserções dos dados para formatação do eixo x.

Observa-se que no gráfico da esquerda, que utiliza o modelo de dispersão, os dados das séries estão representados pelos pontos, e consideram os números fracionados. Já o segundo gráfico utiliza o modelo de linha, neste caso numa variação em formato de fita. Este

modelo toma os compassos como dados, e não como valores numéricos, daí a necessidade de padronizar o sequenciamento para o eixo x, caso contrário o sentido espaço-tempo não estará corretamente representado.

Quanto ao eixo dos valores (y), deve-se primeiramente determinar quais são os fatores texturais reais ou eventos texturais, presentes no trecho musical que se quer representar, originando-se assim a série do gráfico, para, depois então, se proceder ao somatório da densidade-número gerado pelos componentes (nº de instrumentos) em cada eixo de categoria (compasso e subcompasso) anteriormente estabelecido.

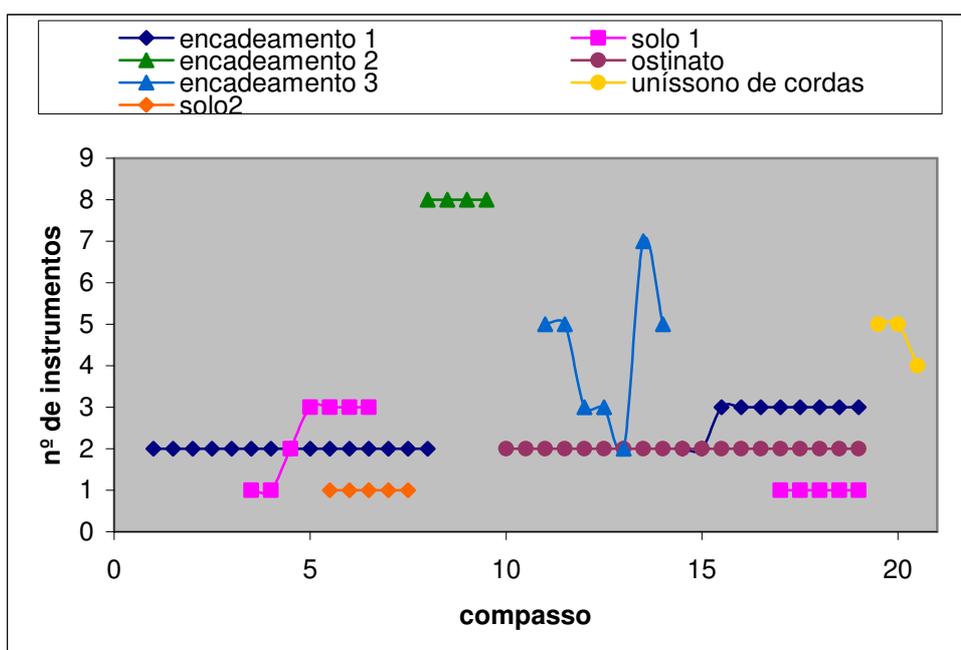
A série, portanto, é determinada a partir da análise dos eventos que compõem a textura, observando-se a função de cada evento naquele contexto musical. Desta forma, a classificação dos eventos tanto pode obedecer à organização das texturas clássicas – monofonia, polifonia e homofonia – como pode considerar texturas híbridas, texturas totalmente originais, ou ainda, elaborar a análise textural do ponto de vista técnico-composicional, sempre valorizando a funcionalidade de cada evento. Desta maneira, diferentes categorias podem coexistir na mesma série.



graf 3.1 Claudio Santoro: Sinfonia nº11- Movimento I – GRT/compassos 73 a 86

O gráfico 3.1 representa um trecho musical com dois fatores texturais reais, numa organização homofônica: um tema pontuado por blocos de acordes. Os acordes inicialmente contem 12 componentes, número que irá decrescer para 7 até o final do trecho. O tema, ao contrário, mantém o seu número de componentes praticamente constante durante o trecho, e no final cresce subitamente para 12.

No gráfico 3.2 tem-se uma série cujos fatores poderiam referir-se à textura homofônica, mas estes eventos não se aplicam obrigatoriamente como tal, pois tanto podem aparecer de maneira simultânea quanto desconexa. Além disto, há mais de um tipo de acompanhamento e com diferentes aplicações timbrísticas.



graf 3.2 Claudio Santoro: Sinfonia nº11- III Movimento - GRT/compassos 1 a 20

Certamente a constante repetição de um determinado evento é um fato considerável para estabelecer sua caracterização, independente de qualquer contexto. É por esta razão também que, uma vez escolhida uma cor para determinado fator textural, como por exemplo, um padrão de *ostinato*, esta cor será exclusiva deste fator, repetindo-se a cada nova aparição.

De maneira geral, o evento deve ser caracterizado pelo que representa de mais importante para aquele contexto. Embora com uma parcela de subjetividade, a escolha da série deve procurar estabelecer um padrão, que certamente será reavaliado a cada obra, ou a cada compositor, uma vez que cada um fornecerá, a sua maneira, seus próprios padrões.

Menos subjetiva deve ser a determinação do número de componentes de cada fator. Em um exemplo como o 3.1 , trabalha-se com quatro instrumentos melódicos, o que facilita tal determinação, tornando-a rápida e inconteste. O mesmo não ocorre quando se trata de uma enorme gama de instrumentos, dos mais variados tipos, como numa orquestra sinfônica. Neste caso é muito importante seguir a convenção estabelecida, permitindo-se o mínimo possível de adequações. Sendo assim, esta metodologia propõe o seguinte padrão:

Instrumentos de madeira – tratamento individual, ou seja, por instrumento.

Instrumentos de Metais – tratamento individual

Instrumentos de Percussão

- de altura indefinida – tratamento individual

- de altura definida:

com uma única clave (pauta) – tratamento individual

com duas claves (pautas) – tratam-se as claves separadamente se o ritmo for distinto. Dentro da clave o tratamento é individual. Independente da quantidade de notas, no caso de acordes, ou vozes, considera-se como um único instrumento ou voz.

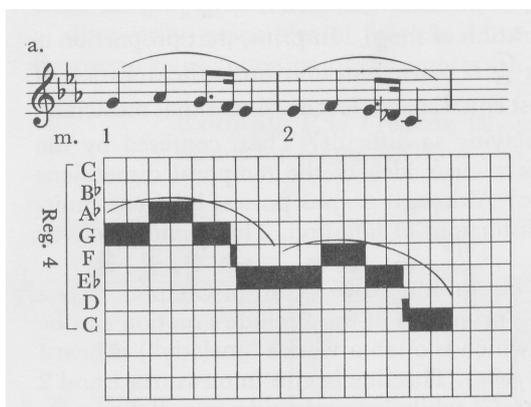
Harpa e Piano – trata-se as claves separadamente se o ritmo for distinto. Dentro da clave o tratamento é individual, independentemente da quantidade de vozes. Em ambos os casos desconsidera-se a oitava.

Instrumentos de Corda – cada naipe é considerado como um único instrumento. Consideram-se as partições dentro do naipe se o ritmo for distinto, ou se for estabelecida uma textura polifônica entre os diversos instrumentos do mesmo naipe.

### 3.2.2 Gráficos de Representação Linear (GRL)

O segundo tipo de gráfico a ser utilizado será o que representa a expressão do movimento linear, que pode ser, por exemplo, uma melodia, um tema, ou uma linha extrema superior de algum trecho da música. Genericamente denominou-se gráfico de representação melódica.

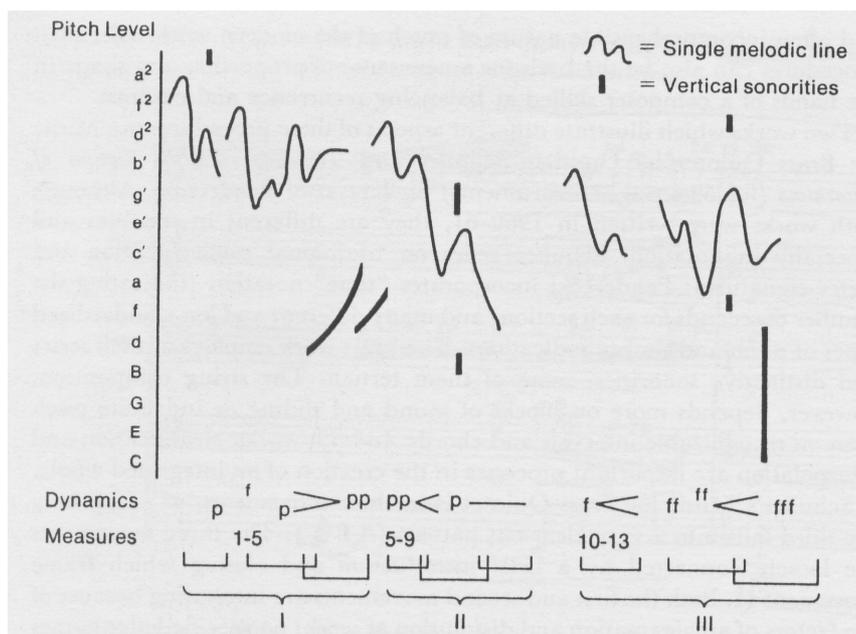
Há vários exemplos de autores que utilizam este tipo de representação na literatura musical. Uma das principais referências é COGAN (1976), cujos gráficos de movimento linear são elaborados utilizando-se como base pequenos quadrantes, onde o sentido vertical do quadrado equivale a uma altura, e o eixo horizontal representa o tempo, estabelecendo-se a equivalência de um quadrado de acordo com a unidade de atividade rítmica predominante, como ilustra a fig. 3.6



**fig 3.6 Exemplo de gráfico de movimento linear desenvolvido por COGAN (1976, p.6)**

O gráfico de COGAN (1976) proporciona grande clareza quanto ao fluxo do movimento linear, eliminando as distorções muitas vezes causadas pela notação da partitura.

WENNERSTROM (1975) também se utiliza desta ferramenta para apresentar com imediata clareza o movimento linear, como quando discute sobre a peça IV do Op. 19 de Schoenberg, cujo gráfico é reproduzido na fig. 3.7



**fig 3.7 Exemplo de gráfico de movimento linear reproduzido do artigo de WENNERSTROM in WITTLICH (1975, p.46)**

Observa-se que WENNERSTROM (1975) aproveita ainda o gráfico para melhor apreciação do fluxo da dinâmica.

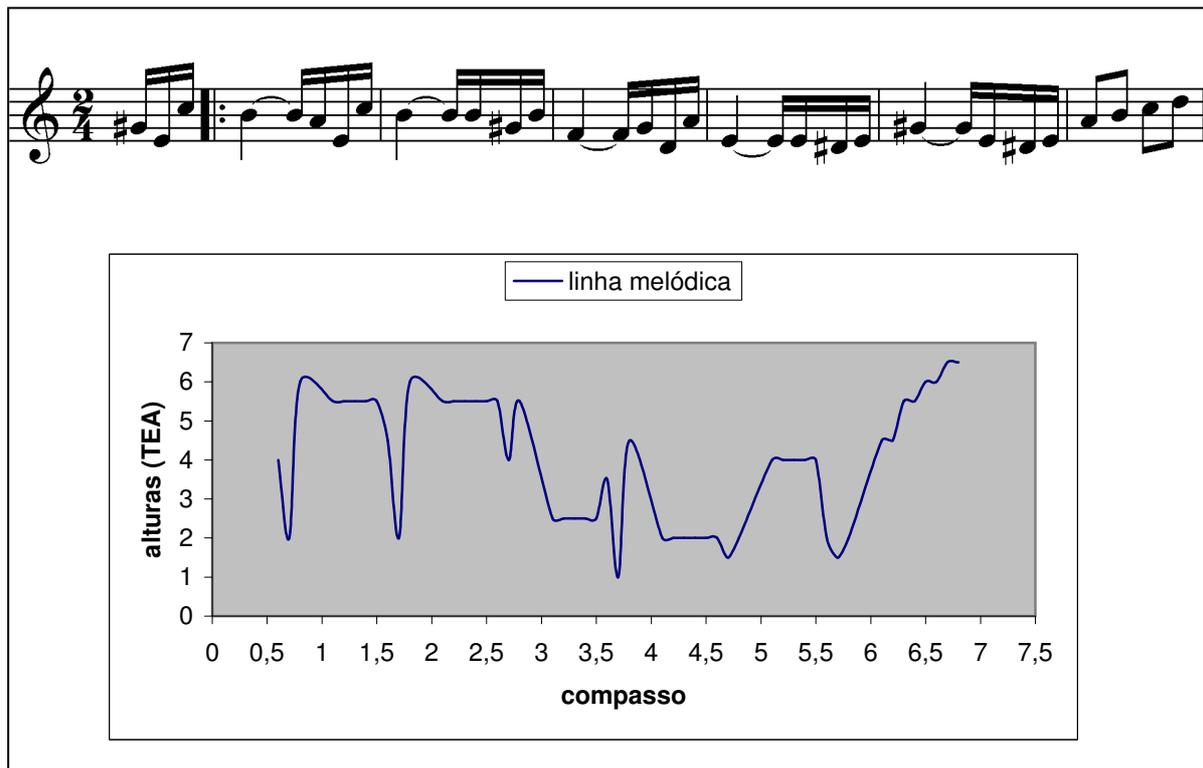
O Excel permite a realização do gráfico de linha melódica com grande praticidade e rapidez. Os modelos que melhor se adequaram a esta situação foram os Gráfico de Dispersão e os Gráficos em Linha.

A construção da tabela para gráficos de representação linear (GRL) consiste de duas colunas: a primeira define as coordenadas do eixo x para cada ponto de dados e a segunda as coordenadas do eixo y. Como nos gráficos de textura, o eixo das categorias (x) representa o tempo e, portanto, equivale aos compassos. O eixo dos valores (y) representa o espaço e equivale às alturas. Cada altura corresponde a um valor numérico, conforme se verifica na tabela 3.1, desenvolvida pela autora da presente pesquisa para este específico propósito metodológico.

| Registro | Reg -1       | Reg 0        | Reg 1        | Reg 2       | Reg 3      | Reg 4       | Reg 5       | Reg 6       | Reg 7       |
|----------|--------------|--------------|--------------|-------------|------------|-------------|-------------|-------------|-------------|
| C        | -            | <b>-18.0</b> | <b>-12.0</b> | <b>-6.0</b> | <b>0</b>   | <b>6.0</b>  | <b>12.0</b> | <b>18.0</b> | <b>24.0</b> |
| C#       | -            | <b>-17.5</b> | <b>-11.5</b> | <b>-5.5</b> | <b>0.5</b> | <b>6.5</b>  | <b>12.5</b> | <b>18.5</b> | -           |
| D        | -            | <b>-17.0</b> | <b>-11.0</b> | <b>-5.0</b> | <b>1.0</b> | <b>7.0</b>  | <b>13.5</b> | <b>19.0</b> | -           |
| D#       | -            | <b>-16.5</b> | <b>-10.5</b> | <b>-4.5</b> | <b>1.5</b> | <b>7.5</b>  | <b>13.5</b> | <b>19.5</b> | -           |
| E        | -            | <b>-16.0</b> | <b>-10.0</b> | <b>-4.0</b> | <b>2.0</b> | <b>8.0</b>  | <b>14.0</b> | <b>20.0</b> | -           |
| F        | -            | <b>-15.5</b> | <b>-9.5</b>  | <b>-3.5</b> | <b>2.5</b> | <b>8.5</b>  | <b>14.5</b> | <b>20.5</b> | -           |
| F#       | -            | <b>-15.0</b> | <b>-9.0</b>  | <b>-3.0</b> | <b>3.0</b> | <b>9.0</b>  | <b>15.0</b> | <b>21.0</b> | -           |
| G        | -            | <b>-14.5</b> | <b>-8.5</b>  | <b>-2.5</b> | <b>3.5</b> | <b>9.5</b>  | <b>15.5</b> | <b>21.5</b> | -           |
| G#       | -            | <b>-14.0</b> | <b>-8.0</b>  | <b>-2.0</b> | <b>4.0</b> | <b>10.0</b> | <b>16.0</b> | <b>22.0</b> | -           |
| A        | <b>-19.5</b> | <b>-13.5</b> | <b>-7.5</b>  | <b>-1.5</b> | <b>4.5</b> | <b>10.5</b> | <b>16.5</b> | <b>22.5</b> | -           |
| A#       | <b>-19.0</b> | <b>-13.0</b> | <b>-7.0</b>  | <b>-1.0</b> | <b>5.0</b> | <b>11.0</b> | <b>17.0</b> | <b>23.0</b> | -           |
| B        | <b>-18.5</b> | <b>-12.5</b> | <b>-6.5</b>  | <b>-0.5</b> | <b>5.5</b> | <b>11.5</b> | <b>17.5</b> | <b>23.5</b> | -           |

tab 3.1 TEA: Tabela de equivalência de alturas

Dada uma determinada melodia, atribui-se às notas os valores representativos de sua altura, conforme a TEA. Como ilustração, observa-se a melodia representada graficamente (graf. 3.3).



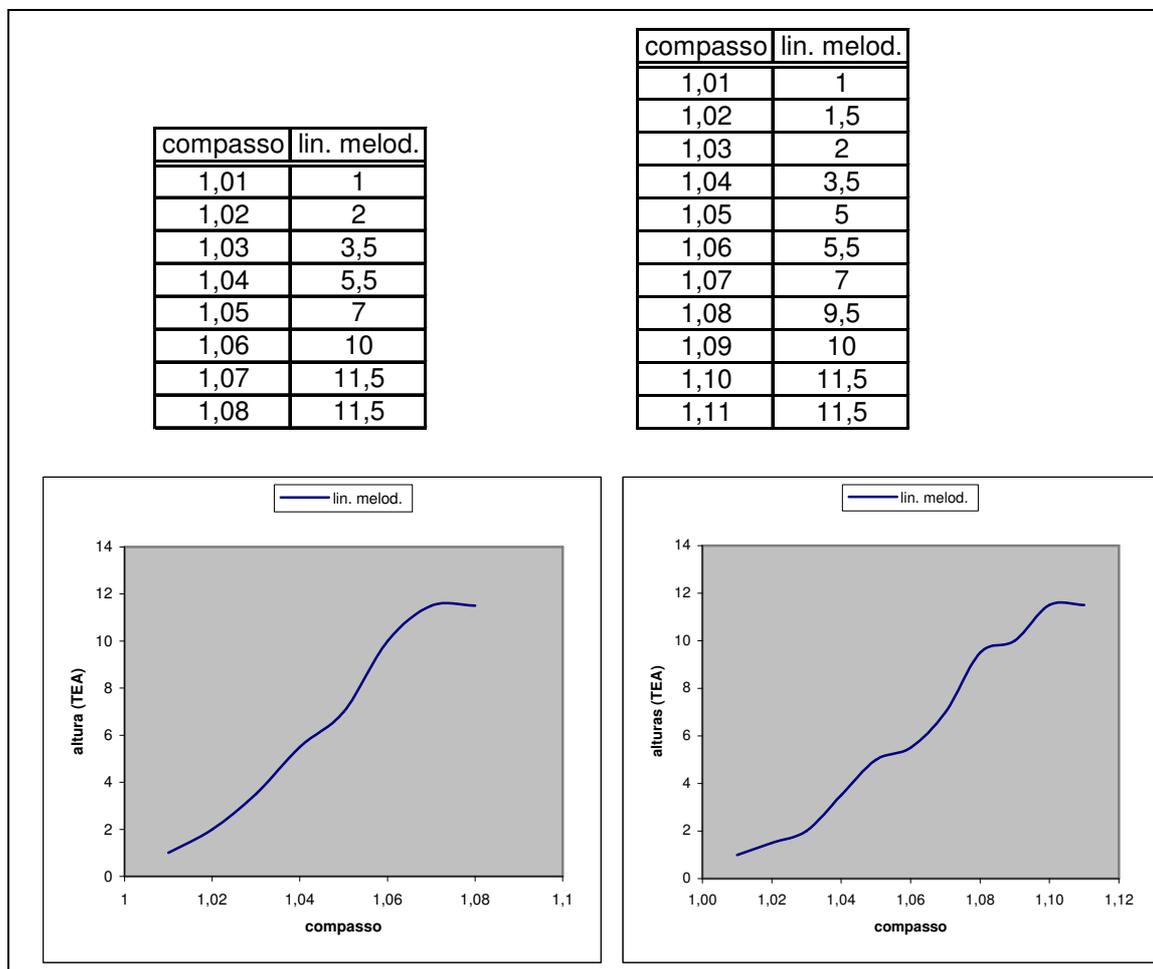
graf 3.3 Claudia Caldeira: Teus olhos - GRL/ compassos 1 a 6

Para a ordenação do eixo das categorias (x) deve-se eleger a unidade mínima significativa a ser representada, a fim de que se possa expressar a duração de cada altura, tendo-se em conta, no entanto, que o gráfico tem como principal objetivo expressar o desenho melódico, prescindindo da precisão rítmica. Tomando como modelo o pequeno solo do exemplo 3.3 pode-se construir uma planilha empregando ao eixo das categorias a unidade referente à semicolcheia. Considerando a presença de semitons e o sentido ascendente, notar-se-á que a supressão de uma semicolcheia de cada grupo de tercinas é insignificante no resultado final do desenho melódico.



ex 3.2 Claudio Santoro: Sinfonia nº11 II Movimento – compasso 4

Na figura 3.8 observa-se a organização de planilhas com dados referentes ao exemplo 3.3. e seus respectivos gráficos. A primeira considera, para o eixo das categorias, duas semicolcheias por cada tempo de compasso, e, a segunda, atende a todas as alturas.



**fig 3.8 Gráficos de representação linear: exemplificação de duas possíveis montagens de tabelas - dados referentes ao exemplo 3.2**

Para ambos os tipos de gráficos, GRT e GRL, convencionou-se o seguinte critério: havendo ausência de valor a célula correspondente na planilha deve ficar em branco. Atribuir o valor zero não conduz a erro, porém compromete o gráfico, esteticamente falando. No entanto, quando se tem apenas um dado, e não há possibilidade, devido ao modelo escolhido, de este dado ser representado por ponto, então deve-se atribuir o valor zero antes ou após este dado, a fim de que ele se torne visível. No caso específico dos GRT a pausa deve ter a mesma correspondência temporal da altura, de acordo com a unidade estabelecida.

## CAPÍTULO 4 - ANÁLISE DAS SINFONIAS

### 4.1 Sinfonia Nº9 de Cláudio Santoro

Foi composta nos meses de abril a junho de 1982, época em que Santoro residia em Brasília, para onde havia voltado em 1978 a convite do governo a fim de fundar a Orquestra do Teatro Nacional de Brasília e chefiar o curso de Música da Universidade de Brasília. Em 1982 já não estava mais à frente da orquestra e dedica-se intensamente à composição. São deste mesmo período o Mini Concerto Grosso para orquestra de cordas de jovens principiantes, o Duo II “Sonoras” para dois pianos, Duo para trompa e piano, Quatro Canções da Madrugada para versos de Cassiano Nunes, a Elegia I para violino e piano, uma peça para coro a capela (Jungfern Tränen), além da 9ª sinfonia, início da 10ª e, realizando um antigo desejo, dois Prelúdios e o Estudo nº1 para violão: “(o nosso instrumento mais popular) (...) Fiquei tão contente porque tinha um complexo com este instrumento. Nestes 5 meses escrevi mais que nos últimos 2 anos” (SANTORO, 08/1982).

A *Sinfonia nº9* é uma homenagem a Francisco Mignone, mas também dedicada à Gisele, esposa de Cláudio Santoro.

Possui 4 movimentos: *Andante*, *Andante com Molto*, *Scherzino* e *Allegro*, com duração total de cerca de 25 minutos.<sup>14</sup> A instrumentação é formada por 1 piccolo, 2 flautas, 2 oboés, 1 corne inglês, 2 clarinetas, 1 clarinete baixo, 2 fagotes, 1 contra-fagote, 4 trompas, 3 trompetes em dó, 3 trombones, 1 tuba, tímpano, percussão ( *tamborine*, *wood block*, *t. piccolo*, *t. militar*, *piatti*, *gran cassa*, *celesta*), harpa, piano e cordas.

---

<sup>14</sup> A gravação realizada pela OSESP (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo) possui 25'00. O manuscrito do compositor traz ao final de cada movimento a duratta, com exceção do IV movimento. A anotação consta de 8'00, 3'40 e 4'00 para o I, II e III movimento respectivamente.

## I Movimento

O I movimento está formalmente estruturado em três partes: uma introdução, uma grande seção Allegro Moderato (semínima = 110) e coda.

A introdução é caracterizada por um tema que se inicia logo no compasso 1, nos violoncelos e contrabaixos, ampliando-se em seguida para as violas e clarinetas, fagotes, oboés e por fim trompas e trompetes, gradativamente. Quando esta massa sonora se completa (compasso 7), cellos e contrabaixos voltam a ser articulados e o movimento daquela massa sonora anteriormente formada é reiniciado (c10 com anacruse), com modificações no que tange as combinações timbrísticas, e com diferente função em relação à contraposição de idéias: ao invés de somar, a massa sonora vem se contrapor ao tema principal. Esta diversidade permanece até as cordas convergirem absolutas para um acorde de Dm7 (compasso 16) e a partir daí para outros encadeamentos harmônicos sobre o qual pequenos solos saltam, aqui e ali, de diferentes instrumentos. A linha mestra, realizada nos cellos e contrabaixos, é construída, na sua primeira metade, sobre conjuntos de 6 notas, ou seja, seqüências de 6 notas sem repetição (ex. 4.1).

ex 4.1 Cláudio Santoro: Sinfonia nº9 / Introdução - Melodia alocada aos cellos e contrabaixos

Observa-se nos compassos 12 a 16 um encaminhamento cadencial tonal que conclui num acorde de Dm7. Esses compassos, portanto, divergem por completo do caráter serial das frases anteriores.

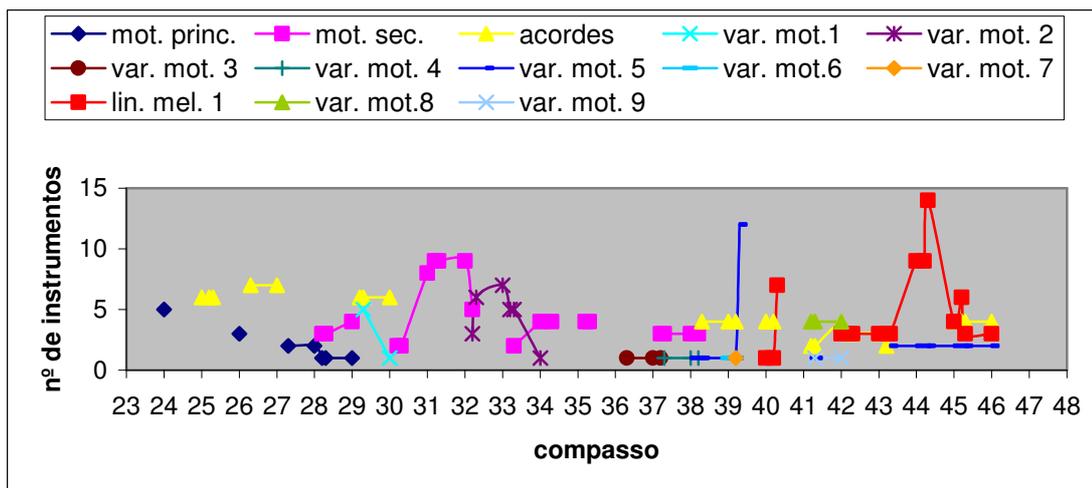
A seção principal, o *Allegro Moderato*, é vigorosamente rítmica. O processo seguido pelo compositor cria, dentro desta seção, subseções que seguem padrões similares, e dividem-se em duas partes: a primeira desenvolvida sobre o motivo que denominou-se principal, e a segunda sobre o ostinato. A cada retorno valorizam-se diferentes combinações timbrísticas, texturais, variação motívica e desenvolvimento temático.

A elaboração da primeira parte da subseção é feita a partir do desenvolvimento de um pequeno motivo de três notas (motivo principal), sobre intervalos de segunda (c24), tendo como elemento de complemento-contraste um arpejo (c28), onde se destacam intervalos de quartas e terças (ex. 4.2).

ex 4.2 Cláudio Santoro: Sinfonia nº9 / I Movimento - motivo gerador da seção principal

Ciente da utilização deste pequeno motivo como elemento gerador de todo o I Movimento, observe-se o tratamento orquestral realizado por Santoro ao trabalhar o desenvolvimento motívico. Do início deste *Allegro Moderato* (c24) até o compasso 46 a densidade-número<sup>15</sup>, bem como a combinação de timbres diversifica-se o tempo inteiro, podendo-se destacar, no entanto, claros pontos estruturais, seja para retomada da idéia musical, seja para realizar o ponto clímax de tal idéia.

<sup>15</sup> Utilizando o conceito desenvolvido por Berry, abordado no capítulo 3 desta tese.



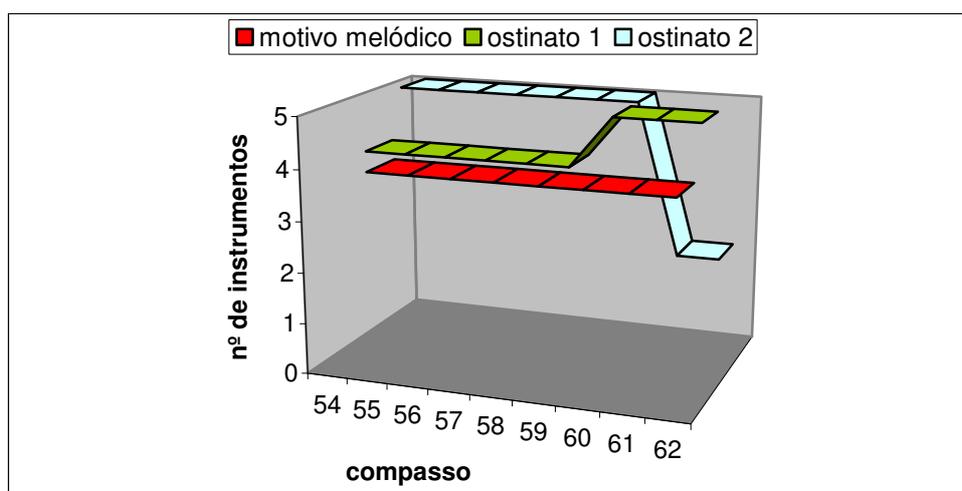
**graf 4.1**Cláudio Santoro: Sinfonia n°9 / I Movimento - GRT compassos 27 a 46.

O gráfico 4.1 destaca vários procedimentos. Em primeiro lugar a apresentação do motivo principal intercalado por acordes, e, entre eles, o silêncio. Enquanto a densidade dos acordes aumenta, a do motivo principal decresce gradativamente (c24 a c29), para anunciar a entrada do elemento de contraste, o arpejo anteriormente mencionado, que se vê no gráfico na cor rosa (denominado elemento secundário). Este elemento se intercala com as variações do motivo. É importante observar o movimento da densidade-número no trecho seguinte, que vai do c28 ao c34: além de intercalados, um elemento está sempre iniciando mais ou menos do ponto onde o outro terminou, com o valor da densidade-número caminhando em ondulações, e formando no seu sentido total um arco. O elemento secundário é pontuado pelo silêncio (c34-36), semelhante ao procedimento utilizado no início do trecho com o motivo principal e os acordes. A partir daí tem-se um outro tipo de movimentação: a apresentação das variações motílicas em densidade mínima baixa e estável, com a intervenção de dois grandes aumentos súbitos (37 com anacruse ao 42) e, por fim, o desenvolvimento de uma linha melódica (em vermelho) que é oriunda do mesmo motivo principal, iniciada no c40. Note-se ainda a presença dos acordes nas partes inicial e final, ausente no trecho de maior movimentação do

elemento secundário, o trecho central. Além disto observa-se que a densidade dos acordes é inversamente proporcional ao número de eventos.

Outros procedimentos relevantes dizem respeito a grande variação do número de instrumentos aplicados nas diferentes vozes e à preocupação na contínua variação do motivo principal.

No compasso 46 o andamento sofre pequena diminuição, e a partir daí lança-se mão do elemento estrutural chave de todo o I movimento: o ostinato rítmico. A textura orquestral tende agora a construir momentos mais estáticos no que concerne à densidade-número, com apenas dois momentos de súbito aumento. Na maior parte do tempo a densidade da melodia é baixa, constante (gráfico 4.2) e quase sempre conduzida pelas cordas, ou seja, também não há diversidade timbrística.



graf 4.2 Cláudio Santoro: Sinfonia n°9 / I Movimento - GRT compassos 54 a 62.

O gráfico 4.2 ilustra ainda esta tendência em manter a estaticidade ao mostrar a constância dos ostinatos, e o fato de o aumento da densidade de um ostinato implicar na redução do outro. A diminuição do andamento e do número de vozes são elementos que ajudam a complementar o caráter mais estático impresso nesta nova subseção (c46 com anacruse ao c67).

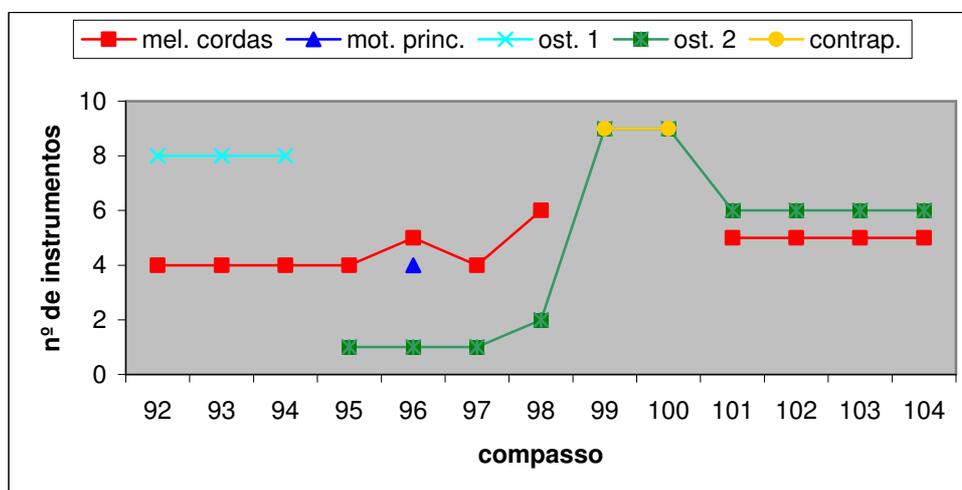
Antes de finalizar a subseção, construída toda sobre o ostinato rítmico, é realizada uma rápida quebra, com crescente retomada, na densidade-número. Isto pode ser interpretado como uma maneira de compensar a diminuição desta mesma densidade, a fim de preparar o desfecho da subseção. Em seguida tem-se uma breve transição em andamento Lento. É uma transição simples - uma pequena frase, repetida logo em seguida meio tom acima - e por isso mesmo ideal para ganhar delicadas pontuações da união dos timbres de celesta, piano e harmônicos de harpa. O motivo da transição é exatamente o motivo secundário do início da seção: semicolcheias arpejadas (exemplo 4.3).

ex 4.3 Cláudio Santoro: Sinfonia n<sup>o</sup>9 / I Movimento - Transição entre duas subseções.

A transição conduz ao “A tempo” (c 74) que retoma o motivo principal, num jogo polifônico de timbres e dissonâncias fortes, antecedendo novo ostinato rítmico (c 86). Ou seja, a estrutura formal e os elementos motivicos são os mesmos da subseção anterior, porém o tratamento orquestral, harmônico e contrapontístico é outro. Sobre o ostinato frases vigorosas nascem a partir do motivo principal, marcado pelo efeito de glissando copiosamente explorado (c 86, exemplo 4.4)

ex 4.4 Cláudio Santoro: Sinfonia n<sup>o</sup>9 / I Movimento - Melodia composta sobre o ostinato que se inicia no compasso 86.

É destinada às cordas a tarefa de carregar a melodia. Madeiras graves, metais e percussão são responsáveis pelo ostinato. Madeiras agudas ora reforçam, ora fazem contraponto à melodia das cordas. Como aconteceu anteriormente, os momentos onde prevalece o ostinato tendem a manter uma textura estática, e as mudanças são realizadas com bastante contraste, como ocorre nos compassos 95 a 98, onde acontecem bruscas diluições, o motivo principal do movimento é citado, a densidade das cordas passa por crescendos e decrescendos, tudo isto num momento em que se assinala a mudança do padrão rítmico do ostinato (gráfico 4.3).



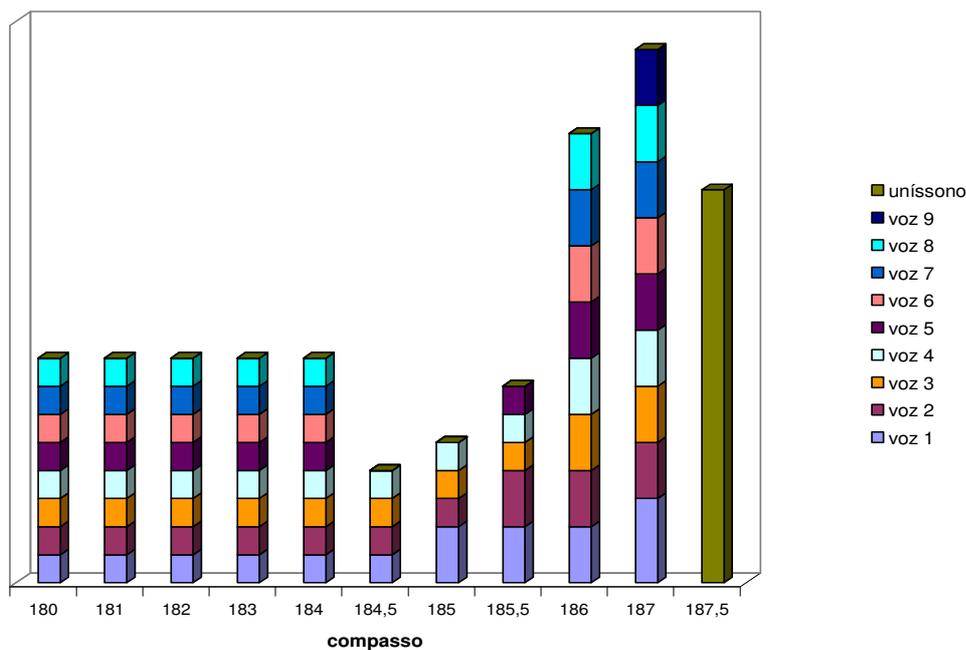
graf 4.3Cláudio Santoro: Sinfonia nº9 / I Movimento - GRT compassos 91 a 104.

No compasso 108 o efeito é repetido, desta vez interrompendo-se o ostinato e retomando-o logo em seguida, agora sem mais interrupções até o clímax da subseção. Os detalhes do caminho traçado para se alcançar o clímax dão conta de que a melodia, (ou os fragmentos melódicos) ganham espaço de forma gradativa em detrimento à massa sonora que compõe o ostinato.

No compasso 132 tem início outra subseção. De novo o motivo na sua forma primitiva, num solo de clarinete, espalhando-se mais adiante nas madeiras em contraponto imitativo. No compasso 151 retoma o ostinato, no mesmo padrão orquestral, mas com a

densidade ainda mais estática que nas subseções anteriores (compassos 158 a 162). A complementaridade se dá por meio do desenvolvimento fraseológico nas cordas, no lugar dos fragmentos melódicos anteriormente expostos. Desta vez a estrutura melodia-ostinato é interrompida por um tutti orquestral, seguido por uma pontuação exclusiva do padrão rítmico do ostinato. O suspense é finalizado com madeiras, cordas e tuba em uníssono realizando o motivo primário.

A última subseção é um fugato nos violinos, divididos em oito partes. É o ponto de maior diversidade de todo o movimento, onde se realiza uma textura com até nove vozes diferentes. Em compensação o timbre utilizado é o mesmo para todas as vozes: timbre de violino. A partir do compasso 185 as partes de violinos são duplicadas nas madeiras. Este aumento na densidade vem compensar a gradativa redução no movimento rítmico, que culminará com a redução de todas as vozes a uma única voz de 14 partes, ou seja articulada por 14 instrumentos, diluindo-se em seguida para 4 partes de mesmo ritmo, mas alturas diferentes, compensando assim a drástica redução da densidade. Este movimento pode ser observado no gráfico 4.4, que mostra a relação proporcional entre as nove partes de violino a partir do c180, ponto onde o fugato alcança a máxima diversidade de vozes desde o seu começo, iniciando a caminhada ao clímax.



graf 4.4 Cláudio Santoro: Sinfonia nº9 / I Movimento - GRT compassos 180 a anacruse do 188.

A coda curiosamente inicia com o mesmo número de partes com que terminou a subseção anterior. É um bloco sonoro ao qual as partes instrumentais vão se somando, partindo de *ppp* para *fff* em arrebatadores sete compassos. A referência final fica a cargo do motivo gerador, realizado nos instrumentos que dão início ao movimento: cellos e contrabaixos, em *ppp*. (ex 4.5)



ex 4.5 Cláudio Santoro: Sinfonia nº9 / I Movimento - Motivo principal, alocado aos cellos e contrabaixos, nos últimos três compassos.

## II Movimento

O II movimento é um Andante (com motto) com aproximadamente 3 minutos e 40 segundos<sup>16</sup>. Na forma de composição contínua<sup>17</sup>, inicia com um solo de violoncelos e baixos, como no I movimento. Algumas poucas partes da estrutura se repetem, mas nunca de forma literal. Ao contrário do I movimento, a orquestra se apresenta agora bastante diluída, sendo a tensão proporcionada pela movimentação cautelosa da linha conduzida pelas cordas. Na verdade, sumariamente o II movimento é isto: uma linha conduzida cuidadosamente no âmbito das cordas, com ligeiras intervenções ou interrupções dos demais instrumentos, ora com ímpeto, ora com delicadeza.

Quanto ao material composicional, Santoro irá se valer da mesma seqüência de intervalos aplicados ao motivo principal do I movimento, aqui com valores diferentes, utilizando-a como elemento estrutural das linhas melódicas, dada a quantidade de vezes em que é repetida, inclusive na mesma altura. O solo introdutório já se nos apresenta os elementos mais relevantes que serão trabalhados no restante do Movimento (ex.4.6)

Andante (con Motto)

The musical score shows the first three staves of the second movement. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and an *express* marking. Red circles highlight specific intervals in the first three staves. The second staff has a measure number '7' above it. The third staff has a measure number '13' above it and includes dynamic markings *cresc. . . . poco . . . . a poco* and a forte (*f*) dynamic at the end.

ex 4.6 Cláudio Santoro: Sinfonia nº9 / II Movimento - Emprego do motivo gerador no tema alocado aos cellos e contrabaixos, nos primeiros compassos.

<sup>16</sup> Esta duração consta no manuscrito original da partitura, na página 37, ao fim do II movimento. Ao lado da indicação há, no entanto, um sinal de interrogação. Na gravação realizada pela OSESP a duração deste II movimento é de 5'05.

<sup>17</sup> through composer

Para que se possa comparar apresenta-se no exemplo 4.7 os dois elementos motivicos: o do I movimento (à esquerda) e o do II movimento.

The image shows two musical staves. The left staff, labeled with measure number 24, is in 3/4 time and marked with a fortissimo (ff) dynamic. It contains a rhythmic motif consisting of eighth notes: G4, A4, Bb4, and C5. The right staff, labeled with measure number 27, is also in 3/4 time and features a melodic motif with a long slur over three measures, starting on G3 and moving through A3, Bb3, and C4.

ex 4.7 Cláudio Santoro: Sinfonia nº9 / II Movimento – Comparação entre os motivos do I e II movimento respectivamente.

Além desta evidente derivação, observa-se que o solo tem a sua primeira metade (até o c9) construída sobre duas seqüências de 12 sons. A primeira, que vai do c1 ao c5 é formada pelas seguintes classes de altura: Lá-Sib-Ré-Mi-Si-Réb-Dó-(Réb)-Sol-Fá-Láb-Solb-Mib. A nota que se repete, Db, quebrando o princípio serial, é exatamente a nota que compõe o elemento motivico neste movimento, conforme já foi visto. A seqüência que vem em seguida é: Lá-Si-Sib-Ré-Sol-Réb-Dó-Fá-Mi-Sol#-Fá#-Mib, terminando a frase com Si-Réb-Dó (c9).

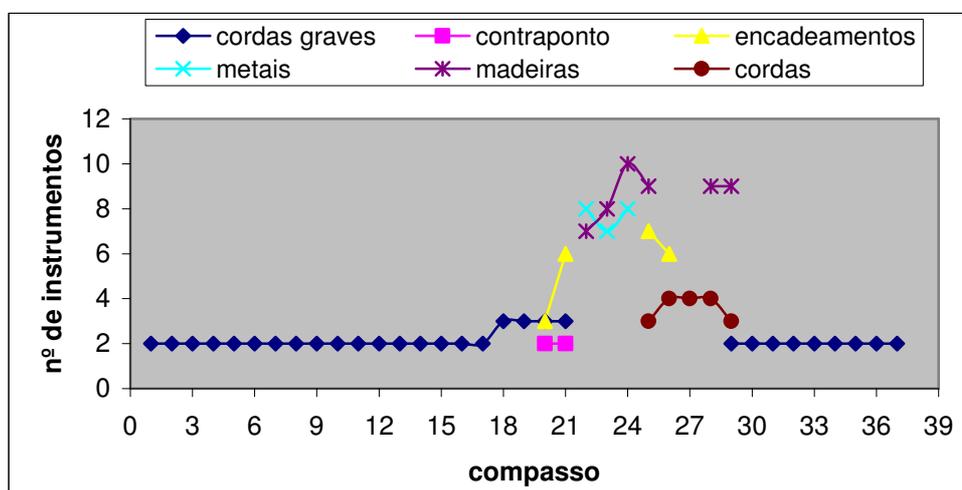
Outros elementos explorados neste solo, com repercussão no restante do movimento, são os intervalos de 7m e 7M e a nota A3, presente no meio (c10) e no fim do solo (último tempo do c19 e c20).

Embora a música aconteça num contínuo, sem seccionamentos, para fins de análise composicional pôde-se observar a estrutura formal a seguir.

Após o solo introdutório de cellos e baixos tem-se 6 compassos com fragmentos melódicos, destacando-se as madeiras, metais e percussão e, principalmente, uma condução harmônica que privilegia acordes formados por intervalos de 4(J e A) e 7m. A força ascendente deste breve trecho contrasta com a intensidade grave do solo inicial (exemplo 4.8)

ex 4.8 Cláudio Santoro: Sinfonia nº9 / II Movimento - Compassos 20 a 26.

Os compassos seguintes (anacruse do 26 a 28) levam a música de volta à monofonia, com um uníssono no naípe das cordas, com ausência do contrabaixo. Depois uma breve pontuação cromática nos sopros e a música volta aos baixos e cellos, trabalhando com as mesmas alturas, partindo de pontos sequenciais diferentes, com valores diferentes: é o solo inicial que perpassa e conduz o movimento. Esta estrutura está representada no gráfico 4.5, onde se observa a constante linha do baixo, numa orquestração diluída, e as intervenções que surgem quando aquela linha se retrai.



graf 4.5 Cláudio Santoro: Sinfonia nº9 / II Movimento - GRT compassos 1 a 37

Pelo gráfico (4.5) observa-se ainda o interessante comportamento da densidade-número das intervenções dos metais, madeiras e cordas, pronunciando-se em forma de arco,

e, ainda mais, no caso dos metais e das cordas há um cuidado especial em partir e voltar ao mesmo exato ponto.

A música segue, com a orquestra sempre diluída, explorando de forma singela o motivo [2<sup>a</sup> asc-2<sup>a</sup> desc], seja sobre uma seqüência harmônica nas cordas, ou sobre a mistura de pontuações acordais de celesta e madeiras.

No c59 com anacruse ocorre um súbito ímpeto num quase-tutti, para lançar adiante (c61), numa malha homorítmica, uma imitação a duas vozes de cordas contra madeiras, com ausência dos timbres das extremidades agudas nas cordas e graves nos sopros (contrabaixos, flautas e primeiros oboés). Embora haja apenas duas vozes, a densidade é alta, pois as mesmas estão abertas em duas ou três oitavas, com sete sopros tocando contra o naipe das cordas, havendo intenso cruzamento de vozes e estreitamento de seus espaços (exemplo 4.9).

ex 4.9 Cláudio Santoro: Sinfonia n<sup>o</sup>9 / II Movimento - Compassos 61 a 65.

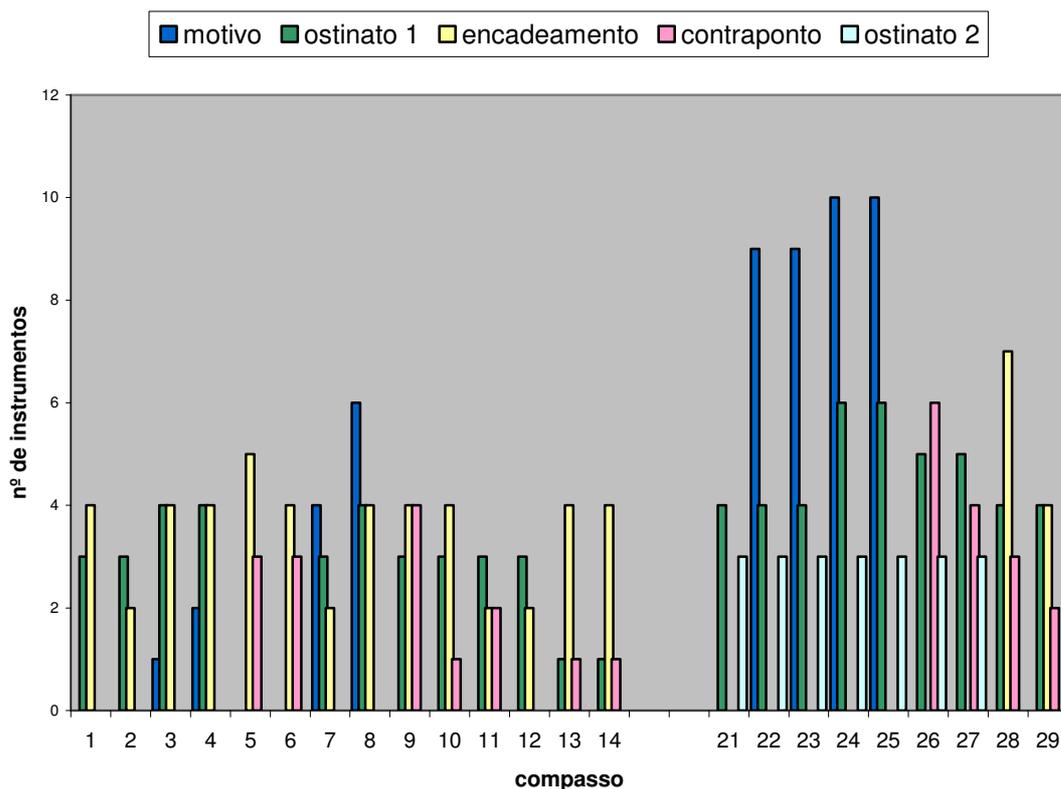
O fechamento retorna à delicadeza e limpidez da orquestra, com um pequeno solo de flauta e clarinete em oitavas sobre uma cama de cordas, pontuados por uma cadência de Dbm7M resolvendo em Cm para terminar.

### III Movimento

O III movimento, um *scherzo* de 4 minutos, possui a forma muito objetiva e o material motivico claramente delimitado. O compositor trabalha basicamente com uma pequena melodia sobre um ostinato rítmico-harmônico. Em explícito contraste aos outros

movimentos, aqui intervalos de terças e sextas destacam-se na composição dos motivos, e há presença de centros tonais. Estes fatores, aliados à repetição literal de todo o *scherzo* imprimem-lhe um caráter popular, e trazem à *Sinfonia* vigor e equilíbrio.

Estruturalmente observa-se que a peça está dividida em duas seções, A e A', com uma transição ao final de A' para retornar *da Capo*. Assinalando as principais diferenças entre A e A' tem-se: em A uma orquestração mais diluída, com variada coloração timbrística, ausência do registro grave e ausência do naipe de percussão no ostinato; em A' orquestração mais densa, relação timbrística mais homogênea, presença de graves e percussão no ostinato (gráfico 4.6).



graf 4.6 Cláudio Santoro: Sinfonia nº9 / III Movimento - Comparação de partes correspondentes em A e A'

No gráfico 4.6 observam-se estas diferenças citadas, a partir da quantificação dos instrumentos que realizam os mesmos elementos musicais em determinado trecho de A (c1 a c14) e A' (c21 a c29) onde o ostinato está presente. Note-se que, em A' é adotado um segundo ostinato, e neste momento a condução de notas paradas está ausente. Ao término deste ostinato retorna a referida condução. Em A' o motivo principal recebe um grande destaque, tendo, em ambas as seções um sentido crescente.

As seções A e A' se correspondem até um determinado momento: c14 em A e c33 em A', mas mesmo assim é importante ressaltar que não se trata, nestes compassos, de uma repetição literal.

O III Movimento traz uma peculiar atenção à harmonia, um tratamento não observado nos outros movimentos da Sinfonia. O compositor estabelece uma tonalidade para os ostinatos: em A, o ostinato está em C maior e em A' em EbM, ou seja uma 3m ascendente. A melodia lançada sobre o ostinato da seção A (c3) está na tonalidade de Gm, explicitando neste momento uma situação bitonal (ex.4.10).

Scherzino (♩=120)

ex 4.10 Cláudio Santoro: Sinfonia nº9 / III Movimento - Compassos 1 ao 4

Por outro lado, em A' esta melodia é transposta um 3M descendente, resultando numa tonalidade de Ebm, sobre um ostinato em EbM: tem-se aqui um bitonalismo que gera maior dissonância que na seção A (exemplo 4.11).

The musical score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature. It starts with a whole rest in measure 21, followed by a descending melodic line in measures 22 and 23. The second staff is a bass clef with a key signature of two flats, featuring a rhythmic ostinato of eighth notes. The third staff is a treble clef with a key signature of two flats, featuring a rhythmic ostinato of eighth notes. The fourth staff is a bass clef with a key signature of two flats, featuring a rhythmic ostinato of eighth notes. The score is marked 'Tempo I' and 'ff'.

ex 4.11 Cláudio Santoro: Sinfonia n°9 / III Movimento - Compassos 21 a 23.

A proposta de fazer A' mais tenso que A, torna-se evidente observando-se a aplicação de dissonâncias fortes a partir do compasso 29, fator não explorado até aqui, bem como a intenção politonal presente também nos compassos 35 a 39.

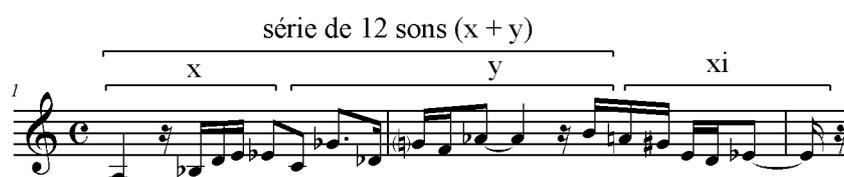
O característico ostinato que introduz o III movimento nos lembra a aura de graça e vivacidade fixada por Prokofiev no início do II movimento de sua *Sinfonia n°5*, precisamente por conta da semelhança rítmica.

#### IV Movimento

O IV movimento é um Allegro, tenso, nervoso, caráter conquistado, entre outras coisas, por um constante diluir e adensar da orquestra, longos pedais, contínuas mudanças timbrísticas, onipresente polifonia.

Há três materiais composicionais de destacada importância, estruturando-se sobre eles três grandes seções.

O primeiro deles é um tema, construída sobre um conjunto de 12 notas consecutivas mais a repetição de 5 destas notas. Esta construção melódica, utilizando a técnica dodecafônica de maneira não ortodoxa, mas, ao contrário, buscando atenuar seu efeito, é característico da apropriação desta técnica em Santoro (SANTORO, 1986). Este tema ou motivo-frase será explorado das mais diversas maneiras, o que permitiu observar como se processou sua formação. No exemplo 4.12 verifica-se as três partes que o compõem.



ex 4.12 Cláudio Santoro: Sinfonia nº9 / IV Movimento - Motivo-frase da 1ª seção

Do A2 ao B3 temos a seqüência de 12 sons, sem repetição. As demais notas, que compõe o que se convencionou chamar aqui de parte z, são exatamente o inverso de x. Mais adiante, no c18 com anacruse, o motivo-frase, antes tético, agora se mostra anacrústico, as alturas podem mudar de classe, os valores também são modificados, e a parte z está ausente, ou seja, somente o conjunto de 12 sons consecutivos é apresentado (exemplo 4.13)



ex 4.13 Cláudio Santoro: Sinfonia nº9 / IV Movimento - Compasso 18 com anacruse

Chama-se atenção para o fato de o compositor ter modificado a seqüência original: na parte Y a seqüência Db-G-F cede lugar à F-Db-G, e assim se manterá por toda a peça.

Estes artifícios de variação sobre o motivo-frase citado no ex.4.12 são aplicados em toda a 1ª seção deste IV Movimento, tornando-se o argumento principal de seu

desenvolvimento. No compasso 19, por exemplo, as partes são inicialmente fragmentadas, promovendo um contraponto nas cordas, e, ao mesmo tempo são permutados, produzindo um novo sentido fraseológico, como se observa no exemplo 4.14.

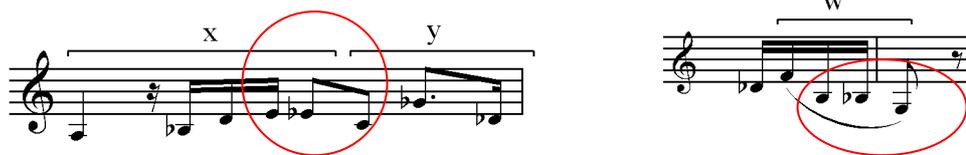
**ex 4.14 Cláudio Santoro: Sinfonia nº9 / IV Movimento - Compassos 19 a 21.**

Verifica-se que novas frases são geradas quando os motivos do tema (x, y e z) são permutados. A mudança nos valores das notas também ajuda a transformar aquele sentido de partes.

Logo em seguida, no compasso 23 o motivo-frase ganha uma nova parte, W, alocada ao início e ao fim (exemplo 4.15).

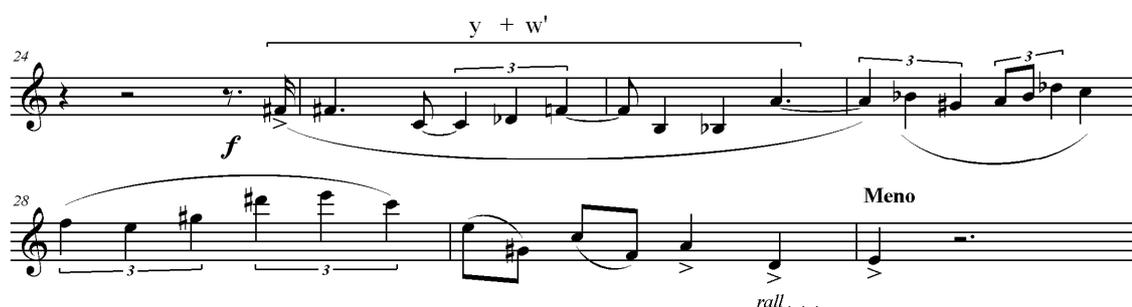
**ex 4.15 Cláudio Santoro: Sinfonia nº9 / IV Movimento - Compassos 23 com anacruse a 24.**

W é derivado da junção de partes de X e Y transpostas. (exemplo 4.16).



ex 4.16 Cláudio Santoro: Sinfonia nº9 / IV Movimento - A derivação motívica w surge da transposição de fragmentos de x e y.

No compasso 25 com anacruse o compositor abre espaço para uma grande frase, com valores aumentados, bem diferente da seqüência de colcheias e semicolcheias, as quais vinha dando preferência até então (exemplo 4.17).



ex 4.17 Cláudio Santoro: Sinfonia nº9 / IV Movimento - Compassos 25 com anacruse a 30.

O material da frase, no entanto, não é novo, é formado a partir de y e w, com a ordem das classes de altura Gb(F#)- C permutadas. Esta mesma melodia, com os valores modificados, será a responsável pelo final grandioso da 1ª seção.

A 2ª seção começa no c53, com indicação *Tempo I* e o mesmo motivo-frase da 1ª seção, com mudança de tempo (compasso ternário) e algumas mudanças estruturais. Tal procedimento dá a impressão de se estar a frente de uma seção A'. No entanto, a partir do c65 surge um novo motivo, do qual se tiram dois argumentos para a construção da referida seção. Os elementos provenientes da 1ª seção não são mais citados, podendo ser caracterizados com uma inusitada introdução à 2ª seção.

Assim, o novo elemento, motivo gerador da 2ª seção pode ser visto no exemplo 4.18.



ex 4.18 Cláudio Santoro: Sinfonia n°9 / IV Movimento - Compassos 65 e 66.

Esse novo motivo, formado sobre um arpejo de Fm7M, desdobra-se em duas sugestões, dois planos texturais contrastantes, um vertical e outro horizontal: do arpejo inicial o compositor extrai um movimento orquestral em pirâmide, com alturas diferentes a cada novo surgimento (a transposição nem sempre gerará novos acordes do tipo m7M, pois os intervalos podem ser alterados); da célula em semicolcheias surgem linhas ora monódicas, ora polifônicas, mas sempre adensadas. Outra idéia extraída do motivo é um contraponto imitativo, em *stretto*, utilizando-se o motivo por inteiro (c65). A partir do c85 o plano horizontal é abandonado, e às entradas em pirâmide seguem-se acordes homorítmicos, realizados por quase toda a orquestra (exemplo 4.19).

ex 4.19 Cláudio Santoro: Sinfonia n°9 / IV Movimento - Compassos 85 a 89

Há ainda, para finalizar, uma coda num grande pedal de Bb e, lhe perpassando, duas linhas cromáticas em movimento contrário. Excetuando-se a introdução, esta seção é toda em dinâmica *f e ff*.

A 3ª seção vai do c98 ao c158 e é marcada pelo intenso contraponto de dois motivos ritmicamente contrastantes: o primeiro com divisão binária (figuração de colcheia pontuada e semicolcheia) e o outro com divisão ternária (tercinas).



ex 4.20 Cláudio Santoro: Sinfonia nº9 / IV Movimento - Compassos 98 a 101.

Observe-se que, no exemplo 4.20, os dois motivos são expostos e em seguida reapresentados transpostos a uma 4J descendente (desconsiderando o âmbito de oitavas). O trabalho do compositor se dará sobre a variação destes motivos, contrapondo-os, sobrepondo-os e promovendo a mistura timbrística.

Há também uma sutil harmonia de sustentação, bem como a presença de notas pedais. As cordas dominam a sonoridade boa parte do tempo, unindo-se a elas outros timbres, quase nunca em naipes, apenas nos momentos clímax, mas que procuram explorar a diferença e a instabilidade. Assim, o motivo em contraponto pulula de todos os lugares, nas mais variadas formas.

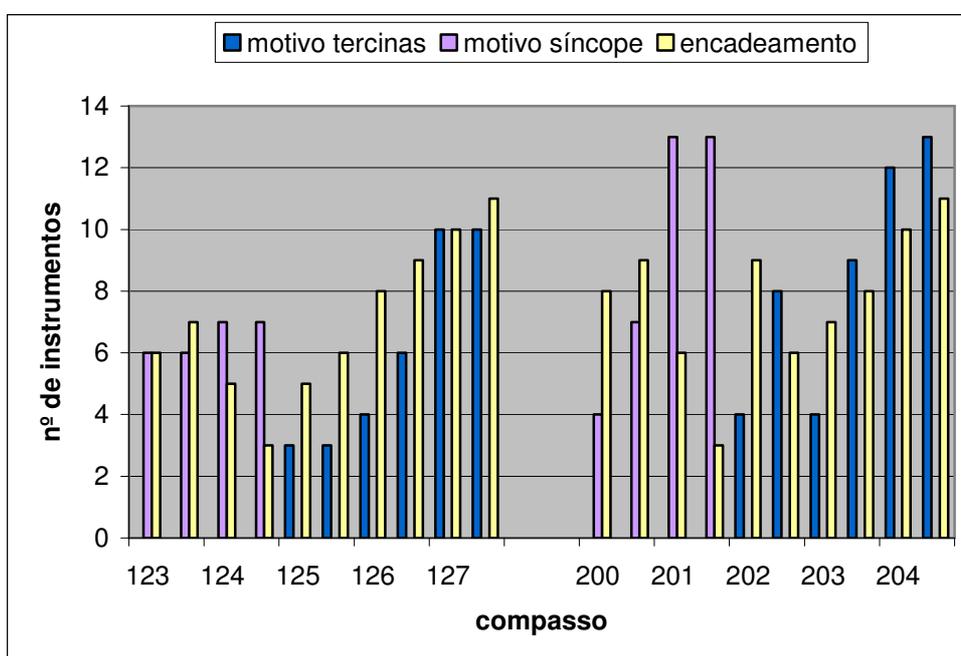
No c128 um clima de suspense é estabelecido pela interpolação de um grande pedal em G# e uma fanfarra com centro tonal em F# (exemplo 4.21), a reverência e o respeito a tradição numa citação à 9ª Sinfonia de Beethoven (primeiros 20 compassos do I movimento).

ex 4.21 Cláudio Santoro: Sinfonia n<sup>o</sup>9 / IV Movimento - Compassos 98 a 101.

Esta seqüência se adensa um pouco mais na repetição e, na terceira vez o pedal em G# é transposto para E, após o que se encerra o suspense, retomando o contraponto, embora o pedal de E permaneça até o c144.

No c159 se inicia a 4<sup>a</sup> seção, que retoma o tema inicial do IV movimento, como se estivesse reexpondo a 1<sup>a</sup> seção. Na verdade a estruturação desta 4<sup>a</sup> seção se dá a partir da reexposição das partes principais das outras três seções, havendo mudanças que podem se dar num plano geral, e outras de acordo com o caráter da seção. Quanto ao primeiro caso podemos citar a tendência ao adensamento e a uma maior especialização da orquestra. No segundo caso, específico a cada seção, observa-se na 1<sup>a</sup> seção o deslocamento do tempo ao elidir os compassos que correspondem ao c6 (tempos 1 e 2) e c9 (tempos 3 e 4), eliminando os compassos correspondentes ao c7 e c8. Com a elisão, os tempos 1 e 2 deslocam-se para 3 e 4, assim permanecendo até o equivalente ao c18 (c173). Da seção B é reexposto apenas o

efeito piramidal extraído do arpejo, seguido de acorde homorítmico (v. ex 4.19), com a orquestra em tutti (exceto piano e harpa). A reexposição da 3ª seção é a que apresenta mudanças mais significativas do ponto de vista textural-orquestral. O compositor adensa as linhas motivicas por naipe, e, desta forma, os motivos em contraponto deixam de emergir de todo lugar, e a oposição passa a ser dar através da sonoridade ostensiva do naipe. O gráfico 4.7 exemplifica uma destas situações ao comparar um trecho de cinco compassos de C que é reexposto em D.



graf 4.7 Cláudio Santoro: Sinfonia n<sup>o</sup>9 / IV Movimento - GRT comparação de partes correspondentes em C (c123 a 127) e D (c200 a 204).

Em D os elementos motivicos têm a densidade bastante aumentada, cada evento seguindo um critério: o motivo de síncope em uma escala gradativa em saltos; o motivo de tercinas utilizando impulsos, e o encadeamento subdivido em dois momentos de impulso, ao invés de apenas um, como acontecera em C.

Por fim, a coda. Em *Tempo I*, com sete compassos apenas, usará como argumento o motivo-frase da 1ª seção (A), pela primeira vez transposto, iniciando em dó. É incitada uma ambigüidade de centro tonal nestes breves compassos finais: o motivo-frase começa em C e o

conjunto de 12 notas não é todo reexposto, apenas x e parte de y. Nos oito tempos anteriores ao último, um pedal em Ab traz de volta o centro tonal do tema para Ab, após o que, o movimento se encerra, com a orquestra em tutti, num uníssono de C (exemplo 4.22).

Tempo I

208

211

*f* *mf cresc.* *ff*

ex 4.22 Cláudio Santoro: Sinfonia nº9 / IV Movimento - Compassos 208 a 214.

Ao retomar a escrita sinfônica, nesta que já era a sua nona sinfonia, Cláudio Santoro deixa claro tendências musicais que reverenciam a tradição na forma sinfônica, no uso da grande orquestra, nos temas solenes, na citação de Beethoven. Por outro lado, a maturidade lhe faz sentir que é momento de estar livre, para reinventar estruturas, fundir técnicas, criar timbres, enfim, ser ele próprio, mas no agora, sem ansiedade.

Observar os princípios musicais num plano geral da obra permite-nos acompanhar a diversidade de procedimentos aplicados numa mesma obra, compreendendo que há um

sentido neste processo que gera um organismo uno. Esta diversidade de procedimentos está explícita no resultado de cada movimento, conforme sintetiza o quadro 4.1.

| I               | II              | III              | IV       |
|-----------------|-----------------|------------------|----------|
| <b>Intro</b>    | <b>Contínuo</b> | <b>A</b>         | <b>A</b> |
| <b>A B coda</b> |                 | <b>A'</b>        | <b>B</b> |
| <b>A'B'coda</b> |                 | <b>transição</b> | <b>C</b> |
| <b>A''B''</b>   |                 | <b>A</b>         | <b>D</b> |
| <b>A'''</b>     |                 | <b>A'</b>        |          |
| <b>coda</b>     |                 |                  |          |

**quad 4.1 Cláudio Santoro: Sinfonia nº9 /Esquema formal**

O I movimento tem três partes: a introdução, um grande *Allegro*, e a coda do movimento. O II movimento é uma composição contínua. O III movimento tem duas partes, divididas em A e A', com uma transição para retornar *da capo*. E, por fim, o IV movimento com quatro seções, as três primeiras distintas e a quarta formada por destaques das outras três.

A 9ª Sinfonia é o início de uma expressão que busca fugir de compromissos estéticos, e até mesmo políticos, mas que se pretende duradoura enquanto arte. A fórmula quem dá é o próprio compositor: “A obra de arte só sobrevive se tiver duas coisas: um bom acabamento técnico, calcado na experiência, no conhecimento, e a parte humana (...) o equilíbrio entre a razão e a emoção” (SANTORO, 1984). A superação de polaridades alcançada com a pós-modernidade já pulveriza a obra de Santoro. A 9ª Sinfonia é um ensaio destas tendências em sua concepção musical.

## 4.2 Sinfonia Nº10 de Cláudio Santoro

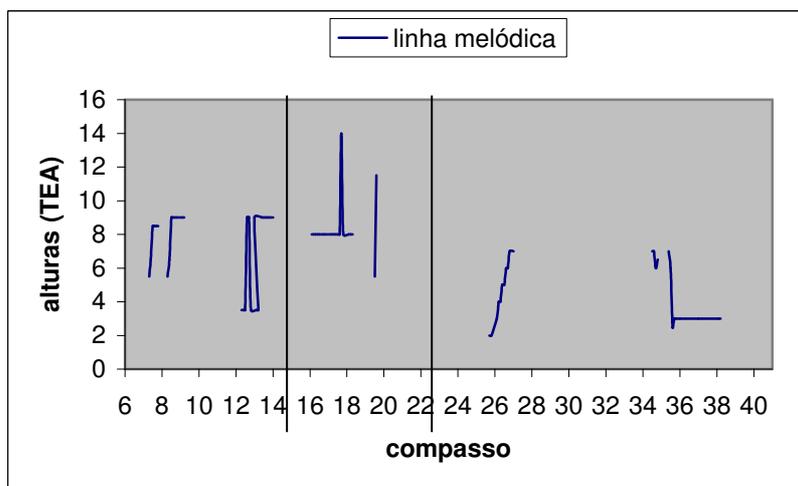
A *Sinfonia nº10 “Amazonas”* foi objeto de pesquisa desta mesma autora durante seu curso de mestrado, e sua análise integral gerou a dissertação intitulada *A Sinfonia nº10 “Amazonas” de Cláudio Santoro e o seu perfil pós-moderno* (SIMÕES, C. M<sup>a</sup>.V.C., 2004). Na ocasião a análise teve como base a *Versão para dois pianos e barítono* da referida sinfonia, elaborada pela autora especificamente para aquela pesquisa. Uma vez que a sinfonia já está analisada, o objetivo aqui é aplicar a metodologia gráfica desenvolvida nesta pesquisa, procurando observar o comportamento da densidade-número no processo de construção musical, ressaltando os principais procedimentos que são manipulados neste processo, inserindo a análise da *Sinfonia nº10* na visão aqui proposta.

A *Sinfonia Amazonas* foi escrita em 1982 por encomenda da Fundação Gulbenkian de Lisboa e estreada em 1983 na Bienal de Música Contemporânea, no Rio de Janeiro (MARIZ, 1994). A música está dividida em cinco movimentos, e a orquestra tem a seguinte formação: 2 flautas *piccolo* e 2 flautas - 3 oboés e 1 corne inglês – 1 clarinete *piccolo* 3 clarinetes (3º clarinete/ clarinete baixo) - 3 fagotes (3º fagote/fagote baixo) / 1 trompete *piccolo* e 4 trompetes - 5 trompas – 3 trombones e 1 trombone baixo – 2 tubas / Timp., Piano / Celesta / Xilofone / Vibrafone / Harpa / Perc. / Barítono ou Tenor / Cordas. O texto, de autoria de Thiago de Mello, está presente no IV movimento (SIMÕES, 2004).

### I Movimento

O I Movimento inicia com uma introdução em andamento *Lento*, semelhante à Sinfonia nº9, que inicia com uma introdução em *Andante*, mas aqui a introdução é bem maior – ocupa 39 compassos – e bem mais complexa. Há vários procedimentos atuando em conjunto e através do embate entre forças opostas. O resultado é uma instabilidade dada pela alternância constante entre *pianos* e *fortes*, aliados a rarefação e aumento de densidade

respectivamente, à intensa variação de timbres, tudo isto construído em desenvolvimento contínuo sob a referência de uma tênue linha de oboé solo, demonstrada no gráfico 4.8.

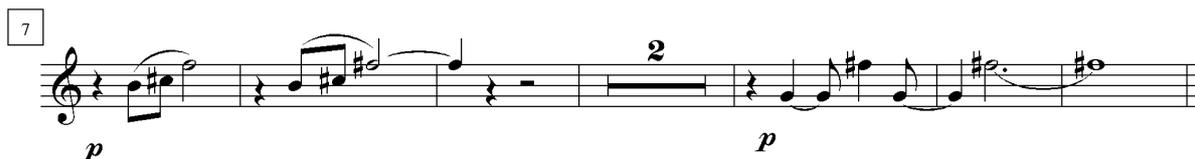


graf 4.8 Cláudio Santoro: Sinfonia nº10 Movimento I/ GRL dos compassos 6 a 38 da Introdução

O gráfico representa somente a linha do oboé solo. A primeira coisa a se perceber é que ela se projeta sobre hiatos de tempo num processo que distingue três instantes, conforme assinalado no graf. 4.8: o primeiro trabalha sobre o movimento ascendente, linear e por saltos, delimitando-se na parte superior pela altura F#; o segundo instante caracteriza-se por dois saltos de oitava, o primeiro antecedido por um momento de estaticidade, através da repetição da mesma altura e o segundo ao contrário, originado por salto súbito de oitava<sup>18</sup>; o terceiro tem a forma de arco, ascendendo através de tons inteiros até a nota D e, partindo desta mesma nota, desce até o F#. Este solo de oboé apresenta-se sempre em dinâmica *p*, com exceção do salto de oitava do c19, que é realizado em *mf*.

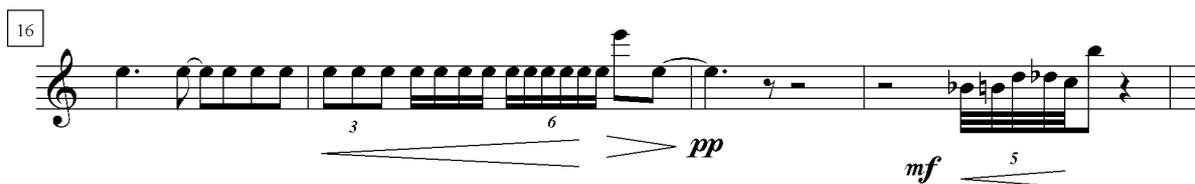
Outro procedimento importante de ser ressaltado diz respeito à escolha das alturas, distinta para cada instante: no primeiro instante são utilizados os intervalos de 2M e 4(dim. e J) e 7M (ex. 4.23);

<sup>18</sup> O primeiro salto utiliza-se unicamente das notas da oitava, o segundo enriquece a oitava inferior com um tipo de bordadura.



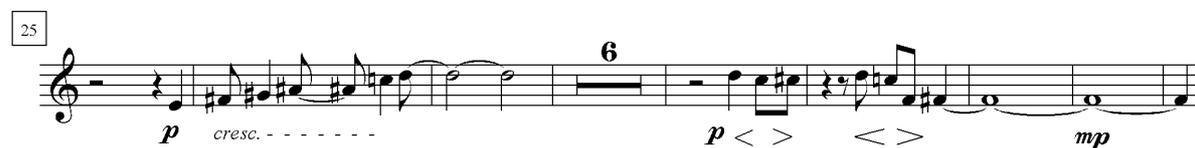
ex 4.23 Cláudio Santoro: Sinfonia nº10 /I Movimento – Linha do oboé solo nos c7 a 14 da introdução

no segundo instante os saltos de oitava são sobre as notas E e B (ex. 4.24);



ex 4.24 Cláudio Santoro: Sinfonia nº10 /I Movimento – Linha do oboé solo nos c16 a 19 da introdução

no terceiro instante a escala de tons inteiros ascendente, e o movimento descendente sobre 2(M e m) e 5J, guardando semelhanças com procedimento do primeiro instante (ex. 4.25).



ex 4.25 Cláudio Santoro: Sinfonia nº10 /I Movimento – Linha do oboé solo nos c25 a 38 da introdução

Além das características e procedimentos já destacados há ainda na introdução uma tendência à utilização de tríades menores, e a presença de uma ambigüidade polarizando as notas F e F#.

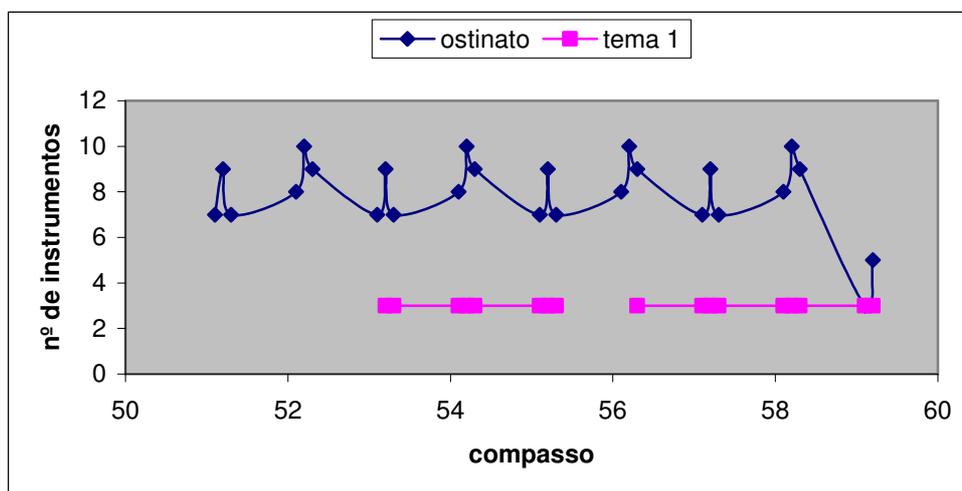
Após esta longa e instável introdução inicia-se o *Allegro Brusco*, cujo principal elemento de construção é o ostinato; é através de seu desenvolvimento e variação que se processa a elaboração do I movimento. Mas há também, no *Allegro Brusco* uma seção que antecede a seção do ostinato, e ao final há uma coda. Em ambas as partes, obviamente, não há ostinato. Para fins didáticos denominar-se-á de seção A à parte que antecede o ostinato e de

seção B toda a parte com o ostinato. A seção B pode ser subdividida em 7 partes, denominadas aqui de subseções de B.

Certamente há outros elementos importantes, embora secundários, como, por exemplo os temas lançados sobre os ostinatos, apresentados em detalhe por SIMÕES (2004). Porém, o processo que ocorre sobre a estrutura do ostinato tem fundamental importância na construção do equilíbrio e da própria forma encontrada para este I movimento, optando-se por destacá-lo exclusivamente.

Como já foi dito, a seção do ostinato, ou seção B, embora ocorra em um contínuo, pode ser subdividida em 7 seções, demarcadas pela mudança no ostinato, nos temas, no timbre, no registro e na densidade. Como se verá, a densidade-número determina um padrão a cada subseção de maneira a formar um sentido crescente construído gradativamente.

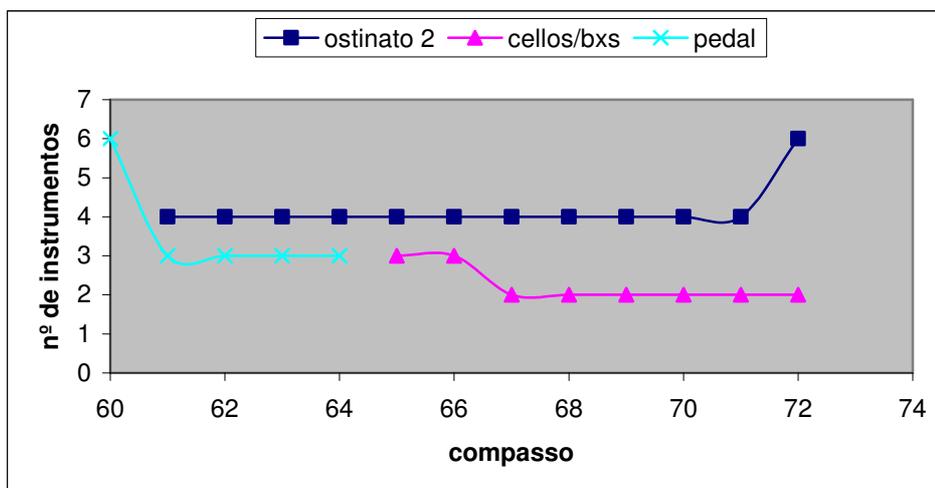
A 1ª subseção é estável, o ostinato é denso e o tema é construído pelos timbres das cordas agudas: violinos e violas. O trabalho sobre a densidade-número pode ser observado no gráfico 4.9



graf 4.9 Cláudio Santoro: Sinfonia nº10 Movimento I/ GRT seção B/subseção 1 – c51 a 59

Este primeiro ostinato é resultante de uma diversidade timbrística: oboés, clarinetes, fagotes e contra-fagotes, trompetes, tubas e na percussão tambor piccolo e militar e *wood block* e tamborim alternando-se com cocos.

Após este começo ocorre uma retração na densidade, um empuxo necessário para impulsionar o crescimento gradativo (graf. 4.10).

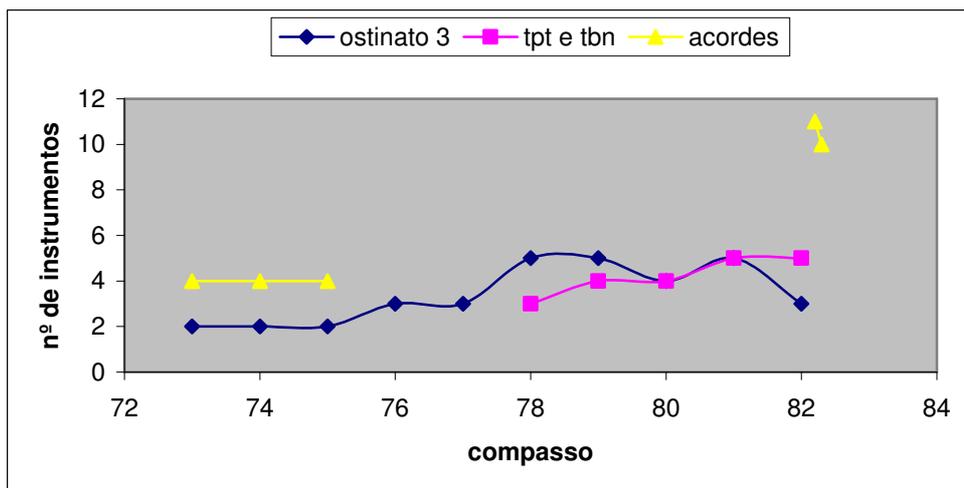


graf 4.10 Cláudio Santoro: Sinfonia nº10 Movimento I/ GRT seção B/subseção 2 – c60 a 72

Este ostinato é realizado por pandeiro e chocalho<sup>19</sup>, clarinetes e violas. A transição entre a subseção anterior e esta é feita, como se vê no graf. 4.10 por um pedal, de Eb. Após realizada a transição e estabelecido o novo ostinato lança-se, então o tema da subseção, executado pelos mesmos instrumentos que vinham fazendo as notas pedais - violoncelos, contrabaixos e clarinete baixo – mantendo-se assim, nesta continuidade de um evento para outro a mesma densidade-número, só ocorrendo a recessão no c67, complementado na partitura por uma diminuição na dinâmica que se processa até a transição com a próxima subseção. Esta transição se dá exatamente no c72, onde somam-se ao ostinato trombones e trompas, em *p* e com sordina, para compensar o aumento da densidade em um momento de “fechamento” de uma subseção, que cede lugar à outra que iniciará em *pp*.

A subseção 3 inicia rarefeita e vai crescendo aos poucos (graf. 4.11)

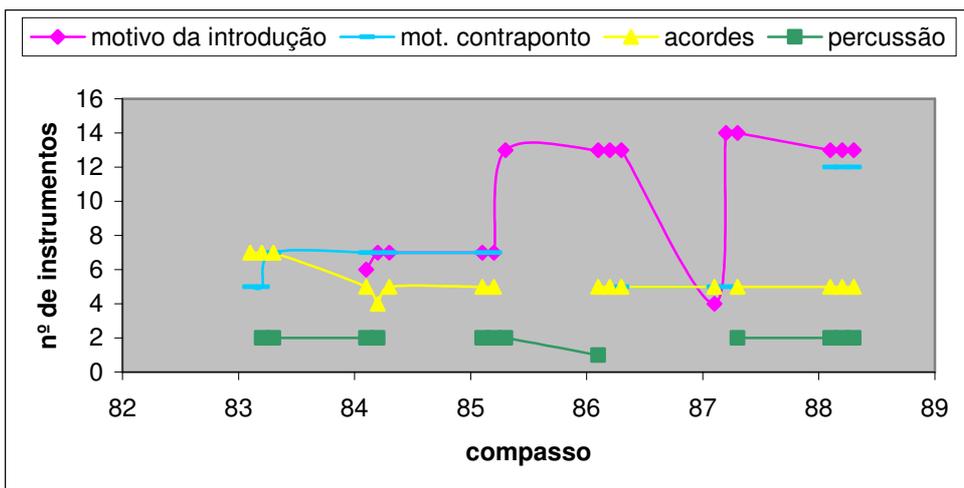
<sup>19</sup> Pandeiro e chocalho articulam em tempos alternados, por isso se considera como se fosse um único instrumento.



graf 4.11 Cláudio Santoro: Sinfonia nº10 Movimento I/ GRT seção B/subseção 3 – c73 a 82

O primeiro momento é estático, a fim de se estabelecer o novo ostinato. Se entre as duas seções anteriores havia notas pedais que perpassavam de uma à outra, aqui tem-se um pequeno acorde resultante da intervenção em ostinato das trompas e trombones (em amarelo, graf. 4.11). Após este momento inicial há um contínuo crescimento do ostinato e, no ponto culminante deste crescimento, é lançado um tema nos trompetes e trombones. Na subseção seguinte a densidade aumenta ainda mais, e isto já é anunciado no compasso 82, onde uma grande massa de acordes, com densidade 11, realiza a transição.

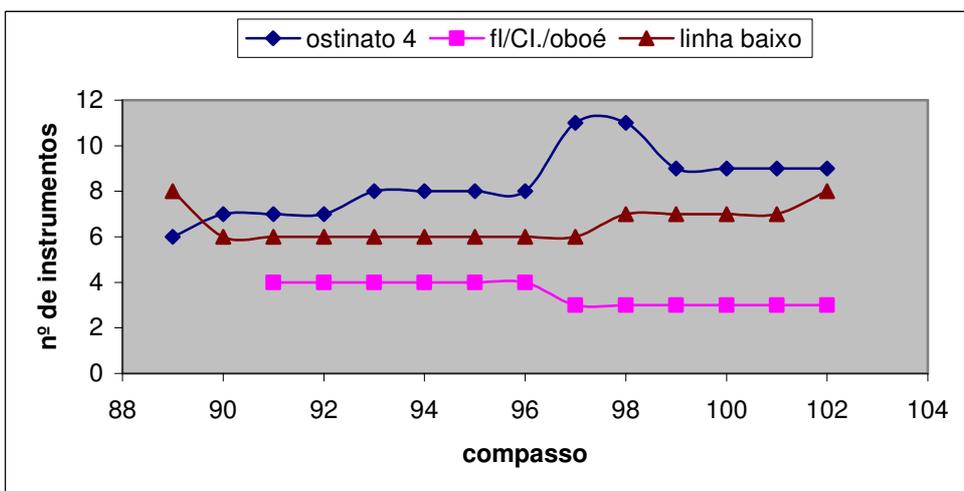
A subseção 4 não tem ostinato, por assim dizer, há apenas uma reminiscência do ostinato, o uso de um de seus motivos. Porém é nesta subseção que ocorre o primeiro momento de grande densidade na escala de crescimento da seção B, e é onde se reitera de maneira explícita a célula apresentada no solo do oboé da introdução deste I movimento.



graf 4.12 Cláudio Santoro: Sinfonia nº10 Movimento I/ GRT seção B/subseção 4 – c83 a 88

No gráfico 4.12 observa-se que a maior densidade desta subseção é proporcionada pela maior quantidade de eventos – são quatro eventos que se interpõem – e pelo significativo aumento na própria densidade-número de cada evento, com grande ênfase no motivo do oboé da introdução. É interessante observar no gráfico que a densidade-número dos eventos obedece de fato a uma disposição hierárquica.

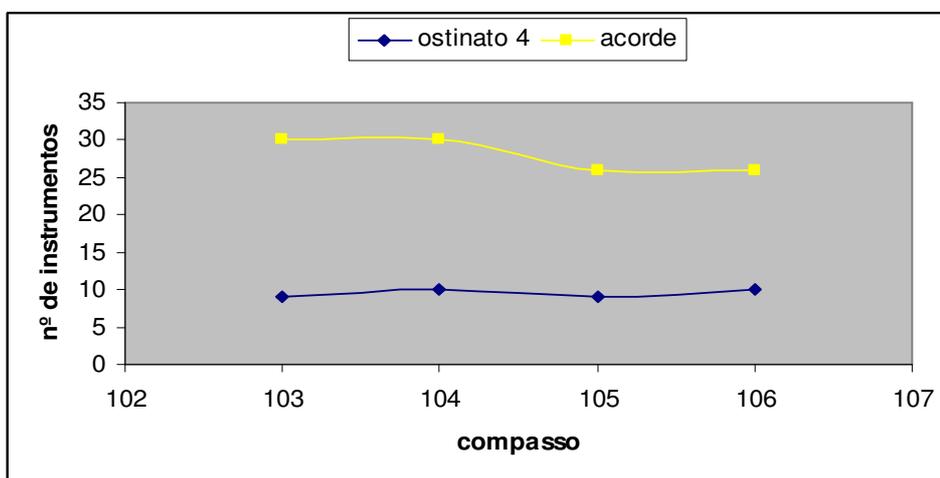
Certamente que após este primeiro grande momento há uma pequena recessão, mas a subseção 5 é densa, pois tem como função levar o crescimento da seção B ao ápice (graf. 4.13).



graf 4.13 Cláudio Santoro: Sinfonia nº10 Movimento I/ GRT seção B/subseção 5 – c89 a 102

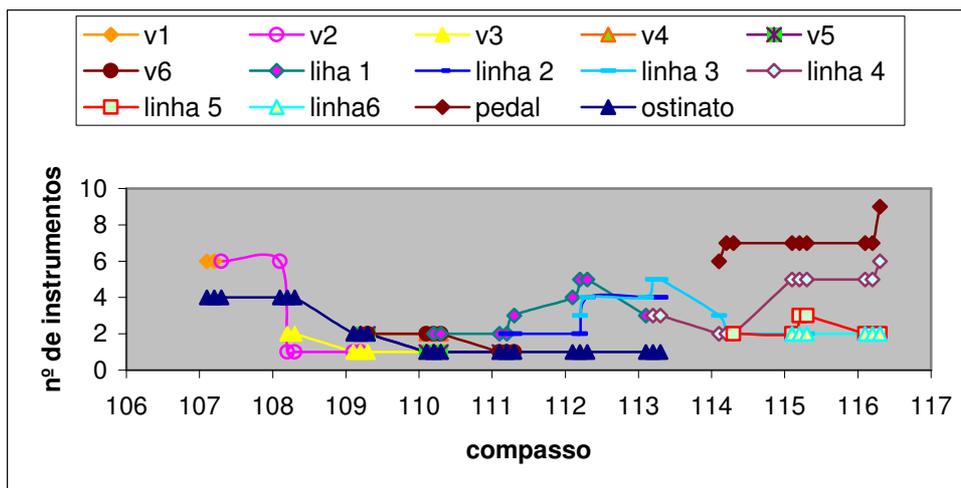
O gráfico 4.13 mostra que esta função é realizada de maneira clara e direta, através de três eventos que caminham paralelamente, com suas forças combinando-se de maneira oposta a fim de gerar complementação e manter o equilíbrio. Assim, onde um aumenta o outro diminui, onde dois mostram progressão, um mantém-se estático. Neste momento o evento de maior importância é sem dúvida o ostinato: o movimento vai chegar ao clímax e o ostinato mostra toda a sua força.

No clímax quase todas as linhas convergem para um grande acorde, em *fff*, mas algumas mantêm o ostinato (graf. 4.14), pois o movimento continuará, com mais duas subseções antes da coda, e o ostinato é o elemento comum entre este momento e o próximo.



graf 4.14 Cláudio Santoro: Sinfonia nº10 Movimento I/ GRT seção B/subseção 5 – c103 a 106

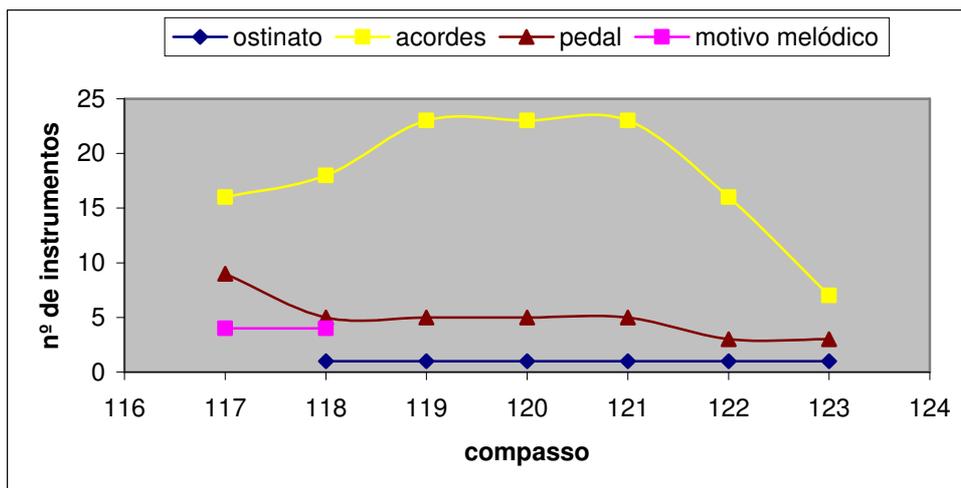
A subseção 6 é um fugato acompanhado por ostinato. Não é densa, mas é a subseção de maior diversidade, dadas as inúmeras vozes que entram simultaneamente, nas mais diferentes alturas. Observando o gráfico 4.15 nota-se com clareza que esta subseção estrutura-se em dois momentos.



graf 4.15 Cláudio Santoro: Sinfonia nº10 Movimento I/ GRT seção B/subseção 6 – c107 a 116

O primeiro momento é marcado pela entrada de um tema em sucessivas alturas, com alguma variação. No gráfico denominou-se cada entrada de voz, tendo-se portanto seis vozes, ou seja seis entradas, correspondendo a seis diferentes combinações timbrísticas, acompanhadas pelo ostinato na percussão. Todas estas vozes têm um sentido decrescente, e o ostinato também. Um pouco antes da parte central da subseção começam a se formar linhas melódicas, desenvolvidas a partir do tema, como episódios, criando-se seis linhas distintas, também com variadas combinações entre cordas e madeiras, com um sentido geral ascendente. O ostinato então é substituído por um pedal. Nesta subseção a densidade-número decresce para em seguida se restabelecer, como num arco ao contrário: uma demonstração da construção de uma gradativa mas incisiva regressão para impulsionar a última progressão.

A última subseção antes da coda retoma o ostinato e sobre ele um grande acorde e um tema nos trompetes e trombones (graf.4.16).

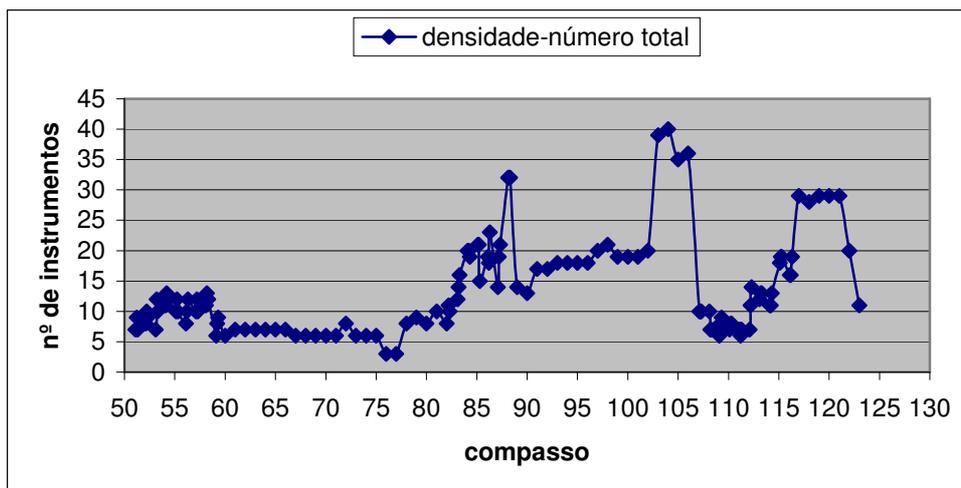


graf 4.16 Cláudio Santoro: Sinfonia nº10 Movimento I/ GRT seção B/subseção 7 – c117 a 123

Esta última subseção é bastante densa, com o movimento acórdal sendo o responsável por este aumento. Mas há um cuidado em diminuí-la gradativamente para chegar na coda de maneira mais suave, a fim de promover o sentido decrescente planejado para o final. A coda é rarefeita, formada por breves solos que remetem aos motivos do ostinato, finalizando com um delicado acorde em *pp*.

Sintetizando o que foi abordado, tem-se até aqui a introdução, em andamento *Lento*, seguida por um *Allegro Brusco* que compreende uma seção A, seção B e coda. O compositor retoma então o *Allegro Brusco*, apresentando um A', onde trabalha sobre o desenvolvimento de A (A tem 11 compassos, A' tem 30 compassos). Em seguida apresenta o B', sem as subseções 1 e 2, e com significativas variações nas subseções 3, 4 e 5, mas mantendo o mesmo sentido ascendente que leva ao clímax na subseção 5. A partir daí dá-se uma repetição literal até o final, onde são acrescentado mais três compassos, terminando com a citação do motivo do ostinato nos fagotes e a díade D-A nos cellos e contrabaixos.

Através da observação do gráfico 4.17, que ilustra o comportamento da densidade-número de toda a seção B, verifica-se como a construção de B' está diretamente conectada a este comportamento.



graf 4.17 Cláudio Santoro: Sinfonia nº10 Movimento I/ GRT seção B

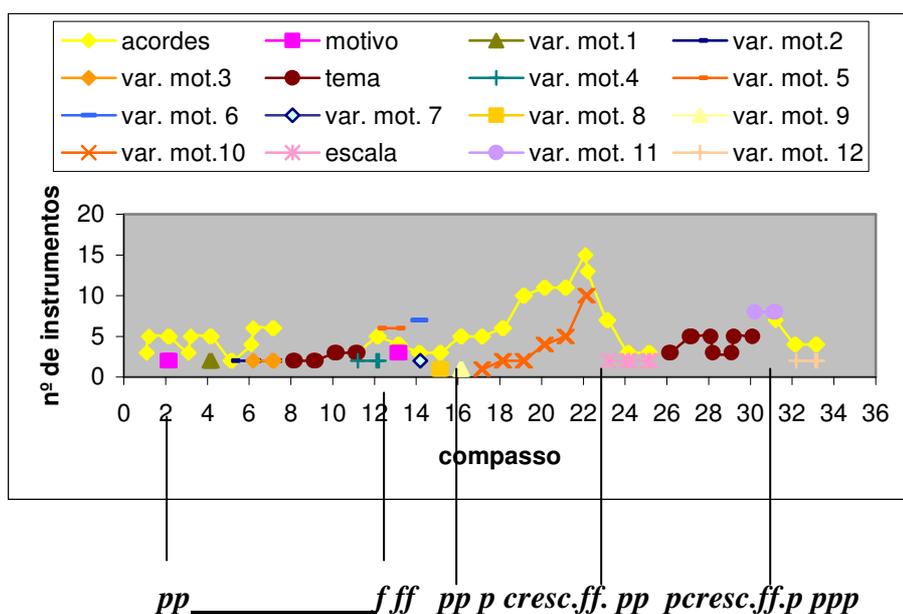
O gráfico resume objetivamente o processo de crescimento contínuo realizado na seção B, mostrando os pontos clímax: o primeiro no c88 (subseção4), e o ápice no c104 (subseção 5). O primeiro momento clímax fica na parte central da seção. Também é importante observar que cada progressão é, em algum nível, precedida por um recesso, como um empuxo que impulsiona a subida. Assim, após o início, que tem uma densidade média, há uma progressiva diminuição até o ponto de máxima recessão de todo o trecho, no c77. Na construção de B' é justamente deste ponto de densidade, que equivale à subseção 3, que o compositor retoma, desenvolvendo os materiais trabalhados até o equivalente ao c106, exatamente onde ocorre o ápice da seção.

## II Movimento

A análise realizada em SIMÕES (2004) destaca o caráter lúgubre deste II movimento, apresentando 3 temas divididos por três distintas partes, suas funções e, quando presente, os processos de construção por meio da escolha de conjuntos de notas. Aquela análise mostra também alguns elementos motivicos. De fato as três partes distinguem-se por conter cada uma um tema próprio, diferente no caráter, no timbre, no registro, no idiomatismo, mas diferem também no processo aplicado aos materiais, o que faz com que haja diferentes

posturas hierárquicas e a predominância de um sentido de instabilidade *versus* estabilidade entre a primeira e a segunda parte. O mais interessante de se observar é que cada processo se aplica à parte como um todo, e as variações ocorrem de uma parte para a outra.

Desta forma, a primeira parte é construída sob vários arcos de dinâmica, indo constantemente do *pp* ao *ff* e retornando ao *pp*. No meio disto um pequeno motivo se lança nos clarinetes, fazendo contraste a um tema dos violoncelos e contrabaixos, ao qual o clarinete se juntará posteriormente. Tem-se portanto a coexistência de dois elementos que normalmente são aplicados em procedimentos distintos: o motivo e o tema. O motivo é repetido literalmente apenas uma vez, todas as suas outras seguidas manifestações são variações, que se dão principalmente no sentido intervalar, procedimento variacional muito recorrente em Santoro. O gráfico 4.18 explicita a utilização deste pequeno motivo.



graf 4.18 Cláudio Santoro: Sinfonia nº10 II Movimento/ GRT seção A

O tema (marrom) aparece destacado numa textura monofônica, não interagindo com outros eventos. As variações motívicadas não seguem um padrão de densidade, podendo aparecer mais ou menos adensadas, e, com exceção do trecho inicial, os aumentos e diminuições de dinâmica seguem o sentido da densidade. Portanto, aqui a dinâmica é um

elemento complementar de grande importância. O movimento acordal (amarelo) acompanha os motivos, faz parte da estrutura sendo o maior responsável pelos momentos de grande densidade, que ocorrem na parte central da seção.

Na segunda parte, denominada seção B, surge uma célula motívica determinante para a estruturação da seção, assinalada no ex.4.26.



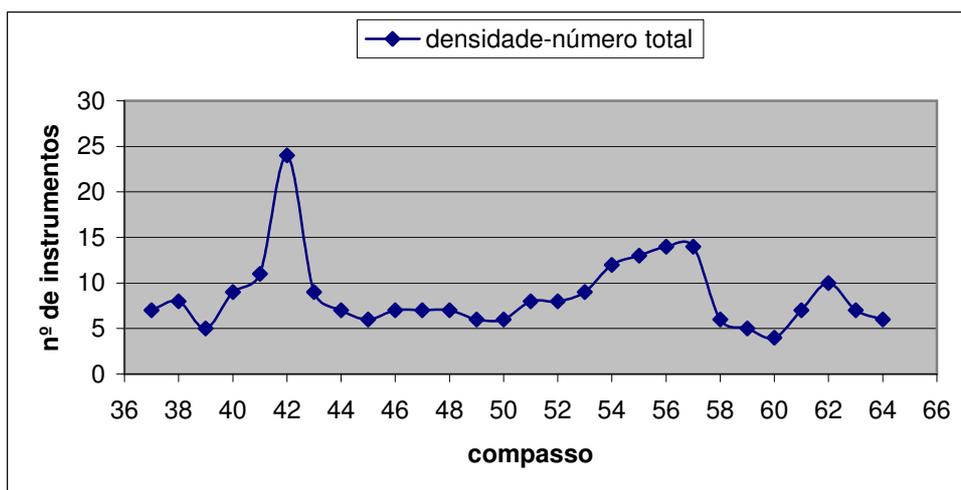
ex 4.26 Cláudio Santoro: Sinfonia n°10 II Movimento/ célula motívica da seção B

A partir desta figura rítmica são criados dois tipos de processos, subdividindo esta seção B em três partes: a b a'. O primeiro processo cria linhas como esta que se vê no exemplo 4.26, variando intervalos, ritmo e direção, gerando uma polifonia cujo número de vozes diminui à medida que aumenta a densidade. O segundo processo trata de estabelecer um ostinato e sobre ele um tema. O padrão de ostinato oriundo da célula motívica está representado no ex. 4.27



ex 4.27 Cláudio Santoro: Sinfonia n°10 II Movimento/ ostinato da seção B

O gráfico 4.19 ilustra estes três momentos através do somatório da densidade-número.



graf 4.19 Cláudio Santoro: Sinfonia nº10 II Movimento / GRT seção B

Até o c43 tem-se a subseção a, que corresponde ao trecho polifônico, com um sentido ascendente e um grande pico de densidade. Do c44 ao c57 a subseção b, do ostinato, de baixa densidade, início mais estático e uma pequena progressão suavemente realizada. Na volta ao a' a densidade é reduzida ao seu ponto inicial, com um eminente caráter de finalização.

A terceira parte deste II movimento é curta e rarefeita, apresentando um solo de violino e reminiscências das duas partes anteriores, podendo ser vista simplesmente como uma coda.

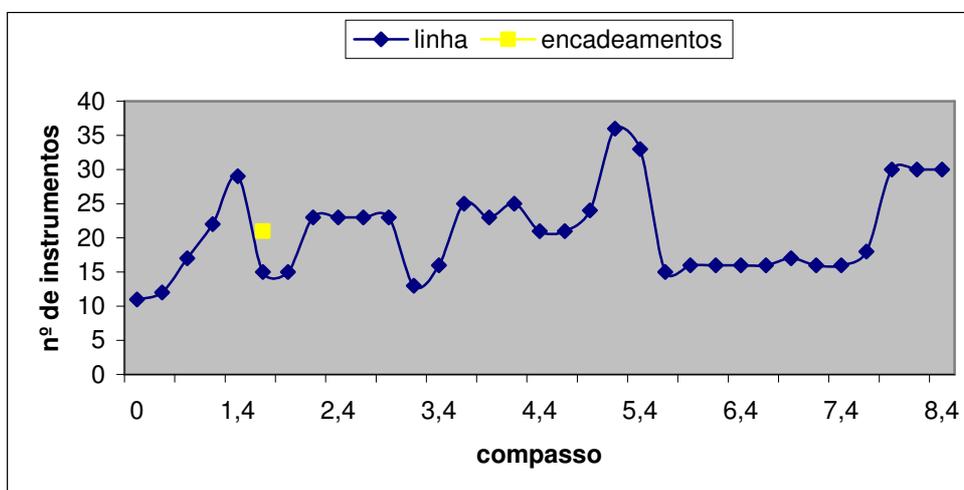
### III Movimento

O III movimento é quase tão extenso quanto o I<sup>20</sup>, apresenta introdução e também possui uma grande seção formada de pequenas subseções imbricadas, mas possui, como considera SIMÕES (2004), uma parte B, assim classificada sobretudo devido ao seu processo de construção que difere completamente do processo aplicado à A, e um procedimento distinto entre a exposição das partes e suas reexposições: a exposição tem como base, de uma forma geral, a variação, e a reexposição o desenvolvimento. O tratamento da densidade também não busca o crescimento gradativo e contínuo, como no I movimento, aqui cada

<sup>20</sup> O I movimento contém 244 compassos, e o III 226.

parte obedece a um critério como se verá durante a análise, mas é possível atestar de antemão que os momentos de grande densidade só ocorrem na introdução e na última parte (A”, SIMÕES, 2004), ambas bastante breves.

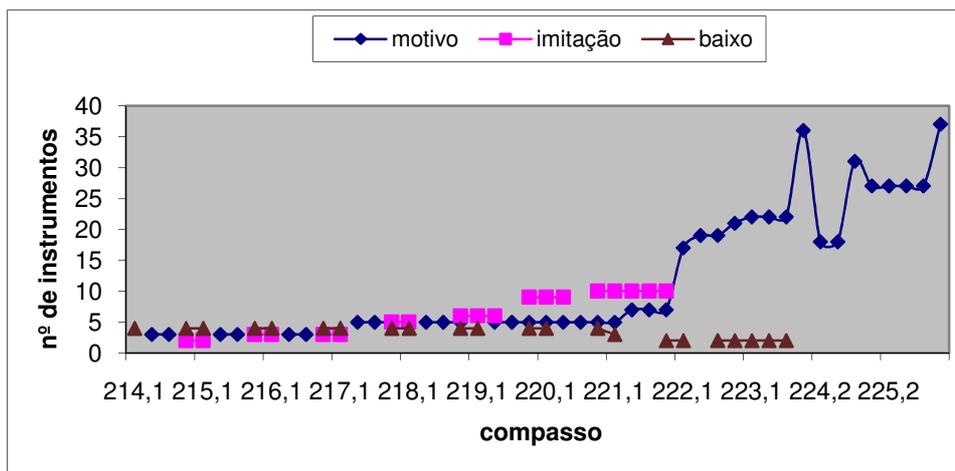
A introdução é uma grande linha que avança inicialmente do registro grave para o agudo em um motivo de semicolcheias, e depois mantém-se em toda a amplitude do registro. São oito breves compassos de grande densidade, culminando num acorde no registro médio e agudo. O gráfico 4.20 mostra o trabalho sobre a densidade-número da introdução.



graf 4.20 Cláudio Santoro: Sinfonia nº10 III Movimento / GRT introdução.

Observa-se que a densidade mínima utilizada é igual a 10, mas a média situa-se bem acima disto, e, mesmo mantendo alta densidade, há uma movimentação constante, formando de fato uma grande massa sonora em *Allegro Vivo*.

O outro momento de grande densidade refere-se, como já foi dito, à última parte do movimento, que, em termos de densidade, opõe-se à introdução pelo tratamento. (graf. 4.21).



graf 4.21 Cláudio Santoro: Sinfonia nº10 III Movimento / GRT seção A”.

Nesta seção a densidade é construída gradativamente, em um sentido ascendente, sendo cortada por uma linha de baixo que caminha no sentido oposto. No final, para que haja um grande salto, as três linhas se fundem, alcançando uma densidade superior àquela alcançada no pico máximo da introdução.

Além destas duas partes – introdução e A” – o restante do movimento tem ainda uma grande seção denominada de A, seguida de um pequeno B, e depois A’ e B’, finalizando com a parte já vista A”. O tratamento da densidade nestas partes está diretamente associado ao material empregado, sendo possível observar dois procedimentos predominantes: um que inicia rarefeito e ascende em direção ao final, e outro que tem o início um pouco mais denso e tende a manter-se estático ao longo do tempo.

Desta forma, o primeiro material a ser apresentado em A é um tema nas cordas, com a primeira parte monofônica e a segunda acompanhada por notas pedais e encadeamentos.

Piu Mosso Tempo II

15

*pp* *cresc* *ff*

*pp* *cresc* *ff*

ex 4.28 Cláudio Santoro: Sinfonia nº10 III Movimento/ Seção A – tema c9 a 22

Os aspectos empregados neste tema serão continuamente re-trabalhados, imprimindo à seção A um caráter de variação. Tais aspectos são de ordem motívica e textural, ou seja os motivos empregados em A originam-se neste tema, e o trabalho sobre a densidade, como já foi dito, também reflete o que se vê no ex. 4.28: uma parte estática e outra com um sentido ascendente partindo de um ponto rarefeito para uma ponto clímax de alta densidade. É importante observar que são exatamente estes dois aspectos que estão empregados respectivamente nas duas seções extremas - introdução e final (A'') – como demonstrado anteriormente.

Assim, logo em seguida uma variação do tema é apresentada numa textura rarefeita.

ex 4.29 Cláudio Santoro: Sinfonia nº10 III Movimento/ Seção A – c23 a 31 1ª variação

O início é monofônico e estático, semelhante à primeira parte do tema, e a partir da anacruse do c26 passa-se a ter uma linha solo acompanhada de encadeamentos de notas longas, numa textura homofônica, idêntico a segunda parte do tema.

Faz-se necessário abrir um parêntesis para falar do procedimento de construção das linhas melódicas. Nas partes rarefeitas-ascendente é tomado do tema principal o motivo de colcheia pontuada seguido de semicolcheia, com os intervalos de 2M e 2m ou vice-versa, como se vê logo no início do ex. 4.29, dando continuidade à linha melódica através de variação ou desenvolvimento do motivo. Nas partes estáticas/adensadas a linha melódica ganha mesmo características de tema, como o tema principal.

Do c32 com anacruse ao c35 tem-se uma transição cujo argumento será utilizado mais tarde como motivo do ostinato da seção B.

Na 2ª variação tem-se uma linha solo acompanhada por notas pedais. À medida que avança, ocorre o adensamento da própria linha e, através do encadeamento de notas o adensamento da textura como um todo, culminando em um grande acorde. O ex 4.30 ilustra os compassos iniciais da 2ª variação.

36 **Tempo II**

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a *pp* dynamic and contains a melodic line that starts in the fourth measure. The bass staff begins with a *cresc* dynamic and contains a rhythmic accompaniment. The second system also consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a *ppp* dynamic and contains a melodic line that starts in the second measure. The bass staff begins with a *p* dynamic and contains a series of chords.

ex 4.30 Cláudio Santoro: Sinfonia nº10 III Movimento/ Seção A – c36 a 42 (compassos iniciais da 2ª variação)

Esta variação não contém a parte monofônica, mas seu início é estático, por outro lado não contém referência ao motivo da segunda parte do tema, mas mantém o sentido de densidade que caminha do rarefeito em direção ao adensamento.

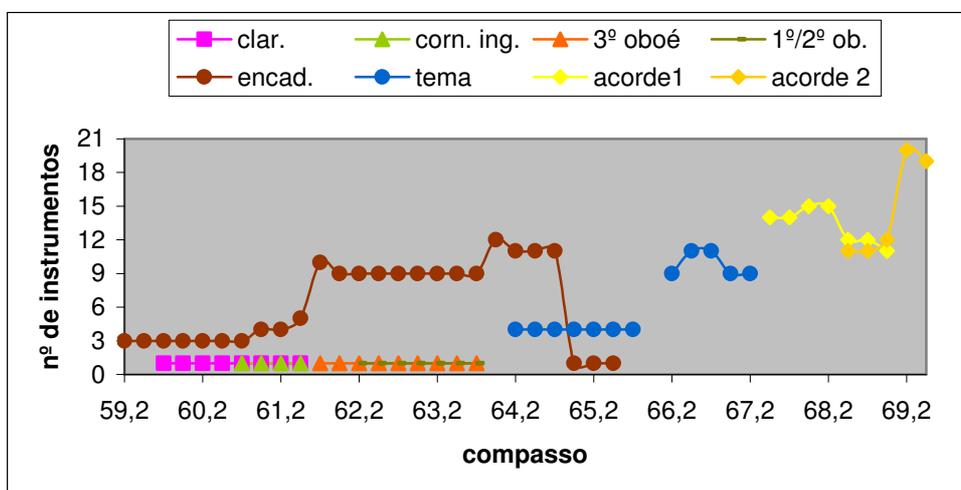
Em contrapartida a 3ª variação é absolutamente estática construída sob duas linhas temáticas, uma nas cordas, derivada da primeira parte do tema, e outra nas madeiras (excetuando-se fagotes e clarinete baixo) derivada da 2ª parte do tema principal (ex. 4.31)

49

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a *ff* dynamic and contains a melodic line that starts in the first measure. The bass staff begins with a *mf* dynamic and contains a rhythmic accompaniment. The second system also consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a *ff* dynamic and contains a melodic line that starts in the first measure. The bass staff begins with a *mf* dynamic and contains a rhythmic accompaniment.

ex 4.31 Cláudio Santoro: Sinfonia nº10 III Movimento/ Seção A – c49 a 52 (compassos iniciais da 3ª variação)

A 4ª e última variação tem o sentido textural invertido e agrega elementos de duas outras inversões: primeiro vem o motivo solo, semelhante ao apresentado na 2ª inversão, mas trabalhado à maneira da 2ª parte do tema, ou seja, inicia mais rarefeito e caminha em um sentido ascendente, com o motivo em várias entradas de timbres diferentes. Depois então, como num espelho, vem o tema, estático no início, acompanhado de encadeamentos acordais com notas longas. Estes encadeamentos fundem-se ao tema no momento em que aumenta um pouco sua densidade. Da mesma maneira fundem-se as pontuações acordais que finalizam as variações (c68-69, graf. 4.22)

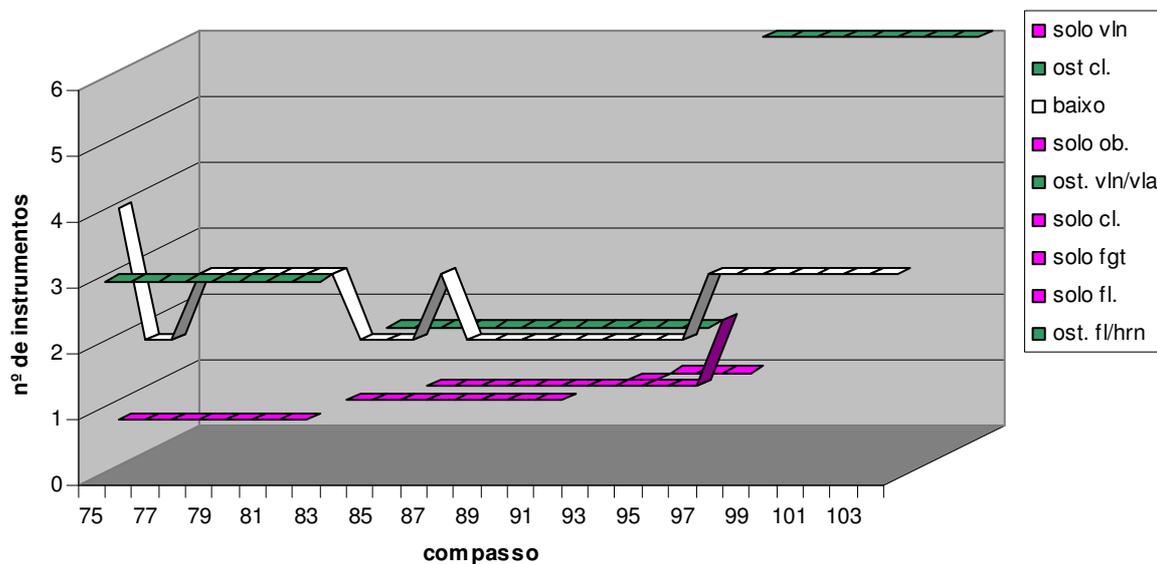


graf 4.22 Cláudio Santoro: Sinfonia nº10 III Movimento / GRT seção A, variação 4 - anacruse c60 ao c69.

Estas pontuações acordais não deixam de ser, num certo sentido a própria finalização do tema, pois embora sejam formadas por acordes e principalmente por dobramentos de oitavas, apresentam-se homoritmicas, como o tema.

Do c70 ao 74 tem-se uma transição contrastante no timbre e na textura: é realizada por fagotes, metais e percussão, acrescentando-se somente no último compasso cordas, oboés e clarinete. É forte e densa, toda em textura coral. Após esta transição inicia-se a seção B, estática no todo, com um aumento na densidade na parte final. Formada por ostinato rítmico,

uma linha de baixo, e um tema, tem a variedade garantida por conta do timbre destes elementos, em constante mutação.



**graf 4.23 Cláudio Santoro: Sinfonia nº10 III Movimento / GRT seção B (c75 a 104)**

Na legenda do gráfico 4.23 observam-se em rosa os timbres que compõem as sucessivas linhas solo, sempre constantes. Também é possível notar que, de uma forma geral, a densidade da linha do baixo caminha em paralelo ao sentido do ostinato.

Findo a seção B, a música retoma a seção A, a partir de seu material temático. Algumas características principais são preservadas, mas agora o procedimento se dá sobretudo visando o desenvolvimento do material apresentado antes como variação. Há uma tendência geral a uma maior densidade e estabilidade e os intervalos muitas vezes se equivalem, mas as alturas são modificadas.

Assim, o início de A' mantém o tema principal - antes com a 1ª parte monofônico nas cordas, agora apresentado nas madeiras acompanhado por encadeamentos de notas longas – e a 1ª variação, mais breve que em A. O solo da 2ª variação dá lugar a uma polifonia sobre o mesmo motivo e a partir daí acontece a principal mudança de A', surgindo uma grande subseção em ostinato, primeiro sob o motivo formando-se em seguida um denso tema, incluindo portanto em uma mesma subseção aspectos referentes à 2ª e 3ª variações (ex. 4.32).

ex 4.32 Cláudio Santoro: Sinfonia nº10 III Movimento/ c145 a 149 (trecho da subseção em ostinato da seção A')

Sobre o motivo da transição desenvolve-se outra grande subseção, que leva a um B' com a mesma textura, a mesma idéia de diversificação timbrística nas linhas de solo, e estável na densidade, mas com o ostinato muito diferente, substituindo o aspecto percussivo, utilizado agora em A', pela ênfase na relação intervalar (ex. 4.33).

ex 4.33 Cláudio Santoro: Sinfonia n<sup>o</sup>10 III Movimento/ c182 a 188 (compassos iniciais da seção B')

O III movimento é finalizado com a seção A'', uma breve variação do motivo em polifonia imitativa, num absoluto crescendo da densidade, como já foi visto no gráfico 4.21.

#### IV Movimento

O IV movimento, que contém a parte cantada por barítono, sob texto de Thiago de Mello, tem seu processo resultante da coadunação com a orquestração, como definido em SIMÕES (2004). As seções são organizadas à guisa de um rondó, resultando no seguinte esquema formal: A B A' B' A'' C A coda. As partes A são exclusivamente instrumentais, realizando diálogo de cordas e madeiras. Às partes B é reservado o canto com acompanhamento de cordas, de uma maneira geral. Na parte C, onde ocorre o clímax do IV movimento, há a junção de todos os eventos anteriores.

Tanto a questão motívica que envolve repetições e contrastes, quanto a relação texto-música foram abordadas na análise realizada em SIMÕES (2004). Interessa a esta pesquisa, então, averiguar que tipo de correlação pode haver no que diz respeito ao trabalho desenvolvido sobre a densidade nas partes A e sobre a construção da linha melódica onde há texto.

Para cada seção A partes-se do mesmo material motivico. O que faz com que se categorize A, A' e A'' é justamente o processo aplicado a este motivo em cada uma destas partes.

Em A há várias subseções, muito curtas, mas para cada uma delas é aplicada uma textura diferente:

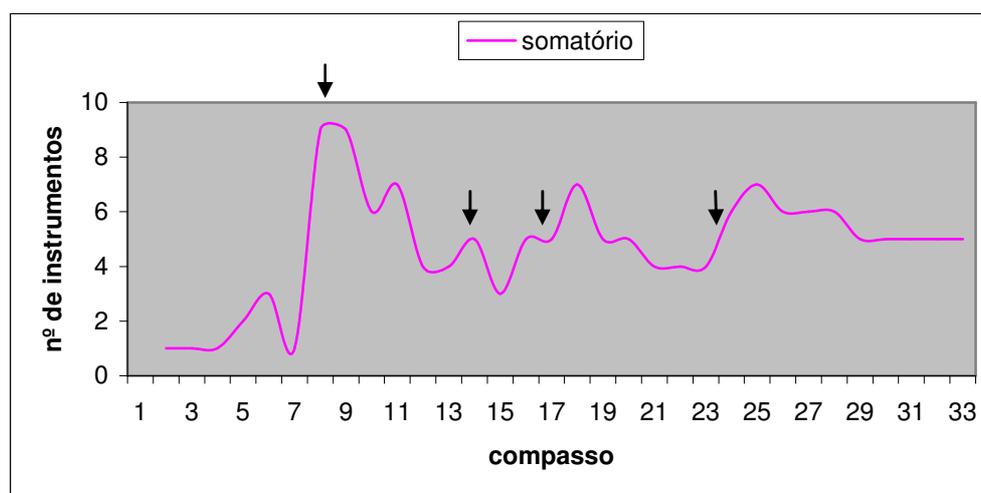
1ª subseção – frase no clarinete, culminando em uma pontuação acordal.

2ª subseção – motivo com acompanhamento acordal nas madeiras com resposta nas cordas

3ª subseção – polifonia sobre o motivo

4ª subseção – solo com acompanhamento do motivo em ostinato.

5ª subseção – solo com acompanhamento de acordes.

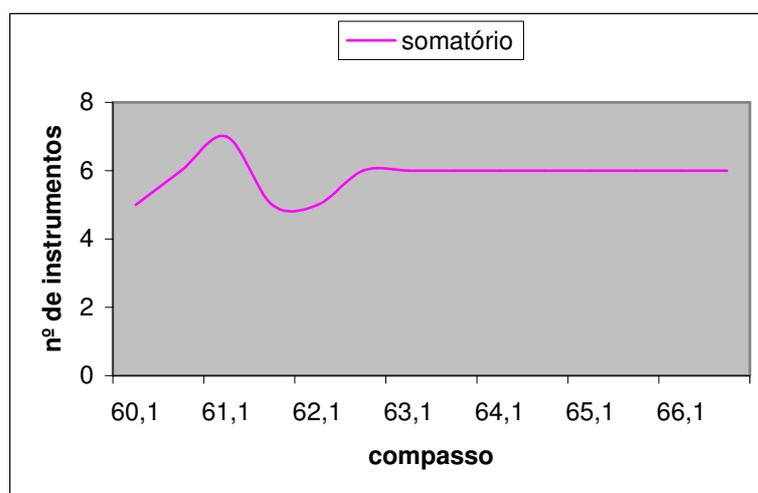


graf 4.24 Cláudio Santoro: Sinfonia nº10 IV Movimento / GRT somatório seção A (c1 a 32)

O gráfico 4.24 nos dá o perfil da tendência da densidade total, somados os diversos eventos. As setas indicam os limites entre as pequenas subseções. Observa-se que para cada uma há um perfil, que não se repete, prevalecendo a diversidade requerida pela proposta de se aplicar diferentes texturas em uma só parte. Por outro lado o perfil total mostra que a

densidade sofre um pico no início e mantém uma média no resto do tempo, sem alterações abruptas nem grandes alterações.

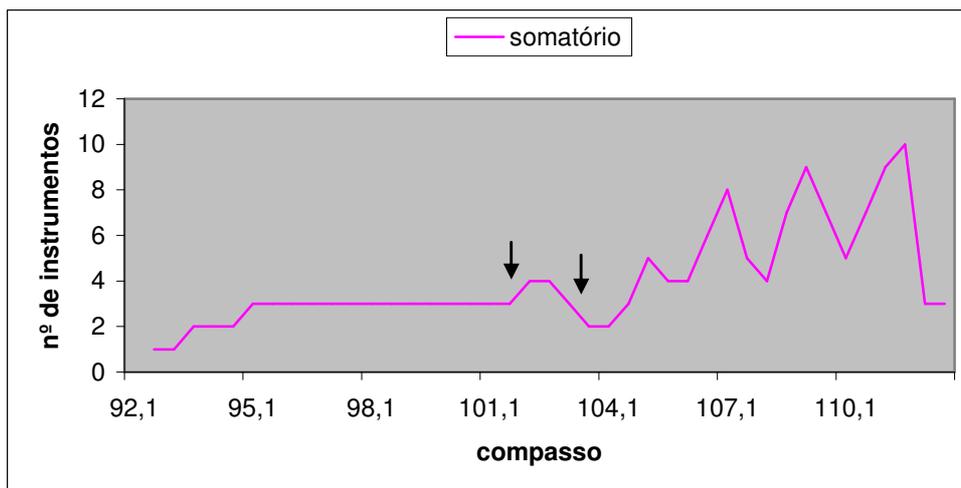
Enquanto A dialoga com cordas e madeiras, A' conta com a participação apenas de madeiras (corne inglês, clarinetes e fagotes) e trompa. É na verdade um pequeno trecho de sete compassos, onde há a entrada sucessiva de pequenas frases em solo nos diversos timbres, acompanhadas por encadeamentos de notas longas que adensam a textura.



graf 4.25 Cláudio Santoro: Sinfonia nº10 IV Movimento / GRT somatório seção A' (c61 com anac. ao 66)

Pelo gráfico 4.25, que mostra o somatório da densidade em A', nota-se que há uma pequena variação inicial, mantendo-se estável em todo o restante do tempo, num valor bem semelhante à média de A.

A seção A'' tem duas subseções, muito distintas. A primeira é polifônica: um fugato com quatro entradas, todas nas madeiras. Após isto, uma breve frase nos violoncelos faz a ponte para a segunda subseção: arpejos formados sobre motivo principal, acompanhados por um baixo, com encadeamento de notas longas.

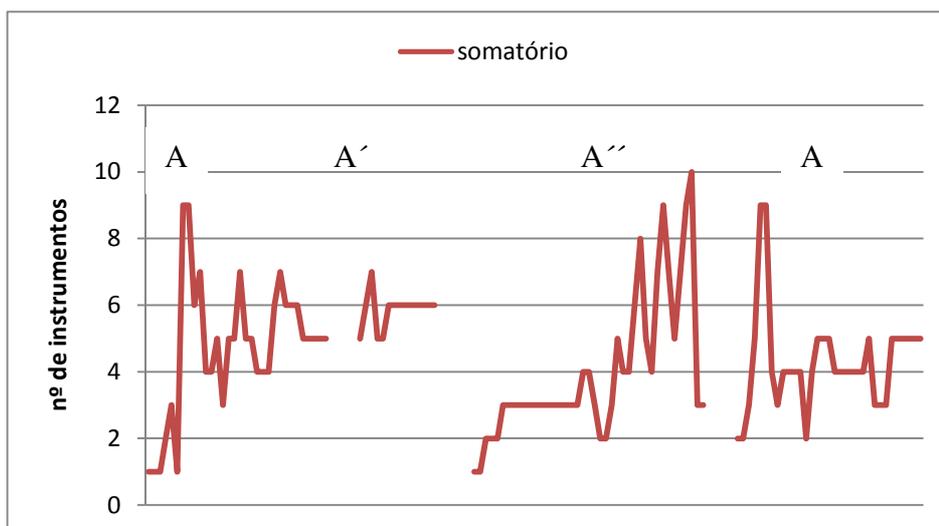


graf 4.26 Cláudio Santoro: Sinfonia nº10 IV Movimento / GRT somatório seção A” (c92 ao 112)

Pelo gráfico 4.26 observa-se que a subseção do fugato é estável, em explícito contraste com a 2ª subseção cujo sentido crescente por saltos imita o próprio sentido dos arpejos. A pequena transição na parte central (c102-103) funciona como empuxo para o crescendo construído sobre os arpejos.

A última seção do IV movimento é A reexposto, cujas diferenças com o A da exposição referem-se apenas à orquestração e à uma maior estabilidade das pequenas subseções.

Um panorama geral do perfil destas seções exclusivamente instrumentais pode ser visto no gráfico 4.27. As seções A e A reexposto, emolduram todo o IV movimento. Observa-se em suas finalizações uma pequena inversão da densidade, uma vez que dão prosseguimento a coisas diferentes: A(exposição) decresce no final para enfatizar a entrada rarefeita de B, preparando o clima a ser impresso pela voz; A (reexposição), ao contrário, tem um crescendo, pois está finalizando as seções, sendo seguido por um rápida coda.



graf 4.27 Cláudio Santoro: Sinfonia nº10 IV Movimento / GRT somatório seções A, A', A'' e A

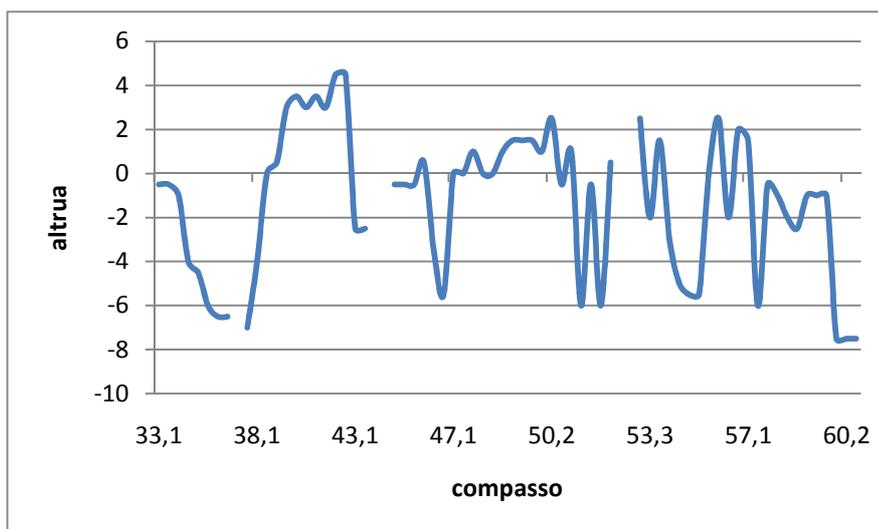
As duas seções centrais – A' e A'' – são estruturadas sob forças opostas. Enquanto A exposição e A reexposição tem o mesmo tamanho, A' ocupa 7 compassos e A'' exatamente o triplo. Dentro desta proporção A' mantém-se na média da densidade de A, como se fosse mesmo uma continuidade daquela seção, e seu perfil demonstra que é formada por um pico de densidade e outra parte estável. A'' tem o perfil oposto, apresentando primeiramente uma parte estável e depois vários picos em crescendo.

As seções B, B' e C compreendem as partes que contém o texto, cuja dramaticidade é alcançada através da construção de uma complexa linha melódica.

O texto completo, de Thiago de Mello (1987), é transcrito aqui:

O barco se afasta devagar.  
Do alto da proa fico olhando a menina sentada num barranco.  
Um brilho que me perturba cresce nos seus olhos, onde palpitam misturados a força e o desamparo.  
Uma espécie de esperança amedrontada.  
É o olhar da própria Amazônia, de alguém que sente precisão de amor.

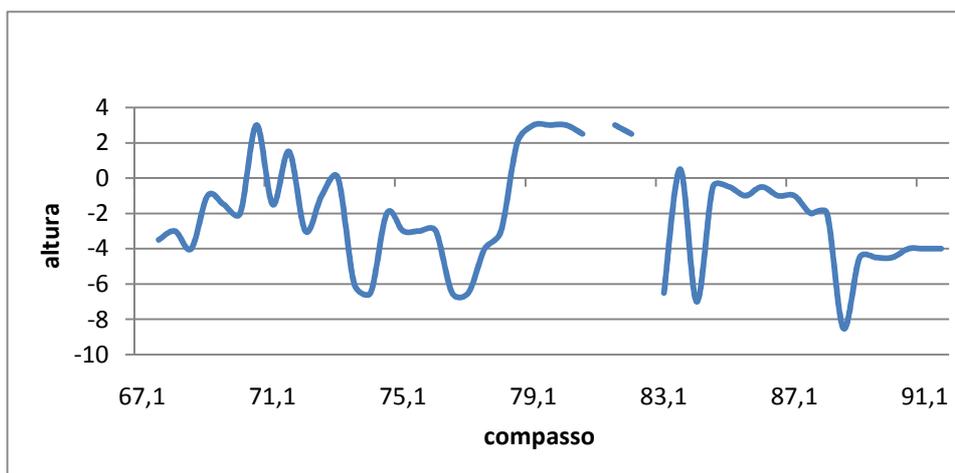
A seção B expressa o texto do início até a palavra amedrontada, subdividindo-o, segundo o fluxo melódico, em três momentos (GRL 4.28).



graf 4.28 Cláudio Santoro: Sinfonia nº10 IV Movimento / GRL seção B

No primeiro momento, até o c43, tem-se um progressivo movimento de descida, com a expressão “o barco se afasta devagar”, e subida, “do alto da prôa fico olhando a menina sentada no barranco”, finalizando com um grande salto descendente. O segundo momento (c45 ao 52) tem saltos no início e final, mas a parte central, embora movimentada, mantém-se num âmbito estreito. Neste momento a frase é expressa da seguinte forma: “Um brilho que me perturba cresce nos seus olhos nos seus olhos me perturba nos seus olhos”. O terceiro momento, reservado à “onde, onde palpitam misturados a força e o desamparo”, é um trecho com vários saltos, culminando com um grande salto descendente. Observa-se, portanto, que, a cada momento, a linha melódica ganha maior movimentação.

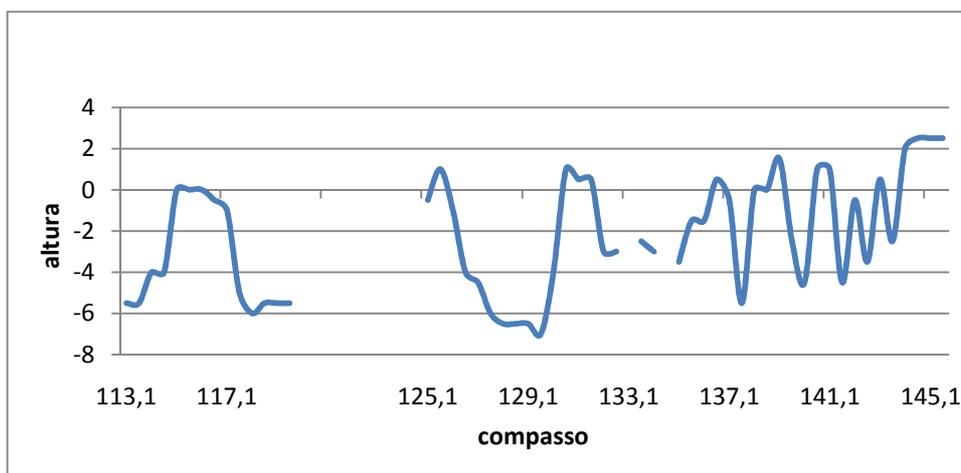
A seção B' tem dois momentos: o primeiro (anacruse c67 ao 82), ao qual é reservado o texto “uma espécie, uma espécie de esperança amedrontada, uma espécie, uma espécie de esperança amedrontada É o olhar da própria, olhar”, formado por pequenos saltos, sempre compensados, na direção descendente (exceto o empuxo inicial) tendo ao final uma grande subida, onde mantém-se sobre o F#3 e F3 (c79-82), como mostra o graf. 4.29.



graf 4.29 Cláudio Santoro: Sinfonia nº10 IV Movimento / GRL seção B'

O segundo momento de B' (“olhar da própria Amazônia, da própria Amazônia, de alguém que sente precisão de amor”) tem rápidos movimentos de subida e descida nos extremos, semelhante à seção central de B, mas tem o seu sentido total descendente e finaliza com uma linha estável, como uma súplica, com os versos “precisão de amor”. As seções B e B' guardam semelhanças em seus perfis, uma vez que o primeiro momento de B' é mais movimentado, e o segundo tende a momentos mais estáveis, podendo-se interpretar o perfil de B' como o retrógrado de B sem o primeiro momento (gráficos 4.28 e 4.29).

É exatamente este primeiro momento de B que deixou de aparecer em B' que dá início ao C, a última seção incluindo texto. Como B, a seção C apresentará três momentos. O primeiro assemelha-se mesmo ao perfil do primeiro momento de B, sem a descida inicial (c113-119, gráfico 4.30). Os versos deste momento são: “É o olhar da própria, da própria Amazônia”.



graf 4.30 Cláudio Santoro: Sinfonia nº10 IV Movimento / GRL seção C

O segundo momento (c125- 132) repete o verso anterior com outra ênfase: “É o olhar da própria Amazônia, própria Amazônia”, em um movimento contínuo de descida e subida da linha melódica. O terceiro e último momento acelera cada vez mais este movimento lançando mão dos saltos compensados ao invés do movimento contínuo. Os versos aplicados a estes dois momentos são: “de alguém que sente precisão de amor” e, pela primeira vez dito como no original, de forma completa, “É o olhar da própria Amazônia de alguém que sente precisão de amor” (139-145). Este perfil dos últimos dois momentos de C assemelha-se ao retrógrado inverso de B’ (graf. 4.30).

## V Movimento

A análise realizada em SIMÕES (2004) destaca quatro seções neste V movimento, seguindo a indicação de andamento determinada pelo compositor. Observando seu processo de construção é importante destacar, no entanto, uma tendência que se forma no seu decorrer: a mutação resultante da repetição. Diz-se isto porque, como será exemplificado, fica claro que inicialmente há um processo de variação sobre a primeira subseção, variação sobretudo no que concerne à orquestração e textura, gerando várias outras subseções que tendem a

diferenciar-se cada vez mais da estrutura original. Isto ocorre na grande seção *Andante*. As outras três seções assinaladas por SIMÕES (2004) têm cada qual um processo específico.

Além desta tendência, verifica-se ainda que Santoro utiliza uma célula já apresentada no II movimento, que se tornará aqui a principal célula rítmica. A densidade mantém-se entre média e rarefeita. Apenas a última seção, que é muito breve, mostra de fato um crescendo, indo do rarefeito ao *tutti* em sete compassos.

Analisando-se então cada subseção do *Andante*, observa-se de entrada, que existe alguma semelhança com o que foi visto na seção A do III movimento desta 10ª Sinfonia, composta por várias subseções, cujo processo composicional consiste na variação sobre o material e sobre a estruturação da primeira subseção. A diferença é que a subseção do III movimento é um tema em duas partes contrastantes, e neste contraste reside o mote para a variação, atrelando-se de maneira engenhosa elemento motivico e densidade-número. Neste V movimento as subseções são compostas de várias pequenas partes, como um mosaico, e as variações consistem muito mais na mudança motivica, textural e orquestral. As pequenas partes da 1ª subseção (a) podem ser vistas da seguinte forma:

1ª parte - tema monofônico culminando numa nota longa seguida de cluster;

2ª parte – esboço melódico fragmentado em diversos timbres, nota pedal (E);

3ª parte – frase em timbre agudo com contraponto em timbre grave;

4ª parte – solo oboé seguido de breve polifonia a seis vozes; coral de fagotes, cordas e flautas

5ª parte - fragmento solo no trombone; ostinato sob inúmeras células transpostas para várias alturas nos timbres de harpa, glockenspiel, xilofone, vibrafone, piano e celesta, acrescidos de melodia nas flautas e clarinetes.

Observa-se que em cada parte está sempre presente um elemento melódico. Este elemento aos poucos ganhará um contorno escalar, responsabilizando-se por importantes correspondências entre as subseções.

Considerando-se que além da subseção a, tem-se mais três subseções compostas como variação dela, evidenciam-se algumas mudanças sobre as partes supra-citadas:

Sobre a 1ª parte:

Subseção a: violinos, violas e violoncelos em uníssono

Andante

*f* *sfz* *fp* *ff* <sup>8va</sup>

Subseção a': transposto um semitom ascendente; encadeamento de notas; para orquestrar divide o tema em duas partes: corne inglês e boé até o c44, e metais do c44 c/ anac. até o fim.

41

*p* *f*

Subseção a'': divide o tema em três partes (82-84; 85-87; 88 c/ anac.-91) aplicando à cada parte uma instrumentação.

82

82

Subseção a''': faz a inversão sobre o início de a'' e repete a intenção motívica com diferentes saltos intevalares, em três diferentes timbres: o primeiro nos fagotes, o segundo nos trombones e o terceiro e quarto nos trompetes.

109

109

Sobre a 2ª parte:

Subseção a: composta por um pedal de E, e pequenos motivos que esboçam o sentido intervalar e escalar que tomará boa parte das frases, conforme destacado nos exemplos.

8

3m desc. – 2m asc

G – G# – E  
(2m asc – 3M desc)

C# D# E F

Subseção a': centraliza o pedal em F

F# G# A# B# C#

48

2M desc -2m asc

Subseção a'': pedal em A e o desenvolvimento melódico a partir do motivo rítmico retirado do tema, c1, 1ª parte.

3m asc – 4dim desc

92

Subseção a''': mantém o pedal em A, mas em um registro médio-agudo; inverte a direção de parte do motivo, mudando o sentido do desenho melódico.

3M desc – 5J desc (4J asc)

113

Nota-se que, tanto na 1ª como na 2ª parte, a variação em a''' ocorre sobre a'', gerando a mutação em relação ao original (a). É certo que este tipo de procedimento acaba por gerar modificações também na subseção como um todo, e assim quanto mais longe do original, menos repetidas as partes.

Sobre a 3ª parte:

Subseção a: no baixo centralização em E; gradativo desenvolvimento melódico no sentido descendente, culminando ao final (c20 c/ anac.) com um esboço escalar no sentido ascendente.

13

18

voz superior: B-C- D- E- F- G

Subseção a': mantém pedal de E; substitui o motivo de colcheias rebatidas pelo motivo principal; desenvolve uma escala completa (Dm natural, c56)

51

56

escala Dm natural

As subseções a'' e a''' não contêm de forma explícita as partes 3 e 4.

Sobre a 4ª parte:

Subseção a: desenvolvimento das idéias mantém como base notas sucessivas

Eb-F-G                      2m asc                      A-Bb-C#-D#-E#

21

Eb -F#-G#-A#                      2m desc                      Ab-G-Gb-F-Eb

Subseção a': o que a e a' desta parte 4 guardam em comum é exatamente esta idéia do desenvolvimento de uma base escalar. Texturalmente a' possui também um pequeno coral e uma parte de polifonia imitativa, como a, que não está representada aqui, notando-se portanto que a polifonia vem após o coral, e não antes, como seria o esperado.

60

*pp sub.*     *p* < >     *p*  
*p*     *mf*     *p*  
 Db-C-Bb-Ab-Gb     2m asc.     2m desc.  
 Bb-Ab-Gb-F-E

Sobre a 5ª parte: A 5ª parte está presente em todas as subseções.

Subseção a: motivos sobre cromatismo

apojetura+Eb-E-F

apojetura+F#-G-G#

39

F#-G-G#-A-A#-B-C-C#-D-Eb

Subseção a': variação sobre o motivo de apojeturas; o motivo de fusas dá lugar `a semínimas.

Musical score for Subseção a'. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system starts at measure 75. The right hand plays a melodic line with eighth notes and rests, marked with a piano (*p*) dynamic. The left hand plays a bass line with eighth notes and rests, also marked *p*. A dynamic marking of *pp* appears in the second system. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. A sequence of notes B-C-C#-D-Eb-E-F is indicated below the score.

B-C-C#-D-Eb-E-F

Subseção a'': um solo sobre motivo de fusas; contracanto cromático; mantém a seqüência de semínimas no final. Embora não seja possível perceber no exemplo demonstrado aqui, o solo de fusas desenvolve-se mais sobre o sentido escalar que cromático, como visto até então.

Musical score for Subseção a''. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system starts at measure 104. The right hand plays a melodic line with eighth notes and rests, marked with a piano (*p*) dynamic. The left hand plays a bass line with eighth notes and rests, also marked *p*. A dynamic marking of *pp* appears in the second system. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. A sequence of notes B-C-C#-D-Eb-E-F is indicated below the score.

Subseção a'': mantém o solo de fusas, mas não a seqüência de semínimas. Após esta subseção segue-se com pequenos motivos de tons inteiros para finalizar a subseção.

The musical score consists of two systems of staves. The first system (measures 123-125) shows a right hand with a rapid sixteenth-note scale-like passage, while the left hand is mostly silent. The second system (measures 126-127) shows both hands with sustained chords and some melodic movement. The piece is marked 'p' (piano) and includes a box number '123' at the beginning.

Após o *Andante* tem-se a seção *Allegro* cujo material explorado é o mesmo visto na subseção a' da 3ª parte, o motivo sobre a escala de Dm natural, exatamente onde pela primeira vez o compositor apresenta uma escala por inteiro.

A seção *Tempo I* retoma a idéia temática, como no início, mas numa textura polifônica em contraste à monofonia inicial.

Finalizando o V movimento com um *Majetoso* (c178-185), o compositor lança mão do motivo principal e explicita novamente a centralização em D, misturando os modos escalares (ex.4.2.12), mas finalizando com o acorde de Dm (com 9M e 13M acrescidas), num grande *tutti*.

177 Majestoso

*mf* *cresc* *cresc*

*mf* *cresc* *cresc*

ex 4.34 Cláudio Santoro: Sinfonia nº10 V Movimento/ Majestoso - c177 a 182.

O fato de o V movimento ser composto todo sobre pequenas partes é uma idéia que se reflete também na textura, imprimindo grande diversidade. A unidade se expressa, além é claro de toda a questão motívica já analisada, na orquestração e na própria textura que faz com que todas as subseções sejam imbricadas, nunca estanques, havendo sempre um elemento que perpassa de uma subseção à outra.

Numa visão geral, percebe-se que a grandiosidade da 10ª Sinfonia é, entre outras coisas, resultado da construção cuidadosa que determina para cada movimento princípios diferentes, valorizando a diversidade dos processos, com a consciência de que a coesão em cada movimento gera a unidade do todo. No quadro 4.2 tem-se um esquema formal que resume a análise aqui proposta.

| I     | II   | III        | IV  | V                 |
|-------|------|------------|-----|-------------------|
| Intro | A    | Introdução | A   | A (a a' a'' a''') |
| A     | B    | A          | B   | A'                |
| B     | coda | B          | A'  | A''               |
| coda  |      | A'         | B'  | A'''              |
| A'    |      | B'         | A'' |                   |
| B'    |      | A''        | C   |                   |
|       |      |            | A   |                   |
|       |      |            |     |                   |

quad 4.2 Cláudio Santoro: Sinfonia nº10 /Esquema formal

### 4.3 Sinfonia Nº11 de Cláudio Santoro

A Sinfonia nº11 de Cláudio Santoro foi composta em 1984, durante a estada do compositor na Casa de Brahms, em Baden-Baden, na Alemanha. Sua estréia deu-se em 1987, na VII Bienal de Música Brasileira Contemporânea, sob a regência do maestro Roberto Duarte, que, através da FUNARTE<sup>21</sup>, foi responsável pela revisão e edição da partitura em 1999.<sup>22</sup>

De uma maneira geral pode-se dizer que nesta sinfonia Santoro busca a simplicidade, em contraponto à grandiloquência empregada na 10ª Sinfonia, composta em 1982. A temática, no entanto, está coberta de uma aura triste e ácida, atestada pela dedicatória ao final do manuscrito: “com angústia e com saudade”. A 11ª Sinfonia tem apenas três movimentos, e *durata* de 25 minutos aproximadamente.

A instrumentação consta de: flautim, 2 flautas, 2 oboés, corne inglês, 2 clarinetas, clarineta baixo, 2 fagotes, contra-fagote, 4 trompas, 4 trompetes, 3 trombones, 1 tuba, tímpano, pratos, *gran cassa*, tambor piccolo, tambor militar, *wood block*, pandeiro, *glockenspiel*, xilofone, harpa, piano e cordas.

#### I Movimento

O I Movimento inicia com uma seção *Andante*, seguida de uma grande seção *Allegro*. A análise baseia-se no fato de que há um plano de idéias que remetem em algum sentido à forma sonata, uma vez que há claramente uma seção de desenvolvimento e uma reexposição. Mas além disto, observa-se que no processo realizado com os materiais composicionais a idéia de desenvolvimento permeia várias partes, não somente a seção específica de desenvolvimento e isto pode ser considerado um propósito inerente à forma sonata:

<sup>21</sup> FUNARTE – Fundação Nacional de Arte

<sup>22</sup> A presente análise utilizou esta edição de Roberto Duarte.

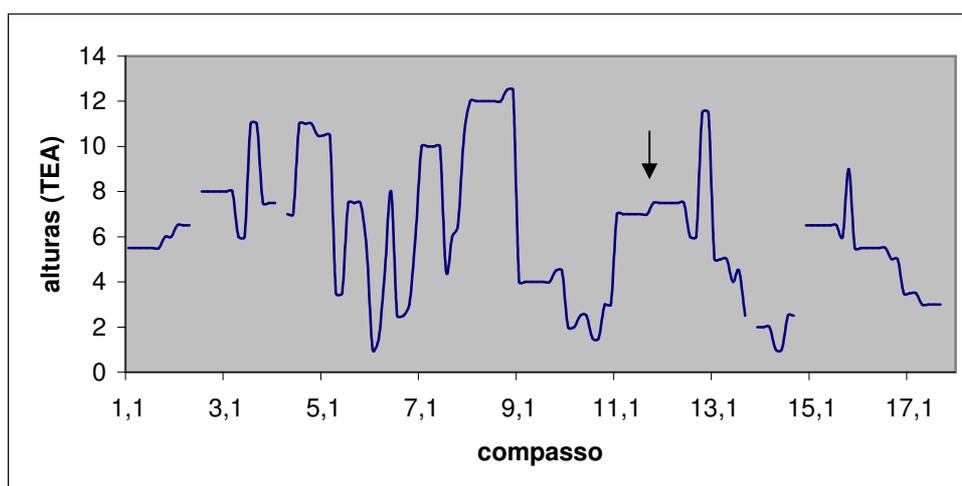
Tradicionalmente a “forma” na qual o desenvolvimento tem uma grande função é o desenho do movimento-sonata (...) de fato na mais complexa manifestação deste plano, idéias de desenvolvimento permeiam não somente a seção de “desenvolvimento” mas também as outras partes da forma (WENNERSTROM, 1975).

Não há, no entanto, uma intenção em querer enquadrar a qualquer custo o I Movimento numa forma sonata, haja vista que o próprio processo de desenvolvimento dos materiais cria caminhos inesperados. O que se intenciona apenas é procurar seguir um plano possível de idéias.

A introdução (*Andante*) é realizada pelo oboé, numa linha melódica solo, apoiada sobretudo em intervalos de 2m e saltos de 7M, 7m, 6M e 6m. Nada poderia sugerir maior leveza do que iniciar a sinfonia com a mínima densidade possível. Como se quisesse fazer parecer indissociável, a melodia introdutória dá lugar ao tema I (c12 com anacruse), continuamente no oboé, até o c17. O tema I, porém, é delicadamente contrapontado por um movimento cromático descendente, no clarinete, e, na sua segunda metade por tríades nas trompas e fagote, prevalecendo sempre o movimento cromático descendente. Após isto tem-se uma pequena transição de três compassos (c18 ao 20), a introdução ao tema (c21 ao 23), e o tema I, então, é rerepresentado nas cordas em uníssono (c24 com anacruse), transposto uma 4A ascendente. A pequena transição tem como material principal o uso de notas rebatidas em movimento cromático ascendente. Na introdução que precede o tema I, as trompas realizam o contraponto, agora em cromatismo ascendente, e as tríades das madeiras dão lugar aos metais.

A descrição pormenorizada dos primeiros 28 compassos da *Sinfonia nº 11* permite que se extraia dali detalhes marcantes à sua estruturação. A construção se baseia na exploração discreta dos contrastes. Em primeiro lugar o contraste timbrístico: introdução e tema I realizados continuamente pelo oboé solo, e a rerepresentação do tema 4A ascendente realizado pelas cordas em uníssono. À escolha desta instrumentação está atrelado um

segundo elemento contrastante, o textural: inicia com a orquestra diluída a um instrumento solo, acrescentando na apresentação do tema I apenas mais um instrumento, obtendo uma densidade-número de 1/1. Na reapresentação utiliza o naipe inteiro de cordas, e apesar disto mantém a leveza que caracteriza este início da sinfonia através de uma densidade-número 5/2 e 5/3, complementada pela dinâmica *pp*. Outro contraste timbrístico se observa no acompanhamento da segunda metade do tema, onde há quatro acordes em suave movimento cromático, apresentados inicialmente nas madeiras, e, na transposição, nos metais. Em meio a esse jogo de delicados contrastes, a melodia mostra-se livre, sem qualquer relação com conjuntos de notas, estratégia comum na construção dos temas de Santoro, compromissada apenas com uma instigante angulosidade, como se observa no gráfico 4.31.



**graf 4.31 Cláudio Santoro: Sinfonia nº11 Movimento I/ GRL - Introdução (c1 ao 11) e tema I (c12 com anacruse ao c17)**

A seta no GRL 4.31 indica o instante em que se inicia o tema I. Nota-se que a melodia mantém-se no âmbito de registro médio-agudo e que, embora considere-se seccionada em introdução e tema I, o gráfico mostra que há um sentido relacionado ao todo, uma vez que o clímax ascendente é alcançado na anacruse do c9, ou seja, na metade do período total (17 compassos), e o ponto clímax descendente é alcançado após duas tentativas gradativas:

primeiro no c6,1, depois no c10,3 e por fim no c14,1. Ao ser transposta para o naipe das cordas a melodia assinala mais um contraste, o de registro, expandindo-se para o grave e super agudo.

O que se observa, portanto, é que, a despeito do tradicional contraste que deverá haver entre tema I e tema II, a 1ª parte da exposição se estrutura sobre sensíveis contrastes, denotando o detalhamento tímbrico e textural como parte do plano composicional que se lança na apresentação inicial da sinfonia.

Do c29 até o c72 tem-se o momento do que tradicionalmente chamar-se-ia transição, e essa conclusão advém mais do fato de se observar o início do tema II no c73, do que de se considerar que o que vai do c29 ao c72 tenha características de transição. Na verdade, esta “transição” é construída de pequenas subseções que se alternam em densidade, ora baixa, ora média, prevalecendo a textura homofônica, sobretudo nas médias densidades, com algum espaço polifônico nas densidades rarefeitas. Ao todo se considerou, segundo os critérios mencionados, sete pequenas seções, onde as três primeiras guardam relação com o material composicional apresentado no tema I, a quarta, quinta e sexta seções com o material da transição entre o tema I e sua reapresentação 4A ascendente, e a última apresenta o tema II, que virá em seguida. É importante ressaltar que isto não faz com que estas seções sejam similares, seu objetivo é o contraste, textural, tímbrico e motivico, pois as relações guardadas entre os materiais não se mostram de forma explícita, mas de maneira velada, discreta. No exemplo 4.35 são mostrados fragmentos melódicos de seis destas seções, a fim de que se observe a distinção entre suas estruturas.

1ª subseção: vlns/vlas vlns vlns celos



2ª subseção: madeiras e cordas



3ª subseção: oboés trompas



4ª subseção: madeiras/cordas madeiras/ cordas/ metais

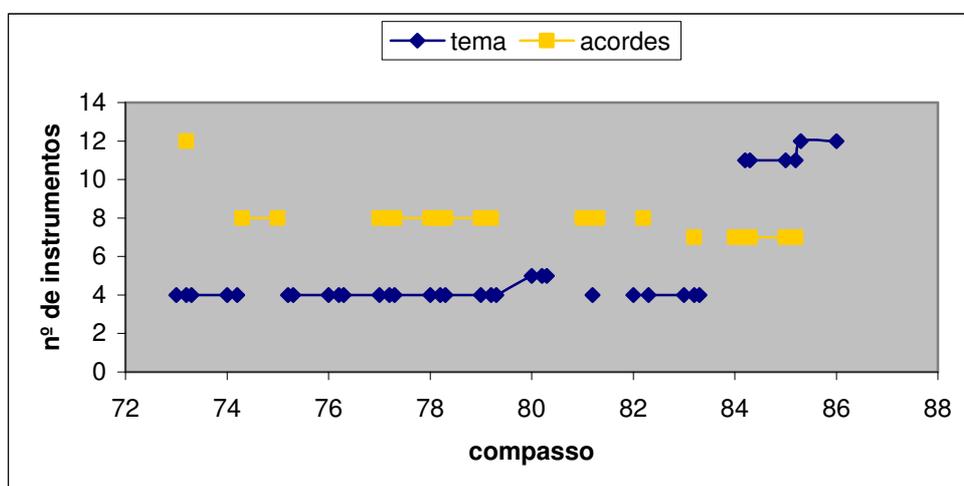
5ª subseção: violinos

6ª subseção: oboés

ex 4.35 Cláudio Santoro: Sinfonia nº11 Movimento I / Fragmentos melódicos relativos às seis primeiras subseções que compõem a transição.

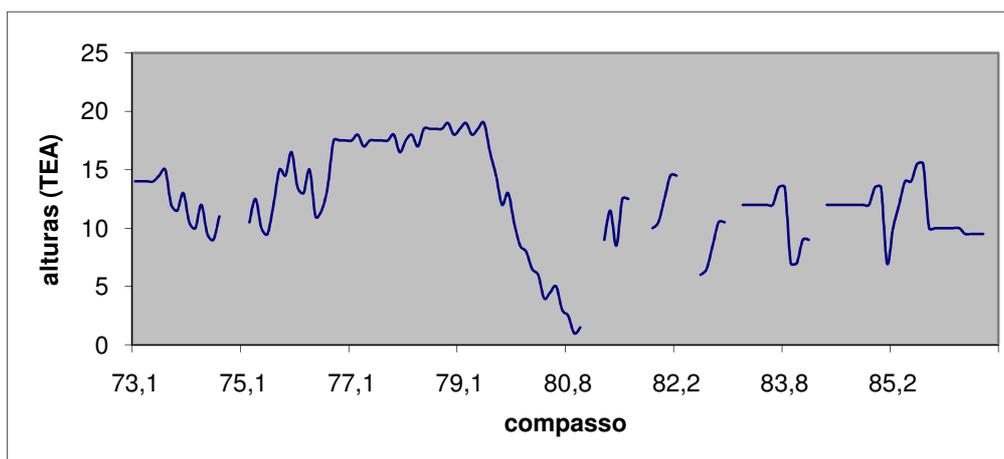
Note-se que o exemplo referente ao 4º fragmento reproduz todas as vozes presentes neste trecho (com exceção das últimas quatro notas mais graves que deveriam ser reproduzidas ainda a uma 8ª abaixo). Ele corresponde ao trecho de maior densidade-número dentre as seis pequenas subseções da transição. A 7ª subseção apresenta o motivo rítmico que será explorado no tema II, as tercinas de semicolcheias.

No c73 é lançado, então, o tema II, em *Allegro*, por violinos, violas e cellos, em uníssono, acompanhado por breves pontuações acordais nos metais e contrabaixos, conforme ilustra o gráfico 4.32

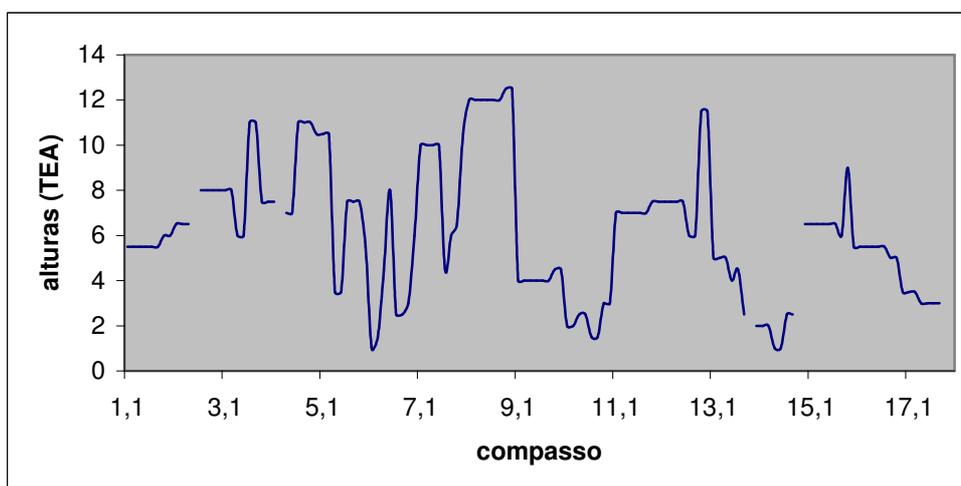


graf 4.32 Cláudio Santoro: Sinfonia nº11 Movimento I / GRT do tema II e acompanhamento acordal.

O vigor do tema II estabelece o definitivo contraste com a 1ª parte da exposição, e isto é alcançado tanto pelo caráter rítmico-motívico quanto pela dinâmica e pela ordem textural, que, como se verifica no GRT 4.32, não dá espaço para alternâncias de densidade, ao contrário, mantém-se praticamente estável por todo o trecho, crescendo apenas nos 5 compassos finais. Além disto, observa-se, comparando os GRL 4.31 e 4.33 a seguir, que neste caso o desenho melódico pode ter sido um elemento decisivo para determinação dos demais aspectos, tendo-os como complementos da primordial idéia.



graf 4.33 Cláudio Santoro: Sinfonia nº11 Movimento I / GRL – compasso 73 tema II .



gráf 4.31. Cláudio Santoro: Sinfonia nº11 Movimento I / GRL - Introdução (c1 ao 11) e tema I (c12 com anacruse ao 17)

O tema II apresenta forte tendência a caminhar por graus próximos, ou por pequenos saltos, sempre compensados; mesmo seu ponto clímax descendente é alcançado gradativamente, ainda que com brevidade (gráfico 4.33), e isto certamente alia-se bem à leveza. Ao contrário, a introdução e tema I exploram os saltos maiores, resultando numa melodia bastante sinuosa, muito própria para ser apresentada por um instrumento solo, neste caso num andamento andante.

A coda da exposição ocupa dois compassos, com um uníssono de madeira, trompa, trompete, percussão, piano e cordas sobre as três primeiras notas da introdução, porém com direção invertida e em posição aberta, conforme se pode comparar no exemplo 4.36.



ex 4.36 Cláudio Santoro: Sinfonia nº11 Movimento I / Comparação entre as três notas que iniciam a exposição e o motivo que compõe a coda da exposição.

No c89 tem início o desenvolvimento, com acordes que projetam sua leitura horizontal na 1ª voz, enquanto vão sofrendo mutações neste sentido. A seqüência de tais acordes é: Cm7M, C7/Bb, Am7 e Bm(5b, 7m e 7dim), como se observa no exemplo 4.37.



ex 4.37 Cláudio Santoro: Sinfonia nº11 Movimento I / Compassos iniciais da seção de desenvolvimento.

Este procedimento chama a atenção por ter sido a primeira vez na sinfonia em que se nota uma seqüência de acordes cifráveis. Ainda assim, embora as linhas do arpejo deixem explícita esta intenção, as demais parecem querer demonstrar que a formação dos acordes pode ser pensada pela condução de vozes com base em repetições e seqüências intervalares, destacando-se os intervalos de 4ª, 6ª e os semitons. Deste ponto até o c106, o desenvolvimento funde os elementos explorados até aqui, uniformemente. O resultado é a

ampliação gradativa da densidade, através de uma melodia que intercala pontos angulosos com linearidade, sobre um único motivo advindo de uma célula do tema II (exemplo 4.38).

ex 4.38 Cláudio Santoro: Sinfonia nº11 Movimento I / Linha melódica de parte da seção de desenvolvimento.

Como se nota no exemplo 4.38, a linha melódica é construída com base em arpejos, desta vez sem a cifragem tonal evidente que marcou o início do desenvolvimento, bem como sem a repetição regular de seqüências de intervalos. Apenas nos compassos finais desta subseção o ritmo melódico irá diminuir, fazendo referência à 1ª parte da exposição. O desenho melódico funde a concepção que origina os dois temas, tendo como princípio o contraste.

Após a diminuição do ritmo tem-se a diminuição da densidade, para se estabelecer um breve solo de violino, em *quasi cadenza* (c109 com anacruse), sobre uma estática condução harmônica nas cordas. Para finalizar o desenvolvimento, numa densidade cada vez mais rarefeita, pequenos solos sobre notas rebatidas e as sempre presentes conduções cromáticas no plano harmônico fazem a última referência à 1ª parte da exposição.

A reexposição (c131 a c150) aborda apenas o tema II, iniciando a partir do ponto em que nesta análise se considerou a última parte da transição, e que teve como função apresentar o elemento do tema II. A reexposição traz uma orquestra mais adensada e um baixo acompanhando a melodia. Do c140 até metade do c141 ocorre repetição literal do tema no que concerne às alturas, com correspondência no c78, e o deslocamento de tempo, sempre utilizado pelo autor em tais situações (exemplo 4.39).

ex 4.39 Cláudio Santoro: Sinfonia nº11 Movimento I / Comparação entre a abordagem do tema II na exposição e na reexposição

Observa-se que nos próximos dois compassos, 141 e 142, esta correspondência é substituída pela preparação da transposição que virá a seguir, o que talvez pudesse ser denominado modulação motívica, pois através da mudança de altura de uma mesma célula motívica o compositor faz a ligação ao trecho que é a repetição exata do que se seguiria ao c78, porém agora, no c143, transposto uma 2M ascendente. No compasso seguinte a transposição passa a ser de uma 3m ascendente.

No c150 termina a reexposição e logo em seguida tem-se a coda, que é uma variação da idéia aplicada ao violino solo no desenvolvimento, com a participação das clarinetas num obstinado contracanto.

Neste I movimento a percussão está associada, com exceção apenas do prato no c130 (último compasso do desenvolvimento), às texturas que tendem a uma maior densidade. Desta forma, há percussão na 2ª parte da exposição, ou seja, como complemento ao tema II, no desenvolvimento até o c105, ponto onde a densidade começa a diminuir, e na reexposição a partir do c143 com anacruse, ponto de onde se dá a repetição literal dos intervalos em alturas transpostas. A coda (a partir do c151) não tem percussão. Ainda assim, é importante ressaltar que a percussão é utilizada com muita economia e sempre como reforço de dinâmica ou articulação.

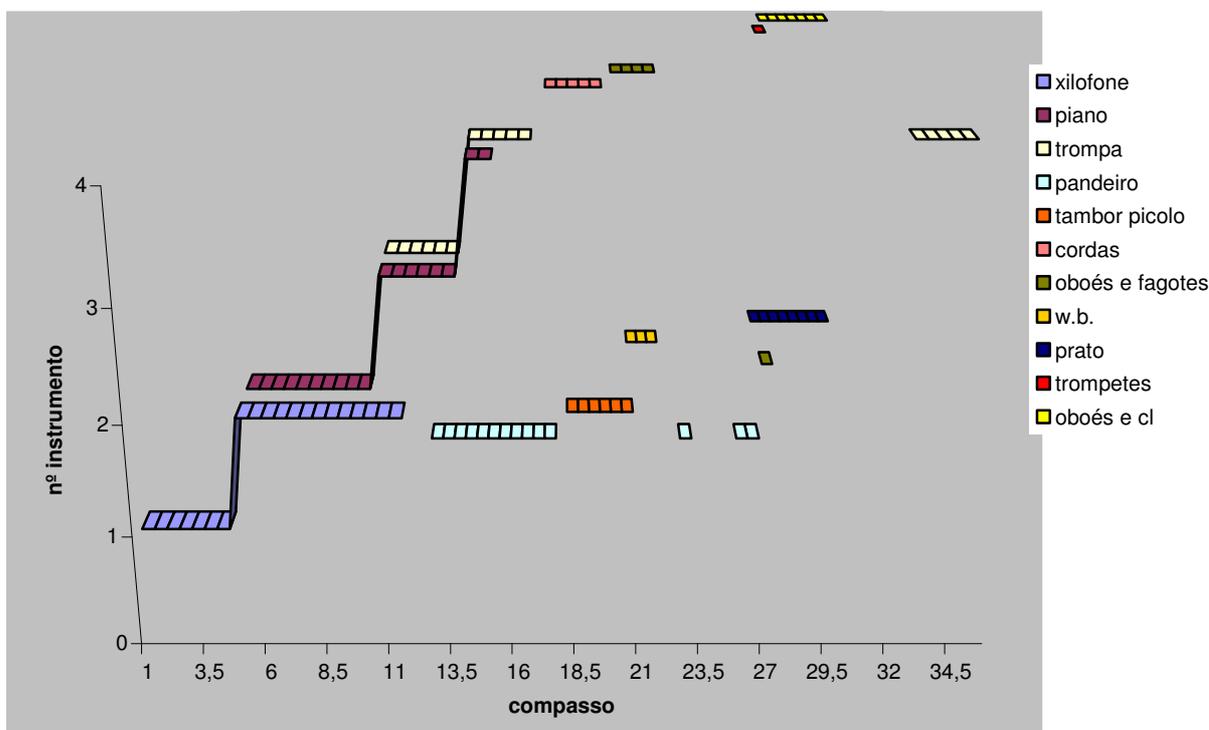
## **II Movimento**

O II Movimento é a antítese do I. A partida é dada pelo *ostinato*, elemento presente em quase todo o Movimento. Isto já poderia ser o suficiente para constatar que não haverá a construção clássica de temas bem como a predefinição da forma, abrindo também as possibilidades de maior exploração timbrística e textural. Além disso, a percussão é amplamente utilizada, sobretudo caracterizando o *ostinato*.

É sob este prisma que o II movimento se estrutura, formando várias pequenas seções unidas pelo *ostinato*, dando continuidade umas às outras. Já na primeira delas, do c1 ao c9, a textura se mostra composta por quatro elementos distintos - *ostinato*, uma linha de solo, uma linha em instrumentos graves e acordes - cada qual apresentando alguma peculiaridade e importância que serão expostas a seguir.

O *ostinato* no xilofone inicia o II Movimento com apenas uma nota repetida em semicolcheias, e a esta serão acrescentadas outras gradativamente, no xilofone e em outros

instrumentos. A densidade do *ostinato* bem como a mudança timbrística demarcam os limites das pequenas seções, ao mesmo tempo em que são responsáveis por dar discrição a estas divisas, através da sobreposição das partes. O GRT 4.34 mostra o trabalho desenvolvido sobre a densidade e o timbre do *ostinato* ao longo da peça.



graf 4.34 Cláudio Santoro: Sinfonia nº11 Movimento II / GRT do ostinato nos primeiros 35 compassos.

Observa-se que a medida com que se avança no eixo x (dos compassos), vão ocorrendo as mudanças timbrísticas, buscando-se continuamente a diversidade, de tal maneira que as únicas repetições ocorrem apenas com o pandeiro, para demarcar o único trecho com ausência do *ostinato* (c24 ao 26), e com a trompa, para finalizar esta estruturação. Do c1 ao c16 observa-se a gradativa entrada das notas e dos instrumentos - primeiro o xilofone, depois o piano, a trompa e por fim o pandeiro no c12 – denotando o cuidadoso processo de aumento da densidade, mesmo quando se trata de pequenas proporções, como

neste caso. Os limites das subseções ocorrem nas interseções dos diferentes timbres, conforme visualizado no GRT 4.34:

1ª subseção – c1 ao c9

2ª subseção – c10 com anacruse ao c17

3ª subseção – c18 ao c22

4ª subseção – c23 com anacruse ao c28

5ª subseção – c29 com anacruse ao c35

Esta primeira grande seção conta ainda com mais 9 compassos, onde o padrão de *ostinato* utilizado até então é abandonado, dando lugar a um outro padrão, cuja coloração timbrística e densidade mantêm-se praticamente estática por todo o trecho em que é empregado.

O segundo elemento-chave é o solo. Fugaz, sua forma original não ocupa mais que dois tempos, apresenta forte unidade na macro-estrutura, definida por tercinas de semicolcheias, sempre no sentido ascendente (exemplo 4.40).

#### Clarinete



ex 4.40 Cláudio Santoro: Sinfonia nº11 Movimento II / Linha de solo .

Na sua estrutura interna, porém, o solo fornece variações, sobretudo de tempo. É certo que altura, densidade e timbre são explorados a fim de gerar variação, mas é o deslocamento do tempo dos solos o responsável pela quebra do discurso estático do *ostinato*. Embora o solo seja apresentado inicialmente tético, como se vê no exemplo 4.40, o motivo original sobre o

qual foi construído é anacrústico, formado por dois intervalos consecutivos de ST e 3m (ex.

4.41) Clarinete



**ex 4.41 Cláudio Santoro: Sinfonia nº11 Movimento II / Motivo original da linha de solo .**

Na primeira variação o solo começa no G3, ou seja, na 2ª tercina do solo, e no 2º tempo do compasso (exemplo 4.42). No último fragmento novos intervalos são inseridos, substituindo o ST e a 3m por T e T, conseqüentemente duas notas são acrescentadas ao conjunto anterior: C# e F.

Clarinete/Cl. Baixo/vlms/vlas



**ex 4.42 Cláudio Santoro: Sinfonia nº11 II Movimento/ Variação do solo (c7).**

A variação seguinte, no c12, também apresenta mudança intervalar e está ampliada por mais um compasso (ex. 4.43).

Vlms/Vlas



**ex 4.43 Cláudio Santoro: Sinfonia nº11 II Movimento/ Variação do solo (c12).**

No compasso 20, o motivo torna-se de fato tético pela primeira vez, com a formação intervalar original (ex. 4.44).

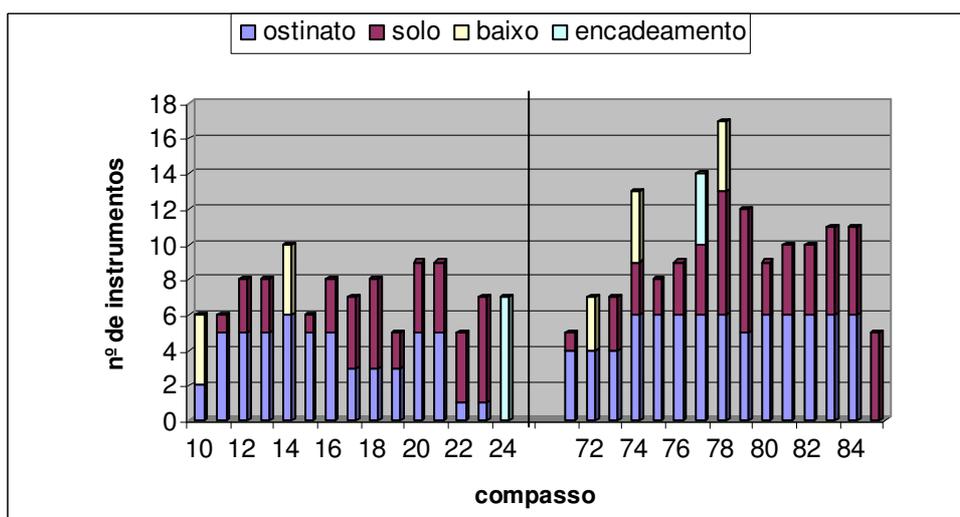
Flautas/vlms/ cl. Baixo/ vlas



ex 4.44 Cláudio Santoro: Sinfonia nº11 II Movimento/ Variação do solo (c20).

Outras variações ocorrem, mas estas são suficientes para ilustrar o raciocínio desenvolvido neste momento para as variações do solo, trabalhando sobre a questão motívica e temporal, tendo como acompanhamento um *ostinato*.

O destaque ao 3º elemento, a linha em instrumentos graves, se dá por dois motivos. Primeiro pelo efeito tímbrico-textural que ele ocupa na primeira seção do movimento, em comparação à 3ª seção. A fim de se melhor entender a função desta linha grave, é necessário que se abra um parêntesis aqui para falar da estrutura formal deste II Movimento. No seu sentido mais amplo ele está dividido em três seções: A B e A'. O contraste essencial entre A e B é a ausência do *ostinato* em B, e entre A e A' é o adensamento e a instrumentação, além das ampliações realizadas no material de A e de uma redução, em A', dos centros tonais, apontados pelo movimento característico da linha grave em A.



graf 4.35 Cláudio Santoro: Sinfonia nº11 Movimento II / GRT comparativo dos trechos centrais de A e A'.

O GRT 4.35 compara as densidades-número de trechos centrais equivalentes em A e A'. Os elementos que compõem a textura – harmonia, baixo, solo e *ostinato* – estão sobrepostos neste gráfico de colunas, podendo-se observar a proporção de cada um a cada compasso, bem como o número total de instrumentos utilizados, o que também contribui para dar a dimensão do significativo aumento da densidade-número em A'. Note-se que a densidade-número do solo quase não varia em A, enquanto que em A' existe um aumento gradativo deste valor, seguido de um decréscimo, formando-se inclusive um clímax deste trecho no c78, clímax este que inexistente no trecho correspondente em A. O *ostinato*, por sua vez, tem um valor oscilante em A, e em A' mantém-se praticamente constante, sendo o maior responsável pelo aumento da densidade total.

Tendo clara esta estruturação formal, volta-se à questão da linha do baixo. Uma de suas funções é trazer à 1ª seção o sentido de profundidade, realizando um contraponto ao solo, literal e figurado. Em A', há a tendência a um maior adensamento e a maior dinamização rítmica, de maneira que o baixo não é tão utilizado quanto em A, notando-se porém, como ocorre no gráfico 4.3.5, a sua utilização em um momento clímax. Além disto, ocorre constante transposição das variadas subseções, ou mesmo de pequenos trechos musicais, o que reduz a presença dos centros tonais vistos em A.

O exemplo 4.45 apresenta toda a linha do baixo (entenda-se isto como a linha melódica mais grave) realizada na seção A do II movimento.

ex 4.45 Cláudio Santoro: Sinfonia nº11 II Movimento/1ª seção-Linha realizada pelos instrumentos graves (linha do baixo)

É através desta linha que o compositor decide estabelecer uma oscilação entre dois centros tonais, oscilação esta que se tornará o principal argumento do III Movimento. A idéia dos centros tonais apóia-se na presença de intervalos de semitom, aludindo à relação sensível-tônica, bem como à presença dos dois outros graus determinantes no estabelecimento dos modos maior e menor, quais sejam, o III e o V, conforme demarcado no exemplo 4.46.

ex 4.46 Cláudio Santoro: Sinfonia nº11 II Movimento/1ª seção- Demarcação dos centros tonais na linha realizada pelo baixo.

À primeira vista, observando o primeiro sistema do exemplo 4.46, a análise apontaria rapidamente para os motivos como sendo meramente resultado de processos de repetição e transposição (c8, 9 e 10), o que não deixa de ser. Mas, por outro lado, também não se pode deixar de ponderar que a transposição a uma 3<sup>m</sup> ascendente é um procedimento intencional, com a finalidade de explorar as possibilidades daí resultantes, como, por exemplo, o fato de que o Ab, neste caso, pode ser entendido tanto como o IV-Eb como o III-E. No c19 cabe a mesma interpretação, uma vez que se observa que este solo resulta da repetição do motivo original (ST-3m), transposto para diferentes alturas. No entanto, o fato de começar na nota F# (enarmônico de Gb), acaba por gerar uma escala cuja sonoridade é do modo Ebm harmônico, e ainda, culminando, ao final do trecho (c22), na nota Bb, justamente o V grau de Eb. Os solos que iniciam no c24 não seguem um padrão como os reconhecidos até aqui, mas também, curiosamente, finalizam com a tríade de E, culminando na nota B (c26), ou seja, V

grau de E. Através da macro estrutura desta linha da seção A é possível perceber um plano pontual de E (vide círculos, ex.4.46), através da construção de sua tríade maior , concorrendo com um plano horizontal de Eb (c19 a c22 e c31 a c35). Por fim, o acorde final de Bb7, que na harmonia tonal é um acorde de suspensão, deixa no ar a possível resolução em Eb (M e m), para se ter em seguida a 2ª seção do Movimento, com um solo de violino inicialmente em Em.

Para finalizar o II Movimento o compositor utiliza, em uníssono, uma escala de Ebm harmônico com 7M/11A/13M, num movimento ascendente que culmina na nota E.

Quanto aos acordes, serão aqui destacados por fazerem parte da textura que abre o movimento, como já se falou anteriormente, estando presentes em A nos compassos 4, 7, 8, 9 e 43, e em A' nos compassos 66 a 70 e 90 a 91. Vêm exercer uma evidente função junto aos solos, sobre o *ostinato*, acentuando sempre a última nota do solo, realçando o clímax do seu movimento ascendente crescendo (exemplo 4.47).

ex 4.47 Cláudio Santoro: Sinfonia nº11 II Movimento/3ª seção-Emprego de acordes .

Quanto à natureza dos acordes, observa-se neste exemplo 4.47, que todos guardam em si a estrutura de uma tríade cuja fundamental corresponde a nota do solo a qual o acorde apóia, sempre acrescido de algum tipo de intervalo de 2ª.

Nos compassos 90 e 91 esta acentuação será deslocada para o 1º tempo do motivo, onde ocorre a pausa de semicolcheia, e o acorde é sempre o mesmo: um acorde de D maior com 9A.

### III Movimento

O III Movimento está seccionado em Introdução e mais três partes: A, B e A', onde A é um *Allegro* em forma ternária, e A', assim como no II movimento, é um A trabalhado sob o aspecto da repetição, do desenvolvimento, da orquestração e do adensamento.

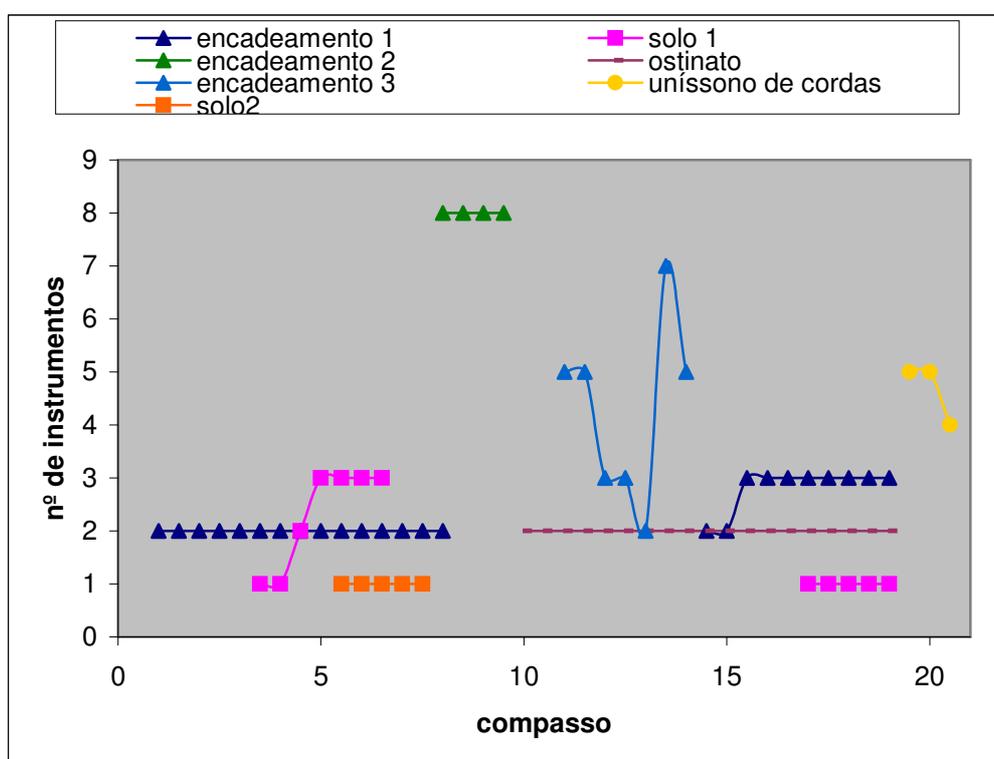
O que caracteriza a Introdução é a textura diluída, a tendência ao movimento cromático e a presença de centros tonais, através do qual se evidenciam a expressão de polarizações (exemplo 4.48).

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 1 through 6. The tempo is marked 'Lento' and the octave is '8va'. The first staff (labeled '1') contains a circled first measure with a 'V' above it. The second staff (labeled '2') contains a circled section from measure 3 to 5 with 'p cantabile' below it, and another circled section in measure 6 with 'p' below it. The second system covers measures 7 through 10. The first staff (labeled '1') contains a circled first measure with 'p' below it. The second staff (labeled '2') contains a circled section from measure 8 to 10 with 'mf' and 'pp' below it. Other markings include 'rit.' and 'sfz p'.

ex 4.48 Cláudio Santoro: Sinfonia n°11 III Movimento/ Primeira metade da introdução.

Neste exemplo 4.48 tem-se, até o c9, a primeira metade da introdução do III movimento. A primeira nota a ser lançada, o B, dá partida ao movimento cromático,

ascendente e descendente, tendência das progressões harmônicas deste III Movimento, bem como à polaridade que será presenciada entre os semitons B e Bb, conforme apontam os círculos no ex. 4.48. Toda a introdução é muito sutil, tendendo às baixas densidades, com exceção do último compasso, que se diferencia em ritmo e textura do restante da introdução, mas guarda semelhança nos motivos semitonais, inclusive na fronteira com o *Allegro*, onde surge uma nova polaridade, entre E e Eb. O GRT 4.36 revela o trabalho sobre a densidade neste primeiro instante do III Movimento.

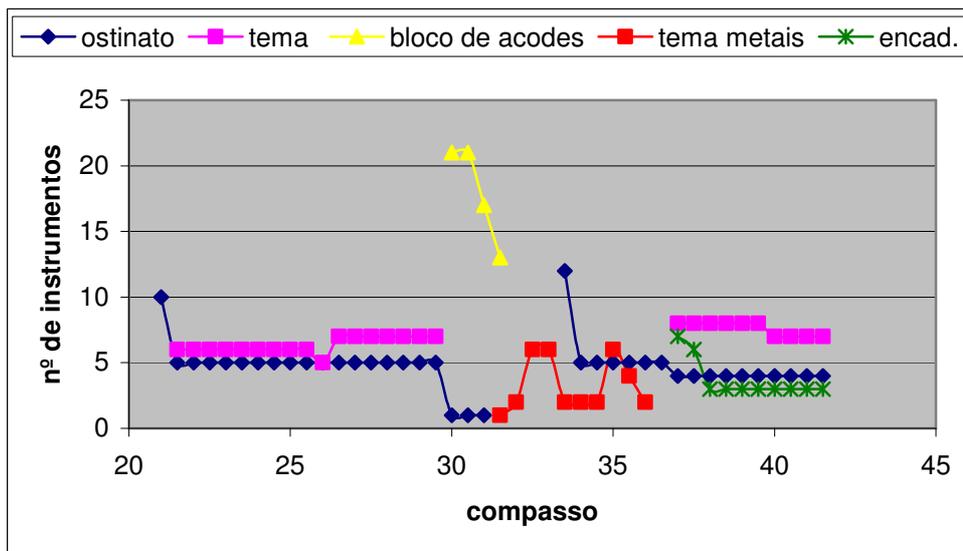


graf 4.36 Cláudio Santoro: Sinfonia nº11 III Movimento/ GRT da seção de Introdução.

A partir daí não haverá mais trechos tão rarefeitos, aplicando-se tal recurso apenas a uma pequena coda de 9 compassos e à final de seções.

A seção A tem forma ternária, a b a', e está estruturada inicialmente sobre elementos triviais: um baixo *ostinato* nos metais, acompanhado de percussão, um grande tema que percorre toda a parte a. Este tema inicia nas cordas e trompas, depois se estende para parte

das madeiras e, no trecho central de a, ocorre um breve corte nesta textura, e, na sua retomada os elementos, por breves quatro compassos, concentram-se nos metais, após o que retoma-se a orquestração anterior, de cordas e madeiras perfazendo o tema, e metais o baixo *ostinato*. Observa-se nesta estrutura que a orquestração divide a subseção a também em três partes, conforme mostra o gráfico 4.37.



graf 4.37 Cláudio Santoro: Sinfonia nº11 Movimento III / seção A-GRT da subseção a.

O tema é livre, mas é fácil perceber em alguns momentos que ele assume a função de levar à frente a polaridade entre B e B $\flat$ , lançada logo na introdução do III Movimento (ex. 4.48). Percebe-se também, conforme orientam as chaves sobre a melodia no ex.4.49, que sua lógica fraseológica orienta as mudanças orquestrais. Comparando o tema (ex. 4.49) com o seu GRT (gráfico 4.37) é possível observar claramente como se aplica o tratamento diferenciado de suas partes. Sendo o terço central (c30 ao 36) a região em que se aplicou mudanças bruscas de registro, buscou-se nela implementar uma instrumentação contrastante (GRT 4.37), de maneira a dinamizar um trecho cuja idéia motora é um tema acompanhado.

*Allegro Vivo*

ex 4.49 Cláudio Santoro: Sinfonia nº11 III Movimento/ seção A -Idéia temática da subseção a.

Por fim, é importante ressaltar ainda a presença da tríade de Ebm em todo *ostinato* da primeira parte desta subseção a.

A subseção b (c42 ao 52) é altamente densa, complementando esta densidade textural uma dinâmica *fff* e *ff*. Utiliza em sua estrutura três elementos distintos: acordes, notas longas e notas repetidas obstinadamente. Esta subseção apresenta o clímax da polaridade entre B e Bb. Primeiro com os acordes quartais com 2ª acrescentada, cuja nota mais inferior é B e a mais aguda Bb (4.50):

*Poco Meno*

*fff pesante tutta forza*

ex 4.50 Cláudio Santoro: Sinfonia nº11 III Movimento/ seção A - Acordes da subseção b.

Depois, sobre um D pedal e a díade semitonal E-F, a repetição ininterrupta do B no piano, para se obter em seguida, sobre estes mesmos elementos, um impactante Bb agudo, que acaba por se render, dois compassos depois, ao B, como numa resolução sensível-tônica,

embora no compasso seguinte se ouça o eco do movimento cromático descendente C-B-Bb (exemplo 4.51).

ex 4.51 Cláudio Santoro: Sinfonia nº11 III Movimento/ seção A - Compassos 44 a 52 da subseção b.

A subseção a' retoma o tema a partir de seu último quarto, o que corresponde à 3ª parte da subseção a. O final do tema é modificado e remete à polaridade apresentada antes de seu início, no limite entre introdução e seção A, quando E e Eb se encontram. (exemplo 4.52).

ex 4.52 Cláudio Santoro: Sinfonia nº11 III Movimento/ seção A - Idéia temática da subseção a'.

Ainda no exemplo 4.52, observa-se que os últimos compassos da seção têm notas cromáticas dispostas de maneira não-sequencial, finalizando a seção com Eb, como no início. A subseção a', ao contrário de a, prescinde do *ostinato*.

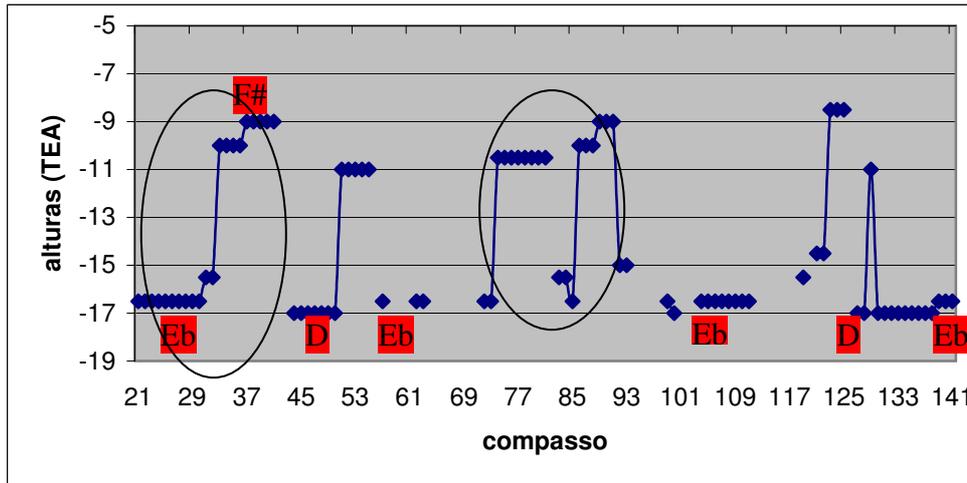
O que separa as seções A e A', são singelos e rarefeitos 9 compassos, que complementados pela dinâmica *pp*, expõem mais uma vez, mas com caráter opostamente diverso, as polaridades até aqui produzidas (exemplo 4.53).

The image shows a musical score for a piano piece. It is in 2/4 time and marked 'Meno' and 'pp dolce' in the treble clef, and 'pp' in the bass clef. The score consists of two staves. The treble staff has a melodic line with various intervals and chromatic movements. The bass staff has a bass line that is mostly silent, with some notes appearing in the later measures. The score is numbered 64 at the beginning.

ex 4.53 Cláudio Santoro: Sinfonia nº11 III Movimento/ seção B.

A seção A' é, nos seus primeiros 17 compassos, a repetição literal de A, que tem ao todo 21 compassos. Os 4 compassos seguintes diferem de A apenas pelo dobramento do contrabaixo e do flautim: contrabaixo dobra com as madeiras, ao invés das cordas, e o flautim é acrescido à orquestração. Mas a seção A' vai muito além dos 21 compassos de A. São mais 32 compassos de desenvolvimento.

Através da observação do plano harmônico do registro grave deste III Movimento (GRL 4.38), que oscila principalmente entre os semitons Eb-D, passando mais rapidamente por E-F-F# e G, tem-se uma visão ampla de sua estruturação formal.



graf 4.38 Cláudio Santoro: Sinfonia nº11 III Movimento/ GRL da linha mais grave com evidência de centros tonais, nas seções A B e A' .

Este gráfico de representação linear foi elaborado não sobre o total da linha do baixo, mas sobre as alturas mais graves que indiquem centralização tonal, nas seções A B e A', seja através do prolongamento da referida nota por vários compassos ou por sua obstinada repetição. Os círculos no gráfico indicam o início das seções A e A', correspondendo aos mesmos centros tonais. Do c94 ao c126 tem-se a ampliação de A', em relação à A, com centros tonais variados e menos incisivos, até retornar novamente ao D (c127).

Esta parte nova, inexistente em A, também pode ser seccionada em três partes, cujos planos de idéias podem ser assim vistos:

1º (c94 ao c104) – além de um *ostinato* na percussão, a presença de três linhas melódicas distribuídas distintamente entre o naipe das cordas, metais e madeiras. Na metade do trecho a linha das madeiras, até então executada pelas flautas, migra para o registro grave e passa a ser tocada por fagotes e contrafagotes, com o apoio dos trombones, tuba e contrabaixos. Neste momento a linha das cordas também ganha reforço, do piano (ex. 4.54).

ex 4.54 Cláudio Santoro: Sinfonia nº11 Movimento III / seção A' - Compassos 94 a 104.

Note-se que, enquanto a linha das flautas (clave superior) traz o Bb, a linha dos graves (c100 com anacruse, clave inferior) traz sempre o B bequadro. Quanto a linha das cordas (clave do meio), parece ter sido construída para explorar a dualidade E-Eb, sendo formada a partir de conjunto de 9 notas (com exceção do 4º conjunto, com 8 notas) alocadas com ou sem repetição, conforme assinalados pelos retângulos no exemplo 4.54. Note-se que o último conjunto, que não está assinalado, é onde ocorrem mais repetições.

2º (c105 com anacruse ao c112) – um grande pedal em Eb realizado pelos instrumentos graves de diferentes naipes, bem como pelo tímpano e *gran cassa*; um *ostinato* de tercinas, também sobre o Eb, realizado por trompas, piano e violas; o tema do *Allegro* transposto uma 3m descendente, inicialmente em timbres graves diversos, passando depois para trompetes, violinos e violas; condução harmônica (ex. 4.55).

The image shows two systems of musical notation for a string quartet. The first system starts at measure 104. The upper staves (Violin I and Violin II) contain a melodic line with various intervals and dynamics. The lower staves (Viola and Cello/Double Bass) feature a dense, repetitive ostinato pattern of eighth notes, with a bass pedal line below it. The second system starts at measure 109. The upper staves continue the melodic line, while the lower staves maintain the ostinato pattern. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

ex 4.55 Cláudio Santoro: Sinfonia n°11 III Movimento/ seção A' - Compasso 105 com anacruse ao c112.

Está claro que esta subseção demonstrada no exemplo 4.55 remete diretamente à exposição do tema, com início no c21, fazendo uso dos mesmos elementos, com aplicação da mesma textura: melodia acompanhada por *ostinato* e baixo pedal. Há, porém, a utilização de pelo menos dois recursos que geram significativa diferença entre estas partes: a pulsação do *ostinato* e a fusão de timbres de diferentes naipes para um mesmo elemento, proposta exatamente inversa àquela realizada na seção A.

3° (c113 com anacruse ao c125) – um grande adensamento formado por duas linhas melódicas divididas entre cordas e madeiras e eventualmente dobramento nos metais graves. Quando estas linhas convergem para o unísono (c115 com anacruse) passa a ocorrer a

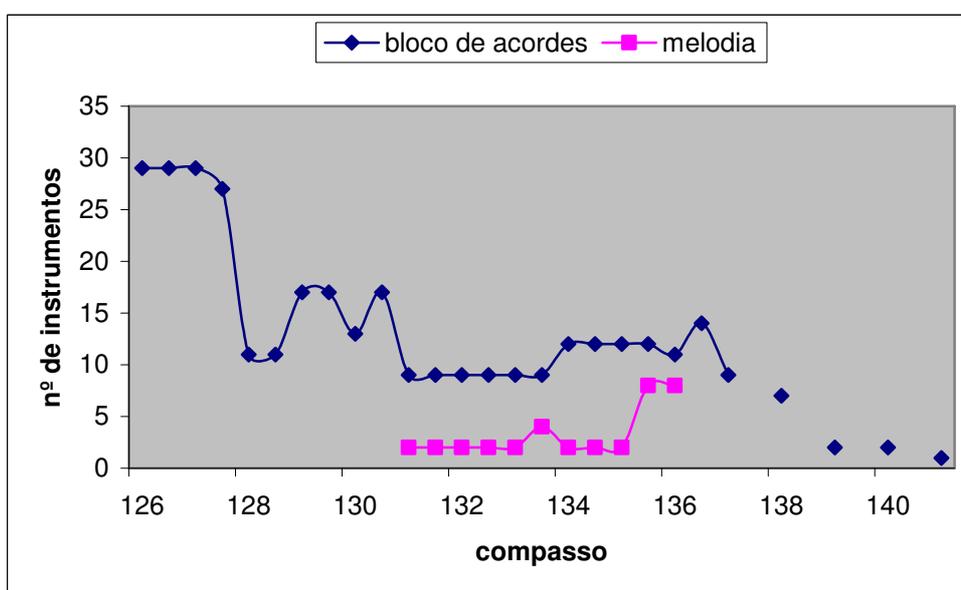
intervenção dos metais em contraponto, de uma linha grave em direção a um G pedal e de uma condução harmônica de tendência cromática (exemplo 4.56).

ex 4.56 Cláudio Santoro: Sinfonia nº11 III Movimento/ seção A' - Compassos 113 com anacruse ao c125.

Observe-se que as linhas melódicas polarizam entre as notas B e Bb, mas finalizam com a nota B, diferentemente de como ocorre na seção A, no final da subseção a (c41), que finalizam com a nota A. Tanto lá como aqui, tem-se em seguida a subseção b, aqui, porém, com um maior adensamento, a presença mais efetiva dos instrumentos de percussão, estreitamento do tempo, e a junção de parte de b (a primeira parte), com parte de a' (a última parte), dando significado à linha semitonal dos instrumentos graves, uma vez que se tem um pedal de D, presente em b, que, com a junção das partes, acaba por prosseguir diretamente para o Eb, nota com a qual a sinfonia é encerrada.

Nesta parte que, pela estrutura geral do Movimento, caracteriza-se como um desenvolvimento do *Allegro*, observa-se a opção por uma textura com estabilidade das partes, buscando promover a construção gradativa do adensamento, até o clímax. A orquestração também recebe um tratamento tradicional, alocando-se as partes por naipe, com pequenas mudanças na combinação timbrística. A exceção disto ocorre apenas na subseção que vai da anacruse do c105 ao c112.

Após o clímax da densidade, que está a 16 compassos do final do movimento, é realizada uma rápida e gradativa recessão, culminando o final da sinfonia com a máxima rarefação (GRT 4.39).



graf 4.39 Cláudio Santoro: Sinfonia nº11 Movimento III / GRT dos 15 compassos finais.

O gráfico 4.39 explicita que o caminho em direção à máxima rarefação (c141) é elaborado através de saltos na densidade-número, seguidos de compensação. Observa-se também que os valores de densidade-número para os dois eventos (bloco de acordes e melodia) ou se mantêm constante ou são modificados em sentido oposto, nunca crescendo ou decrescendo de maneira paralela.

Como demonstrou a análise, o I Movimento da Sinfonia nº11 cria, através de processos de desenvolvimento, diferentes perspectivas de introdução, tema e reexposição. O compositor procura, ainda, explorar os contrastes, trabalhado-os pormenorizadamente, como parte do plano composicional. Há dois temas livres, com características bem definidas quanto a andamento, ritmo e angulosidade, o que favorece a escolha e decisão das texturas e timbres a serem aplicados. O Movimento I inicia com a mínima densidade-número possível: 1/1, ou seja, um evento e um instrumento. A opção por densidades médias a baixas denota, logo neste princípio, que a Sinfonia nº11 é de proporções bem menores que a 10ª Sinfonia, sendo o trabalho composicional desenvolvido com economia de materiais.

O II Movimento é, em vários sentidos, a antítese do I Movimento: os eventos estabelecem a textura, e a textura define a forma. Os eventos são um *ostinato*, um solo fugaz, de apenas um compasso, uma linha de baixo e acordes. O discurso, por conta da constante presença do *ostinato*, é estático, e as variações do solo procuram minimizar este efeito através, sobretudo, do deslocamento temporal. A composição desenvolvida com estes eventos gera uma forma A B A', com a densidade-número de A' criteriosamente adensada em relação à A. A linha do baixo sugere uma oscilação entre dois centros tonais, oscilação esta que será utilizada como argumento principal do Movimento III.

O Movimento III busca o equilíbrio do discurso motivico, textural e tímbrico, e promove a mobilidade nas disputas dos centros tonais e da forma, que mesmo sendo definida como Introdução + A B A', mostra-se bastante livre na relação A e A'. Os primeiros 17 compassos de A' são a repetição literal de A, que tem ao todo 21 compassos. Além destes 17, A' tem mais 32 compassos, onde como compensação à liberdade da forma trabalha-se com a estabilidade das partes, construindo-se o adensamento textural gradativamente, imprimindo um tratamento orquestral mais tradicional, com pequenas mudanças na combinação timbrística.

## CAPÍTULO 5 - ABERTURA SINFÔNICA

A análise das *Sinfonias nº 9, 10 e 11* compostas por Cláudio Santoro configuram-se numa gama de informações acerca dos processos composicionais para grandes formas, vivenciados por um compositor no auge de seu amadurecimento. A diversidade de formas resultantes para cada opção de procedimento composicional, como se vê em cada um dos movimentos das três sinfonias, dão conta de quão ampla é a gama de escolhas que se pode fazer, e, por isso mesmo, que minucioso caminho o que leva ao equilíbrio e à coerência da obra.

Tendo visto de que maneira a densidade-número pode ser um elemento colaborador no processo de construção da forma, uma vez que, participando da construção do movimento de progressão e regressão da textura musical, permite um maior controle sobre tal movimento, desde a macro forma até os detalhes de conexão entre as várias estruturas presentes numa obra, esta pesquisa propõe neste capítulo a utilização dos gráficos de representação textural (GRT) como ferramenta auxiliar na composição de uma Abertura Sinfônica, intitulada *Abertura Rondônia*.

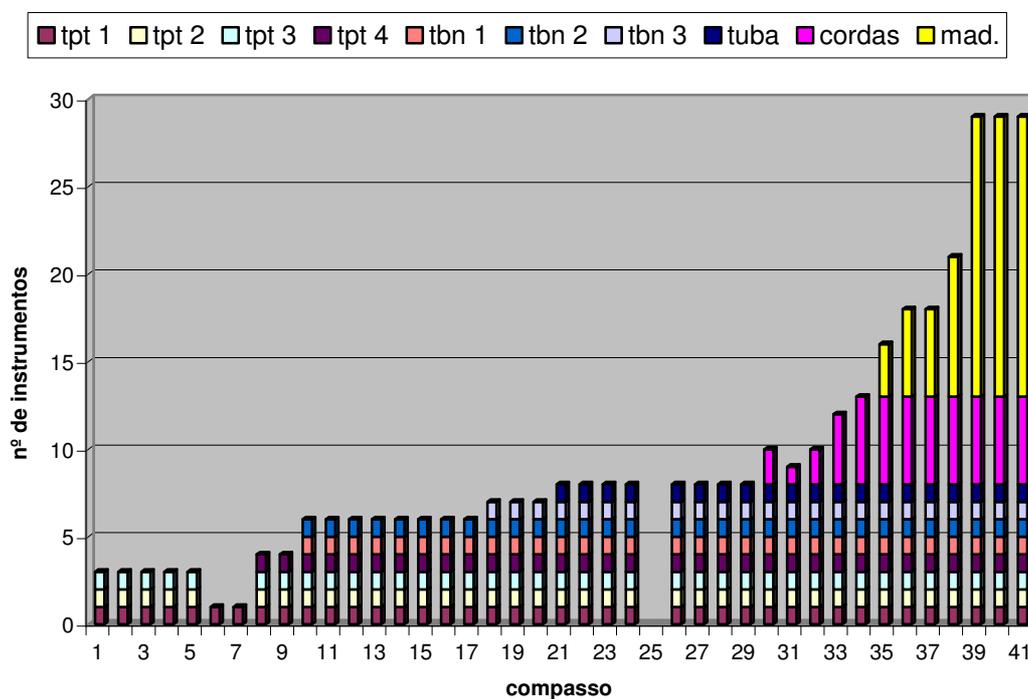
Os gráficos foram aplicados na composição da *Abertura Rondônia* de acordo com dois critérios distintos:

1º) O gráfico é gerado anterior à composição e funciona como um roteiro. Neste caso o compositor pré-determina o perfil que dará à densidade-número, e após a composição busca adaptar os eventos criados dentro da densidade-número pré-determinada, a fim de atingir aquele fluxo desejado.

2º) A música é composta primeiro. A partir dos eventos presentes naquele trecho, elabora-se um gráfico distribuindo a densidade-número até alcançar o perfil desejado. Após isto, com a definição do número de instrumentos de cada evento para cada tempo, passa-se à orquestração.

A *Abertura* teve como inspiração dois fatores. O primeiro deles obviamente a própria Rondônia, e o segundo a forma sonata, cujos processos fundamentais a fazem ser considerada uma forma altamente orgânica (WENNERSTROM, 1975), fator este que tem garantido sua perpetuação ao longo dos séculos.

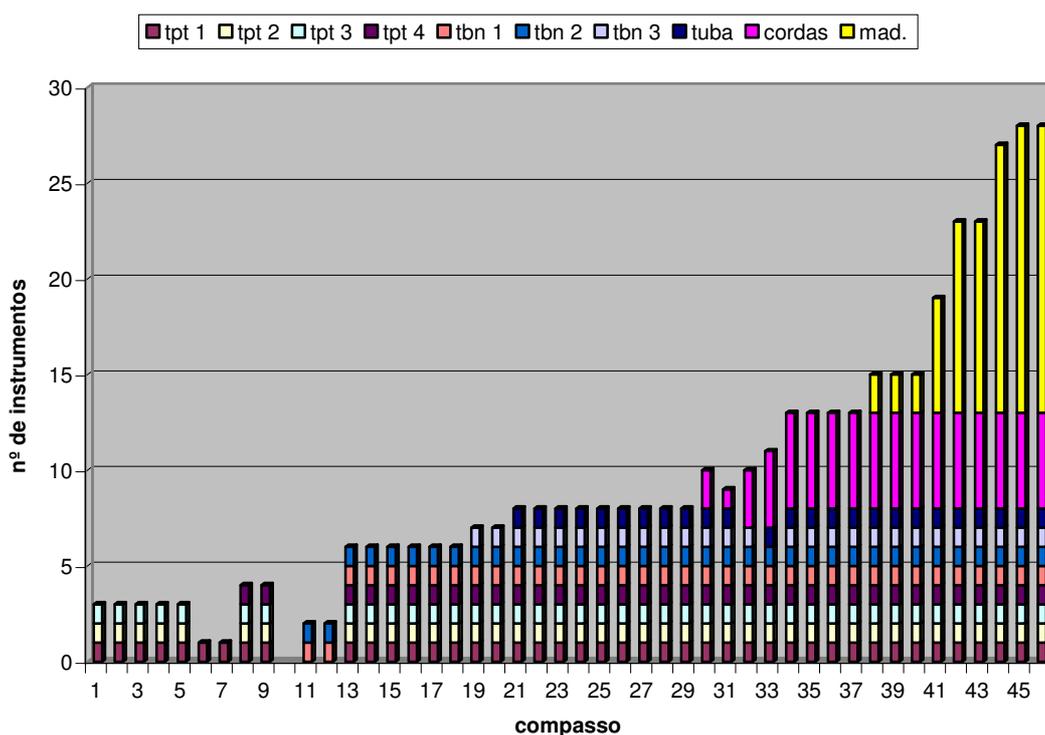
Como homenagem aos grandes desbravadores, “destemidos pioneiros”<sup>23</sup>, que povoaram Rondônia, decidiu-se que a *Abertura* teria como introdução algo semelhante à uma fanfarra e que deveria crescer gradativamente, de uma densidade rarefeita ao *tutti*. Como em várias introduções de Santoro, optou-se por um único evento, ou seja, uma introdução monofônica, mas não temática, motívica. Com estes fatores definidos, construiu-se o primeiro gráfico a fim de elaborar o roteiro para posteriormente alocar os instrumentos (graf. 5.1). Neste primeiro momento, portanto, a ferramenta gráfica auxiliar foi aplicada segundo o critério nº1.



graf 5.1 Claudia Caldeira: Abertura Rondônia / GRT (roteiro) Introdução

<sup>23</sup> Letra da poesia que compõe o hino de Rondônia, intitulado *Céus de Rondônia*, de autoria de José de Mello e Silva (música) e Joaquim de Araújo Lima (letra)

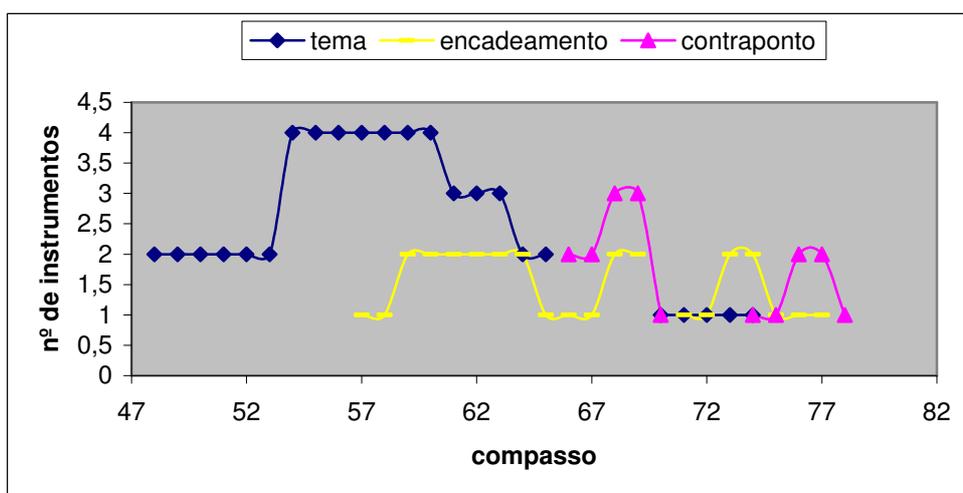
Como havia apenas um evento, denominou-se cada série como um instrumento. Com este roteiro em mãos iniciou-se o processo composicional propriamente dito. Nesta fase, aconteceram modificações, próprias do processo, que exigiram mudanças no roteiro. Assim, comparando os gráficos 5.1 e 5.2, observa-se que, após a entrada de todos os trompetes há uma pausa para ressaltar a entrada única dos trombones 1 e 2 (c11). No c25 a pausa programada para um compasso mostrou-se excessiva sendo reduzida à metade de um tempo (não estando por isto visível no gráfico 5.2). Aumentou-se o desenvolvimento após a entrada de todas as cordas e antes da entrada das madeiras, para dar maior estabilidade às cordas e criar mais expectativa para as madeiras. Gerou-se maior gradação na entrada das cordas, a fim de dar maior proporcionalidade com relação às entradas anteriores.



graf 5.2 Claudia Caldeira: Abertura Rondônia / GRT (pós-composição e orquestração) Introdução

Com estas modificações a Introdução foi ampliada, ficando ao final com 46 compassos.

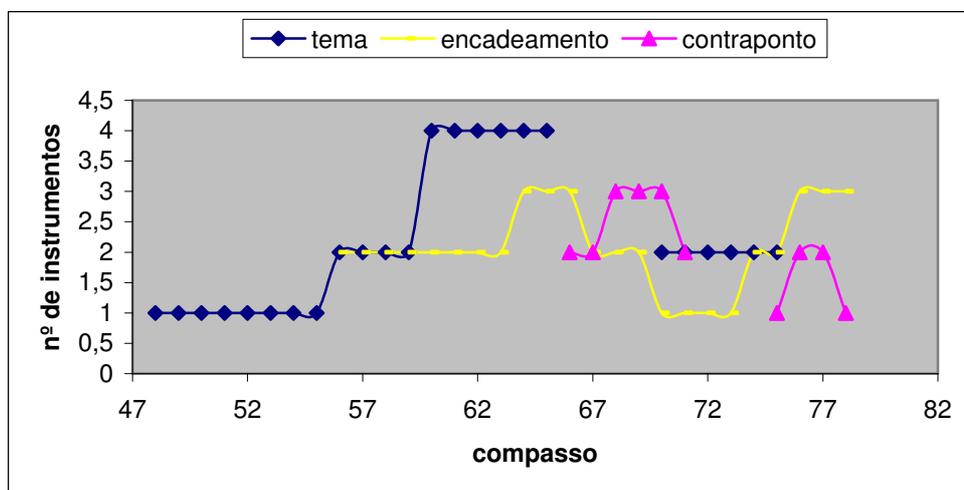
Em seguida passou-se à composição do Tema 1. Nesta fase a ferramenta gráfica foi aplicada de acordo com o 2º critério, ou seja, primeiro elaborou-se a composição e depois então, com os eventos já definidos, os gráficos, e por fim a orquestração. Como não se havia utilizado a trompa na introdução, foi ela o instrumento eleito para iniciar o solo. Além deste tema principal os outros eventos foram um contraponto e um encadeamento de notas longas. Sobre estes eventos elaborou-se um gráfico (5.3)



graf 5.3 Claudia Caldeira: Abertura Rondônia / GRT (roteiro) Tema 1

É certo que neste passo, de construção do gráfico após elaborada a composição, está intrínseco o processo de orquestração. No entanto, o gráfico pode fornecer um auxílio visual quanto à distribuição e quantidade dos instrumentos de acordo com cada evento, que na partitura pode não estar tão explícito. Como é possível visualizar o desenho gráfico a cada dado modificado, corrige-se instantaneamente as imperfeições das séries, até alcançar o desenho que se julga ideal. No caso do gráfico 5.3, como a composição já estava pronta, ou seja, sabia-se exatamente o que deveria acontecer a cada compasso, construiu-se o gráfico procurando dar equilíbrio às relações. Também busca-se manter uma baixa densidade, uma vez que se vem de um grande crescendo como o realizado na introdução. No passo seguinte,

a orquestração, novas modificações são exigidas, e o resultado após estas modificações acompanha-se no gráfico 5.4.



graf 5.4 Claudia Caldeira: Abertura Rondônia / GRT (pós-orquestração) Tema 1

As modificações observadas no graf. 5.4 ocorrem sobretudo por causa do solo, antes pensado para ser iniciado por dois instrumentos. No entanto, por se desejar imprimir um caráter muito expressivo, preferiu-se que fosse um único instrumento, a fim de gerar maior liberdade interpretativa. Este fato refletiu-se na densidade-número dos outros eventos, que precisaram ser novamente equilibrados: agora o encadeamento entra estável, e só cresce quando o tema se prepara para entrar em pausa (c64-66), de maneira compensatória, depois decresce para ressaltar o contraponto (c66) e a nova entrada do tema (c70).

A parte seguinte da composição é uma parte de desenvolvimento, elaborada em cinco subseções, tendo como princípio a diversidade motívica e textural, e a instabilidade proporcionada pelo movimento da densidade-número. Este processo remete àquele elaborado por Santoro no I movimento da *Sinfonia nº11*, onde, após uma introdução e um tema, realiza uma transição feita de várias subseções contrastantes entre si em vários aspectos, mas todas trabalhadas sob a forma de desenvolvimento.

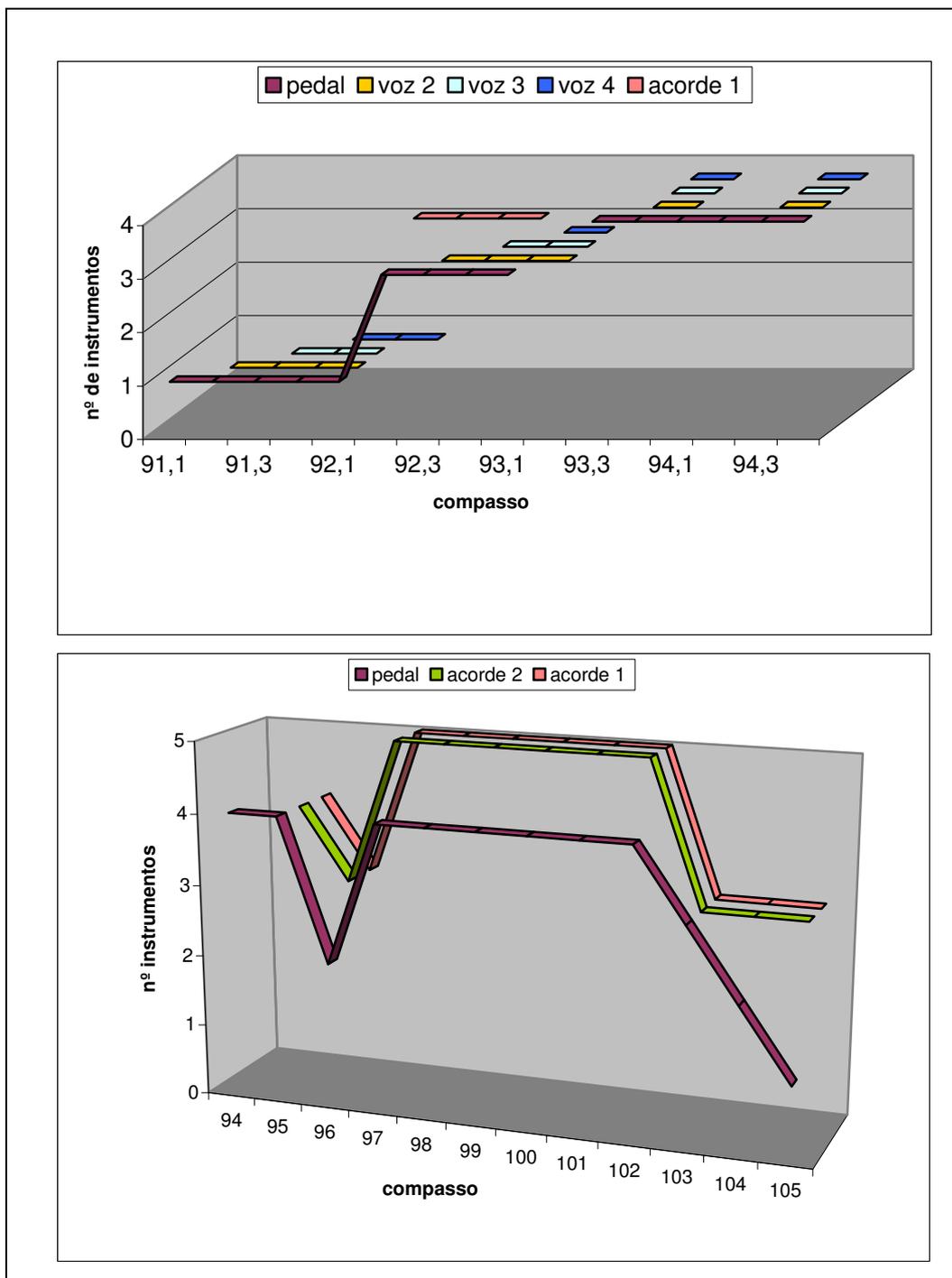
Dada a força adquirida pela introdução, à proporção que alcançou e à projeção do tempo acerca do qual se comporia a *Abertura*, decidiu-se, neste ponto, que a introdução deveria retornar, como um A', tomando esta parte central de tema e subseções como uma seção contrastante, um B.

Assim como o tema, as subseções de B também obedeceram ao segundo critério, ou seja, foram compostas, em seguida construiu-se o gráfico para visualizar um primeiro perfil da densidade dos eventos e, por fim, orquestrou-se fazendo as modificações pertinentes. Ao final os gráficos são revisados para obter-se a versão definitiva

A 1ª subseção (c79 a 90) é formada por pequenos motivos ritmicamente distintos e variações destes, elaborados sobre um conjunto de 7 notas: A F# Bb G B C C# (ex. 5.1).

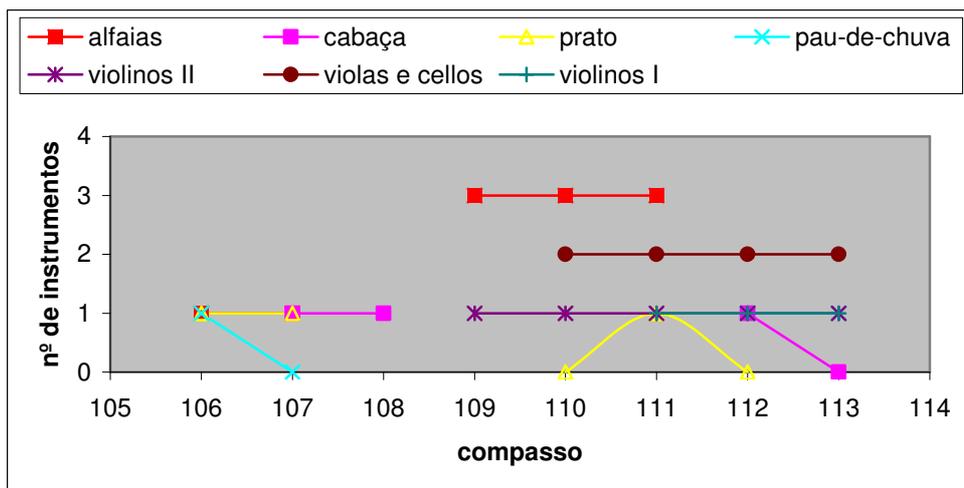
ex 5.1 Claudia Caldeira: *Abertura Rondônia* / seção B subseção 1 – c79-86.

A 2ª subseção (c91-105) é formada sobre arpejos cujo pulso rítmico é gradativamente acelerado através da diminuição das figuras. Desta forma, há duas partes nesta subseção: a primeira que começa rarefeita e adensa em saltos, e a segunda, onde ao alcançar o grau de densidade desejado, mantém-se estável (graf. 5.5).



**graf 5.5 Claudia Caldeira: Abertura Rondônia / GRT seção B-subseção 2  
(1ª parte c91-94 e 2ª parte c95-106)**

A 3ª subseção (c106-113) explora timbres percussivos em contraponto ao timbre das cordas. Em contraste ao movimento arpejado tem-se agora um movimento de notas repetidas. A densidade é reduzida em relação à subseção 2, como o próprio final do gráfico 5.5 indica. O gráfico 5.6 dá uma demonstração da diversidade dos timbres.

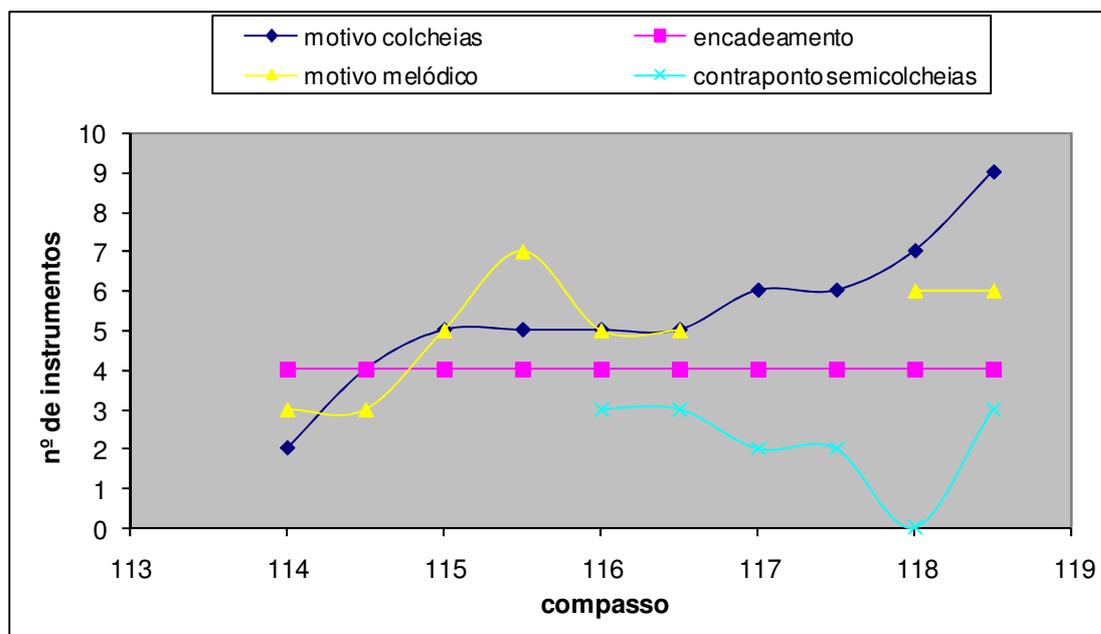


graf 5.6 Claudia Caldeira: Abertura Rondônia / GRT seção B-subseção 3

A 4ª subseção (c114-119) apresenta uma textura polifônica com camadas de motivos, porém são motivos que tendem a um sentido melódico, diferentemente dos motivos da subseção 1, que são mais “gestuais” (ex.5.2).

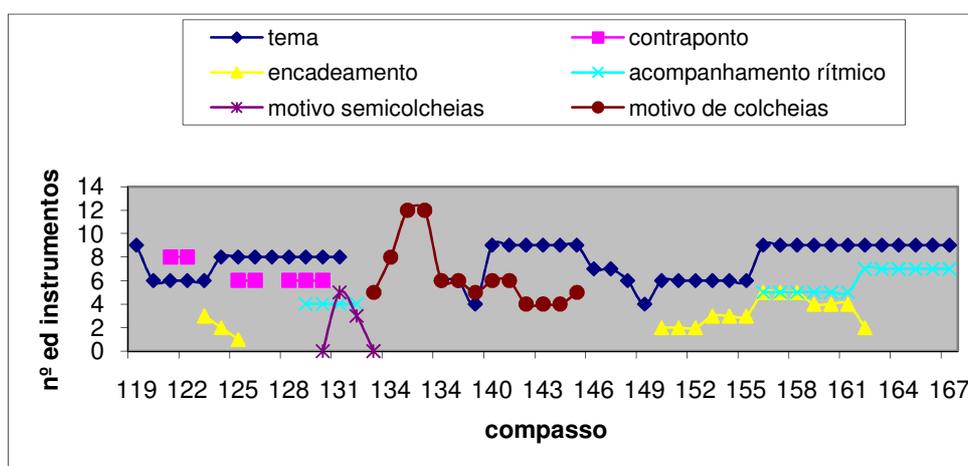
ex 5.2 Claudia Caldeira: Abertura Rondônia / seção B subseção 4 – c115-119.

Esta subseção 4 representa um momento de grande aumento da densidade, como se observa no gráfico 5.7 pelo perfil dos eventos.



graf 5.7 Claudia Caldeira: Abertura Rondônia / GRT seção B-subseção 4

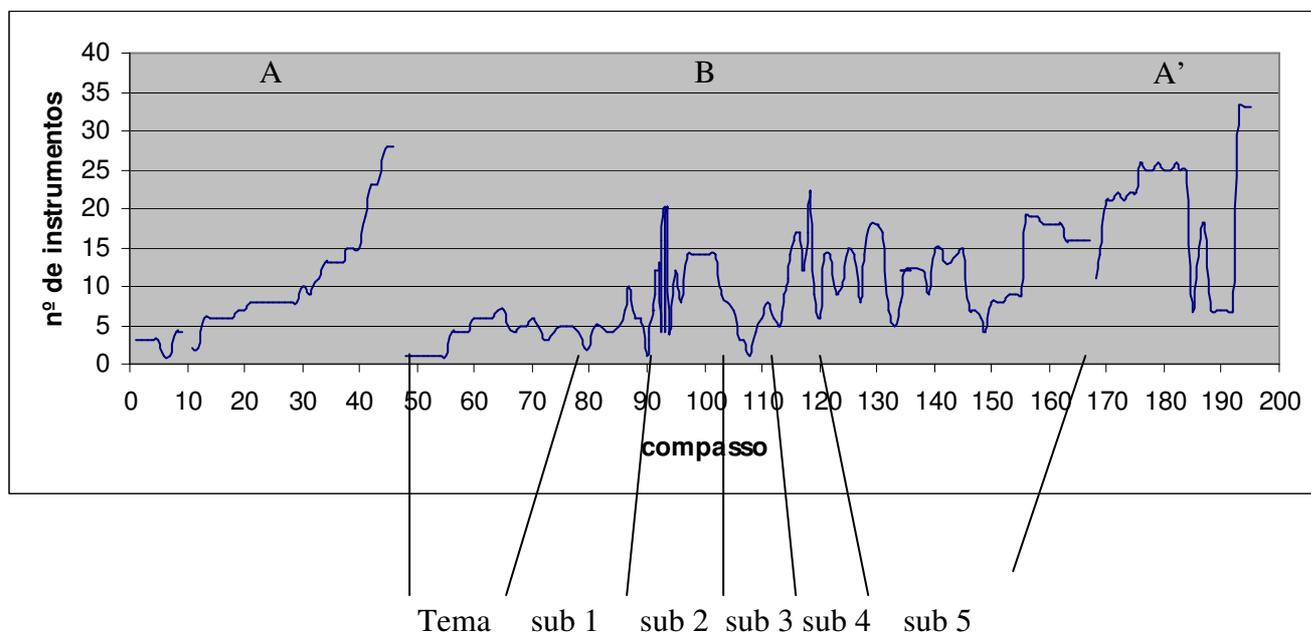
A 5ª e última subseção é a maior delas (c120-167). Trata-se de uma parte elaborada para conter a citação do hino de Rondônia, intitulado *Céus de Rondônia*. Há, então um tema que perpassa toda a subseção (graf. 5.8, em azul), inicialmente livre, transformando-se depois na citação temática (c140 com anacruse). Os motivos de colcheia e semicolcheia (marrom e lilás) fazem a intervenção com picos de densidade entre as partes do tema. Nesta subseção lança-se mão de um padrão rítmico oriundo das danças de boi-bumbá, manifestação folclórica muito difundida na região Norte.



graf 5.8 Claudia Caldeira: Abertura Rondônia / GRT seção B-subseção 5

Nota-se que quando o tema é confrontado com outros perfis melódicos, como o contraponto (em rosa) ou o motivo de colcheias (em marrom), as densidades adquirem posturas opostas. Por outro lado, eventos como o encadeamento (em amarelo) ou o padrão rítmico (verde) funcionam como complementos e seu perfil tende a acompanhar o fluxo do tema. Observa-se ainda que a densidade-número desta subseção é superior às outras.

A seção A' retoma a seção A a partir do c32. Há modificações de altura, de compasso, há deslocamento de tempo, e há principalmente a mudança no perfil da densidade-número. O gráfico 5.9 apresenta o somatório das densidades-número de toda a peça. (as letras em cima indicam as seções, e as linhas em baixo delimitam de forma aproximada as subseções de B).



**graf 5.9 Claudia Caldeira: Abertura Rondônia / GRT somatório**

Neste panorama, dado pelo somatório da densidade-número em cada compasso, tem-se o comportamento do perfil da densidade-número resultante do processo composicional idealizado para esta abertura, uma peça sinfônica de curta duração. Inicialmente pensada para gerar algo que remetesse a uma forma-sonata, esta abertura coadunou, no seu decorrer, aspectos que se concretizaram em uma composição em forma seccional no plano externo (A B A') e interno (tema e subseções), embora o material motívico das subseções seja todo ele

resultado de desenvolvimento a partir do tema. O perfil da densidade-número tem a tendência à uma linha crescente, notando-se que o que ocorre em A reflete-se em B+A' respeitando-se a sinuosidade causada pelas intensos empuxos, necessário para impulsionar um grande fluxo.

## CAPÍTULO 6 - CONCLUSÃO

Esta pesquisa foi instigada e norteadada basicamente por dois fatos, que se interligam: o retorno, ao final do século XX, pelo interesse às grandes formas, entendendo-se grandes formas como a escrita destinada a conjuntos como a orquestra sinfônica; a presença atuante, neste referido momento, do compositor Cláudio Santoro, que compôs, somente na década de 80, seis sinfonias, de um total de quatorze escritas durante toda a sua vida.

Cada fato deste abre questões que são grandes inquietações para o compositor que pensa em se aventurar na escrita sinfônica, ciente da restrita possibilidade de ver sua obra ser interpretada, e isto é um grande desalento, mas convicto das grandes mudanças que as obras sinfônicas sempre proporcionaram à música, sendo estas um meio de aprendizagem dos mais enriquecedores.

As principais conclusões apontadas por esta pesquisa abrem-se em duas vertentes. A primeira relaciona-se à trilogia sinfônica, através de sua análise a observação dos procedimentos composicionais, da técnica e estilo de Santoro e do seu processo de construção da forma, estreitamente ligado ao próprio processo composicional. A segunda vertente diz respeito à proposta metodológica da ferramenta gráfica desenvolvida por esta pesquisa, um recurso analítico e composicional que, embora não excludente, enriquece a compreensão da obra ao lado de outras metodologias. A ferramenta gráfica, uma vez que permite observar em detalhes o comportamento de cada componente textural, ajuda a construir de maneira consciente os movimentos de progressão e recessão na macro, média e pequena dimensão da obra, da mesma forma que na análise permite observar com clareza estes detalhes, tantas vezes obscurecidos pela escrita da partitura. Entendendo-se que forma é o resultado do processo composicional, acredita-se que, quanto maior a consciência sobre os vários aspectos envolvidos em um dado processo, maior a possibilidade de se desenvolver uma obra coerente e equilibrada.

O ano de 1982 marca o retorno de Santoro à escrita sinfônica, após 19 anos da última sinfonia, a oitava, uma composição de caráter aleatório. Em três anos, de 1982 a 1984, escreve três sinfonias: a 9ª, a 10ª e a 11ª. Santoro, que em suas fases composicionais, já havia sido dodecafonista, nacionalista, experimental, agora, no auge de sua maturidade, voltava-se simplesmente à tradição, “não uma obra tradicional, porém mais perto da tradição” (SANTORO, 1986). A escrita é tradicional, o conjunto sinfônico é tradicional, mas a abordagem da forma, o equilíbrio, a sonoridade, são todos resultados de procedimentos que se renovam a cada movimento, a cada nova subseção, a cada passo. A música de Santoro é um processo de infinitas possibilidades.

Esta linguagem que Santoro inaugura no início da década de 80 marca novamente uma atitude pioneira, num comportamento tipicamente pós-moderno, assinalado por TACUCHIAN (1992) e pesquisado por SIMÕES (2004) durante o curso de Mestrado no qual se analisa a *Sinfonia nº 10* destacando o seu perfil pós-moderno. O fato de Cláudio Santoro ter mudado por várias vezes sua orientação estética é, ainda hoje, motivo de julgamento por parte de muitas pessoas. Mas não deveria ser difícil compreender, pela própria história de vida, que se trata de uma pessoa movida vorazmente pelo amor e pela sede de conhecimento, necessariamente nesta ordem. O legado musical deixado através destas sinfonias não poderia ser alcançado de outra maneira. Como SANTORO (1986) mesmo afirma, neste momento passa a escrever dentro de uma síntese de tudo o que já viveu.

Certamente uma das principais inquietações, entre tantas, ao escrever uma grande forma é justamente como chegar à grande forma com equilíbrio e coerência. As diversas formas criadas por Santoro mostram que é sempre possível propor um caminho diferente, autêntico, equilibrado dentro da grande dimensão sinfônica. Isto só pôde ser constatado e compreendido através da análise das três sinfonias, tendo como base teórica o estudo desenvolvido por WENNERSTROM (1975), que, através da análise de obras muito

significativas para o repertório do século XX, e, como as de Santoro, de escrita tradicional, demonstra como importantes compositores reinventaram as diversas formas, atrelando o processo de construção da forma ao próprio processo de composição. Por outro lado o desenvolvimento há já algum tempo, de trabalhos de pesquisa, inclusive no Brasil, chamam atenção para a interação entre forma e textura, com destaque para os conceitos desenvolvidos por BERRY (1987). Muitos destes trabalhos demonstram maneiras de aplicar esta concepção no processo composicional. Com base em alguns destes resultados esta pesquisa adaptou o conceito de densidade-número no desenvolvimento de uma ferramenta metodológica de análise gráfica, sendo utilizada como uma ferramenta auxiliar na análise das obras e no processo composicional da *Abertura Rondônia*, obra composta como produto desta pesquisa, aplicação prática dos estudos aqui desenvolvidos.

A medida que se foi analisando as sinfonias, a metodologia proposta foi se aperfeiçoando, tanto nos critérios de aplicação quanto na obtenção de resultados, e assim a capacidade de interpretação dos dados também foi se ampliando, de maneira que cada vez mais detalhes foram sendo incorporados à visão analítica. Orientar a análise com base na união entre o conceito de densidade-número e o sentido de forma como processo permitiu um ganho analítico maior do que o esperado. Os elementos estruturais nas suas macro, médias e pequenas dimensões não deixaram de ser o ponto de partida da análise (LA RUE, 1970), e nem o poderiam, uma vez que a escrita e a técnica de Santoro são fortemente fundamentadas na tradição européia ocidental. Mas a ferramenta gráfica auxiliar trouxe a dimensão do movimento progressão-recessão no tempo-espço, dando uma outra visão deste fluxo, muitas vezes obscurecido pela notação da partitura e, no caso das grandes formas, difícil de ser observado por um tempo longo, ou mesmo de ser comparado.

É desta maneira que, gráficos em coluna, por exemplo, permitiram observar, por ocasião da repetição de determinada seção, quais eventos se mostram essenciais, eventos

omitidos, eventos que podem ser substituídos e a proporção de aumento de densidade aplicada a cada evento quando a principal mudança diz respeito ao crescimento da massa orquestral. Os gráficos de linha e dispersão dão transparência ao manejo orquestral, denotando que de fato há um cuidado sobre cada detalhe, destacando-se, por exemplo, os pontos de intercessão em qualquer nível, seja entre seções, subseções, ou simplesmente de um evento para outro: há sempre um grande zelo pelo equilíbrio, através da compensação e da complementação, sobre cada ação há uma visão conseqüente. Outro manejo destacado pela ferramenta gráfica diz respeito à relação entre densidade e diversidade de eventos: onde há um grande número de eventos a densidade de cada evento tende a ser baixa, o mesmo acontecendo em texturas mais polifônicas; ao contrário, para grandes massas sonoras um ou dois eventos no máximo. Certamente que esta relação dita desta forma é uma generalização deduzida da amplitude analítica, onde deve-se sempre considerar a complexidade existente entre os elementos musicais.

Sob este mesmo prisma é que se torna possível listar alguns procedimentos característicos deduzidos a partir do estudo da trilogia: o ostinato como elemento estrutural, presente no I e III movimento da *Sinfonia n<sup>o</sup>9*, no I e III movimento da *Sinfonia n<sup>o</sup>10*, no II movimento da *Sinfonia n<sup>o</sup>11*; a construção de temas; o trabalho sobre a variação intervalar dos motivos rítmicos; a utilização de determinada coleção de notas como motivo; a preferência pelos intervalos de semitom ou tom na composição dos motivos; o uso de notas longas encadeadas para formar uma base harmônica; a movimentação destas notas por movimento cromático; a utilização de acordes triádicos para dar contraste sonoro; ambigüidade entre centro tonais que distam semitons; o uso desta ambigüidade como elemento estruturador; deslocamento do tempo quando da repetição de um determinado trecho; a construção melódica a partir de coleções de notas.

Este último procedimento citado tem uma curiosa condução no conjunto da trilogia. Ele é bastante utilizado na *Sinfonia nº9* e *10* exceto no último movimento desta, e só voltará a aparecer no último movimento da *Sinfonia nº11*.

Todos estes procedimentos citados fazem parte da escrita de Santoro, seja por meio da técnica e experiência adquirida ou por seu gosto e escolha pessoal, sendo encontrados várias vezes nas três sinfonias. Mas a aplicação de procedimentos como estes não gera por si a música. Tem que haver, sim, um processo. Através da escolha consciente de um processo gera-se a fundamentação da liberdade de criação o que pode nos permitir ter como resultado formas coerentes e equilibradas frutos de nossas escolhas e não necessariamente da repetição de processos já criados.

As sinfonias distinguem-se notadamente pelo número de movimentos que cada uma delas apresenta (quad 6.1), e os movimentos, por sua vez, apresentam cada qual um processo diferente. É por este motivo que não há, orientando-se pelo esquema geral de análise formal, um único movimento igual ao outro (quad. 6.1).

| S9       |       |      |      | S10   |      |       |     |      | S11  |    |      |
|----------|-------|------|------|-------|------|-------|-----|------|------|----|------|
| I        | II    | III  | IV   | I     | II   | III   | IV  | V    | I    | II | III  |
| Intro    | Cont. | A    | A    | Intro | A    | Intro | A   | A    | Intr | A  | Intr |
| AB coda  |       | A'   | B    | A     | B    | A     | B   | A'   | A    | B  | A    |
| A'B'coda |       | Tran | C    | B     | coda | B     | A'  | A''  | B    | A' | B    |
| A''B''   |       | A    | D    | coda  |      | A'    | B'  | A''' | des  |    | A'   |
| A'''     |       | A'   | coda | A'    |      | B'    | A'' |      | B'   |    | coda |
| coda     |       |      |      | B'    |      | A''   | C   |      | coda |    |      |
|          |       |      |      |       |      |       | A   |      |      |    |      |

quad 6.1 Esquema formal das Sinfonias nº 9, 10 e 11 de Cláudio Santoro

A diversidade de caminhos, cada qual gerando uma forma diferente através de conexões extremamente equilibradas, conforme investigado nesta pesquisa, atestam que de fato há uma grande consciência sobre estes processos, e este domínio é imprescindível para o resultado. Santoro tinha clareza disto ao afirmar: “No fundo, no fundo eu sou um clássico

porque procuro a forma (...) Eu acho a forma importantíssima porque é ela que dá o conhecimento, que estrutura, que faz com que a obra seja compreensível.” SANTORO, 1986).

Contribui com isto uma importante concepção de Santoro, que é o fato de buscar explorar e expandir ao máximo a idéia inicialmente gerada, isto é a base de muitos de seus processos. Um exemplo é a construção da seção A do III movimento da *Sinfonia nº10* formada por várias subseções que são a variação da relação exposta entre as duas partes de um tema contrastante, ou em um outro nível, a auto-semelhança entre as seções e subseções do III movimento da *Sinfonia nº11* (Introdução A B A' coda, onde A é um a b a').

Esta concepção esteve presente na composição da *Abertura Rondônia*, fruto desta pesquisa. A obra é uma homenagem ao Estado de Rondônia e teve como motivo inicial um intervalo extraído do hino do Estado, intitulado *Céus de Rondônia* (ex.6.1), cujo refrão é utilizado como citação.

Quan - do nos - so céu se faz mol-du-ra Pa - ra engala - nar a natu - re - za

**ex 6.1 Trecho inicial do hino do Estado de Rondônia (Música de José de Melo e letra de Joaquim de Araújo Lima)**

Os gráficos de representação textural foram utilizados como ferramenta composicional e mostraram-se de grande auxílio no planejamento e controle de um fluxo de progressão gradativa desenvolvido no processo de construção da obra. Além disto, os gráficos auxiliaram o manejo orquestral, uma vez que permitem uma visão mais detalhada do comportamento do perfil de densidade de cada evento, tornando o procedimento de orquestração mais objetivo e menos demorado.

Os critérios para a aplicação da metodologia proposta nesta pesquisa foram todos definidos a partir da experimentação com a escrita de Cláudio Santoro, que utiliza a notação tradicional. Obras que tenham outro tipo de notação ou uma linguagem que se distancie desta necessitarão de outras experimentações a fim de se observar a eficácia do método ou propor adaptações.

Com esta trilogia, composta em um momento de plena maturidade musical, emocionalmente mais estável, livre das utopias juvenis e de compromissos estéticos, Cláudio Santoro atesta em três grandes trabalhos sinfônicos os conceitos que Wennerstrom em 1975 delineara sobre a música do século XX: forma é processo. E processo em Santoro é algo que, como a palavra sugere, não termina. Aprofundar-se na linguagem deste mestre é penetrar em um mundo onde as idéias se reinventam sempre novas, gerando uma música que tem ao mesmo tempo o frescor e a força de quem acabou de criar algo que sente que realmente valeu a pena.

Não houve neste trabalho nenhuma pretensão em descobrir ou imitar fórmulas para compor, porque elas não existem, o que existe é um longo caminho a percorrer e nisto Santoro é um grande exemplo, não pelos caminhos que traçou, que cada um tem o seu, mas pela paixão com que doou à música o seu caminhar inteiro.

## BIBLIOGRAFIA

- ALEXANDER, Michel. *Excel® 2007 Painéis & Relatórios para Leigos*. Trad. Zuleika Wiechmann. Rio de Janeiro: Alta Books, 2008.
- BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Editions, 1987
- BRUCHER, Nikolai Almeida. *Tendências na música sinfônica contemporânea do Brasil: Edino Krieger, Almeida Prado e Ronaldo Miranda*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2007.
- CAPLIN, William E. *Classical Form*. New York: Oxford University Press, 1998.
- COGAN, Robert . *Sonic Design*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1976
- COOK, Nicholas. *Music, and Culture*. New York: Oxford University Press, 1990
- COPE, David. *Techniques of the contemporary composer*. New York: Schirmer Books, 1997.
- DELONE, Richard P. Timbre e Texture in Twentieth-Century Music. In: WITTLICH, Gary E.(coord. ed.) *Aspects of Twentieth- Century Music*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1975
- DERI, Otto. *Exploring Twentieth-Century Music*. New York: Holt, Rinehart and Winston Inc., 1968
- GENTIL-NUNES, Pauxy & CARVALHO, Alexandre. Densidade e linearidade na configuração de texturas musicais. In: *Anais do IV Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ*. Rio de Janeiro, 2004.
- KRAMER, Jonathan D. *The time of music* .New York: Schirmer Books, 1988
- KRAMER, Lawrence. *Classical musical and postmodern knowledge*. California: University of California Press, 1995
- LA RUE, Jan. *Guidelines for Style Analysis*. EUA: W.W. Norton & Company, 1970.

- LUCAS, Marcos V. *Textura na música do século XX*. Dissertação de Mestrado. UFRJ, 1995.
- MARIZ, Vasco. *Cláudio Santoro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- MELLO, Thiago. *Amazonas, pátria da água*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1987.
- MENDES, Sergio Nogueira. *Cláudio Santoro e a expressão musical ideológica*. Dissertação (mestrado). Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1999.
- MOJOLA, Celso. *Sinfonia – possibilidades críticas da forma extensa na música contemporânea*. Dissertação de Mestrado em Artes. Unicamp. Campinas, 1994.
- NASCIMENTO, Darlan Alves do. *Texturas em Debussy e Villa-Lobos: um estudo analítico e comparativo de La Mer e Amazonas*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2006.
- RETI, Rudolph Richard. *The thematic process in music*. Connecticut: Greenwood Press, 1978
- SADIE, S. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.
- SANTORO, Alessandro. <http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/about.html>. Acessado em 5 de setembro de 2008.
- SANTORO, Cláudio. *Contando minha vida*. [s.e], 1986
- \_\_\_\_\_ Nota do autor. Cruzeiro(EFCB), SP: a/c da Farmacia Xavier, [s/d]
- \_\_\_\_\_ *Os 65 anos de um grande músico*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 10 de dez. 1984.
- SELLECK, John. *Pitch and duration as textural elements in Lutoslawski's string quartet*. In: Perspectives of new music. Spring-summer. Vol. 13, n2, NY: Hamilton Printing Company, 1976.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*: tradução de Eduardo Seincman – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. (3ed.)

- SCHUBERT, Alexandre. *Aura: uma análise* textural. Dissertação (Mestrado em Composição). Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1999.
- SCHWARTZ, Elliott and GODFREY, Daniel. *Music since 1945: issues, materials, and literature*. EUA: by Simon & Schuster Macmillan, 1993.
- SEIXAS, Guilherme Bernstein. *Procedimentos composicionais nos Choros Orquestrais de Heitor Villa-Lobo*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.
- SENN NETO, Caio Nelson de. *Textura Musical: forma e metáfora*. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2007.
- SIMÕES, C.M.V.C. *A Sinfonia nº10 "Amazonas" de Cláudio Santoro e o seu perfil pós-moderno*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2004. 102p.
- STOÏANOVA, Ivanka. *Manuel d'analyse musicale. Variations, Sonate, Formes Cycliques*. Minerve, 2000.
- TACUCHIAN, Ricardo. O Pós-Moderno e a Música. *Em Pauta* – Revista do Curso de Pós-Graduação Mestrado em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Ano IV, n.5, junho, 1992
- TACUCHIAN, R. *Sistema T: Novo Método de Controle das Alturas*. Tese de Professor Titular, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. RJ, 1995
- WENNESTROM, MARY. Form in twentieth-century music In: WITTLICH, Gary E. (coord. ed.) *Aspects of Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1975

**CORRESPONDÊNCIAS**

SANTORO, Claudio. Correspondência a Vasco Mariz: 8/2/1989. Rio de Janeiro: arquivo pessoal

SANTORO, Claudio. Correspondência a Vasco Mariz: 5/12/1947. Rio de Janeiro: arquivo pessoal

SANTORO, Claudio. Correspondência a Vasco Mariz: 19/12/1947. Rio de Janeiro: arquivo pessoal

SANTORO, Claudio. Correspondência a Vasco Mariz: 08/06/1948. Rio de Janeiro: arquivo pessoal

SANTORO, Claudio. Correspondência a Vasco Mariz: 20/07/1948. Rio de Janeiro: arquivo pessoal

SANTORO, Claudio. Correspondência a Vasco Mariz: 07/05/1949. Rio de Janeiro: arquivo pessoal

SANTORO, Claudio. Correspondência a Vasco Mariz: 29/07/1960. Rio de Janeiro: arquivo pessoal

SANTORO, Claudio. Correspondência a Vasco Mariz: 23/08/1968. Rio de Janeiro: arquivo pessoal

SANTORO, Claudio. Correspondência a Vasco Mariz: 23/09/1970. Rio de Janeiro: arquivo pessoal

SANTORO, Claudio. Correspondência a Vasco Mariz: 06/08/1982. Rio de Janeiro: arquivo pessoal

**ANEXO**

Partitura

*Abertura Rondônia*

Claudia Caldeira

# ABERTURA RONDÔNIA

Partitura em C

Claudia Caldeira

(2009)

Destemidamente  $\text{♩} = 112$

Flautim

Flautas 1 e 2

Oboés 1 e 2

Corne Inglês

Clarinetas 1 e 2

Clarineta Baixo

Fagotes 1 e 2

Trompas 1 e 2

Trompas 3 e 4

Trompetes 1 e 2

Trompetes 3 e 4

Trombones 1 e 2

Trombone 3  
Tuba

Timpanos

Prato  
Pau-de-chuva  
Caixa

Ganzá  
Alfaías

Violinos I

Violinos II

Violas

Violoncelos

Contrabaixos

Abertura Rondônia - Claudia Caldeira

9

Cor. 1 e 2  
Cor. 3 e 4  
Tpt. 1 e 2  
Tpt. 3 e 4  
Tbn. 1 e 2  
Tbn. 3  
Tb.

15

Cor. 1 e 2  
Cor. 3 e 4  
Tpt. 1 e 2  
Tpt. 3 e 4  
Tbn. 1 e 2  
Tbn. 3  
Tb.

21

Cor. 1 e 2  
Cor. 3 e 4  
Tpt. 1 e 2  
Tpt. 3 e 4  
Tbn. 1 e 2  
Tbn. 3  
Tb.

Abertura Rondônia - Claudia Caldeira

26

Flm.

Fl. 1 e 2

Ob. 1 e 2

C.I.

Cl. 1 e 2

Cl.B.

Fag. 1 e 2

Cor. 1 e 2

Cor. 3 e 4

Tpt. 1 e 2

Tpt. 3 e 4

Tbn. 1 e 2

Tbn. 3  
Tb.

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

26

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*ff*

*a 2*

*ff*

*ff*





Abertura Rondônia - Claudia Caldeira

Como um céu estrelado ♩ = 60

47

Woodwind and Brass section score. Instruments include Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinet in C, Clarinet in E-flat, Bassoon, Bassoon in C, Cor Anglais 1 & 2, Cor Anglais 3 & 4, Trumpet 1 & 2, Trumpet 3 & 4, Trombone 1 & 2, Trombone 3, Trombone, Timpani, Percussion 1, and Percussion 2. The score shows a melodic line for Clarinet in C starting at measure 47 with a *mf* dynamic, featuring triplets and a slur. Clarinet in E-flat enters at measure 50 with a *mf* dynamic. Cor Anglais 1 & 2 has a *solo* marking and *mf* dynamic, playing a melodic line with triplets. Other instruments are mostly silent.

Como um céu estrelado ♩ = 60

47

String section score. Instruments include Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The score shows a melodic line for Violoncello and Contrabaixo starting at measure 47 with a *mf* dynamic, featuring a long slur. Other instruments are mostly silent.

Abertura Rondônia - Claudia Caldeira

61

Flm.

Fl. 1 e 2

Ob. 1 e 2

C.1.

Cl. 1 e 2

Cl.B.

Fag. 1 e 2

Cor. 1 e 2

Cor. 3 e 4

Tpt. 1 e 2

Tpt. 3 e 4

Tbn. 1 e 2

Tbn. 3  
Tb.

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

61

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*mp*

*mf*

*solo*

Abertura Rondônia - Claudia Caldeira

70

70

Fm.

Fl. 1 e 2

Ob. 1 e 2

Cl. I

Cl. 1 e 2

Cl. B.

Fag. 1 e 2

Cor. 1 e 2

Cor. 3 e 4

Tpt. 1 e 2

Tpt. 3 e 4

Tbn. 1 e 2

Tbn. 3  
Tb.

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

70

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*mp*

*mp*

Abertura Rondônia - Claudia Caldeira

À espreita ♩=72

79

Flm.

Fl. 1 e 2

Ob. 1 e 2

C.I.

Cl. 1 e 2

Cl.B.

Fag. 1 e 2

Cor. 1 e 2

Cor. 3 e 4

Tpt. 1 e 2

Tpt. 3 e 4

Tbn. 1 e 2

Tbn. 3  
Tb.

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

79

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*mf*

*f*

*mp*

*a 2*

*3.*

*a 2*

*p*

Abertura Rondônia - Claudia Caldeira

86

Fun. tremolo

Fl. 1 e 2

Ob. 1 e 2 a 2 mf

Cl. I

Cl. 1 e 2

Cl. B. mf

Fag. 1 e 2

Cor. 1 e 2 mf

Cor. 3 e 4

Tpt. 1 e 2 a 2 mf

Tpt. 3 e 4

Tbn. 1 e 2

Tbn. 3 p

Tb.

Timp.

Perc. 1 Pau-de-chuva f Glissando

Perc. 2 Ganzá

86

Vln. I p

Vln. II f mf

Vla. f mf

Vc. f mf

Cb. mf

Abertura Rondônia - Claudia Caldeira

91

91

Ftm.

Fl. 1 e 2 *mp* *simile*

Ob. 1 e 2 *mp* *simile*

C.I. *mp* *simile*

Cl. 1 e 2 *a 2* *simile*

Cl.B. *mp* *simile*

Fag. 1 e 2 *a 2* *mp* *simile*

Cor. 1 e 2 *2.* *simile*

Cor. 3 e 4

Tpt. 1 e 2

Tpt. 3 e 4

Tbn. 1 e 2 *a 2* *p*

Tbn. 3 *Tbn. 3* *p*

Tbn.

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

91

Vln. I *mf*

Vln. II

Vla.

Vc. *simile*

Cb. *simile*

Abertura Rondônia - Claudia Caldeira

100

Fl. 1 e 2

Ob. 1 e 2

Cl. I

Cl. 1 e 2

Cl. B.

Fag. 1 e 2

Cor. 1 e 2

Cor. 3 e 4

Tpt. 1 e 2

Tpt. 3 e 4

Tbn. 1 e 2

Tbn. 3  
Tb.

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

100

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Prato

Pau-de-chuva

Alfaia I

Ganzá

Glissando

solo

mp

ff

Abertura Rondônia - Claudia Caldeira

108

108

Ftm.

Fl. 1 e 2

Ob. 1 e 2

C.I.

Cl. 1 e 2

Cl.B.

Fag. 1 e 2

Cor. 1 e 2

Cor. 3 e 4

Tpt. 1 e 2

Tpt. 3 e 4

Tbn. 1 e 2

Tbn. 3  
Tb.

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Ganzá

Prato

Ganzá

Pau-de-chuva

Alfaias *a 3*

pizz.

*f*

arco

*f*

pizz.

*f*

pizz.

*f*

arco

arco

arco

*Gliando*

6 6 6 6 6 6

3 3 3 3

3 3

Abertura Rondônia - Claudia Caldeira

114

Fun. *mf*

Fl. 1 e 2 *mf* *a 2*

Ob. 1 e 2 *f* *a 2*

Cl. *f*

Cl. 1 e 2 *f* *a 2*

Cl.B. *mf*

Fag. 1 e 2 *mf*

Cor. 1 e 2 *mf* *a 2*

Cor. 3 e 4 *mf* *a 2*

Tpt. 1 e 2 *f* *a 2*

Tpt. 3 e 4

Tbn. 1 e 2 *a 2*

Tbn. 3 Tb.

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

114

Vln. I *f*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Abertura Rondônia - Claudia Caldeira

Dançante ♩ = 80

119

119

Ftm.

Fl. 1 e 2

Ob. 1 e 2

C.1.

Cl. 1 e 2

Cl.B.

Fag. 1 e 2

Cor. 1 e 2

Cor. 3 e 4

Tpt. 1 e 2

Tpt. 3 e 4

Tbn. 1 e 2

Tbn. 3

Tb.

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Detailed description: This block contains the musical score for woodwinds and brass instruments, starting at measure 119. The instruments listed are Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinet 1, Clarinet in B-flat 1 & 2, Bass Clarinet, Bassoon 1 & 2, Cor Anglais 1 & 2, Cor Anglais 3 & 4, Trumpet 1 & 2, Trumpet 3 & 4, Trombone 1 & 2, Trombone 3, Trombone, Timpani, Percussion 1, and Percussion 2. The score includes various musical notations such as dynamics (f), articulation (accents), and performance instructions (a2, 1.).

Dançante ♩ = 80

119

119

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This block contains the musical score for string instruments, starting at measure 119. The instruments listed are Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score includes various musical notations such as dynamics (f), articulation (accents), and performance instructions (a2).

Abertura Rondônia - Claudia Caldeira

129

129

Fm.

Fl. 1 e 2

Ob. 1 e 2

Cl. 1

Cl. 1 e 2

Cl.B.

Fag. 1 e 2

Cor. 1 e 2

Cor. 3 e 4

Tpt. 1 e 2

Tpt. 3 e 4

Tbn. 1 e 2

Tbn. 3

Tb.

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

129

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



Abertura Rondônia - Claudia Caldeira

148

148

Fm.

Fl. 1 e 2 *mp*

Ob. 1 e 2 *mp*

Cl. 1

Cl. 1 e 2 *mp*

Cl.B.

Fag. 1 e 2

Cor. 1 e 2 1. *f*

Cor. 3 e 4

Tpt. 1 e 2 1. *f*

Tpt. 3 e 4

Tbn. 1 e 2 *f*

Tbn. 3  
Tb. *f*

Timp.

Perc. 1 Caixa

Perc. 2 Alfaias 3. *a 2*

148

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla.

Vc.

Cb.

Abertura Rondônia - Claudia Caldeira

159

Flm.

Fl. 1 e 2

Ob. 1 e 2

C.I.

Cl. 1 e 2

Cl.B.

Fag. 1 e 2

Cor. 1 e 2

Cor. 3 e 4

Tpt. 1 e 2

Tpt. 3 e 4

Tbn. 1 e 2

Tbn. 3  
Tb.

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

159

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Abertura Rondônia - Claudia Caldeira

Bravamente ♩ = 112

168

Full orchestral score for measures 168-172. The score includes parts for Flutes (Fl. 1 e 2), Oboes (Ob. 1 e 2), Clarinets (Cl. 1 e 2, Cl.B.), Bassoons (Fag. 1 e 2), Cor Anglais (Cor. 1 e 2), Cor Anglais (Cor. 3 e 4), Trumpets (Tpt. 1 e 2, Tpt. 3 e 4), Trombones (Tbn. 1 e 2, Tbn. 3), Timpani (Timp.), Percussion 1 (Perc. 1), and Percussion 2 (Perc. 2). The percussion parts include Caixa and Prato. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The brass parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The percussion parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat. The tempo is Bravamente with a metronome marking of ♩ = 112. The score includes dynamic markings such as *p subito* and *sfz*. The score also includes performance instructions such as *1.* and *2.* for the Cor Anglais parts.

Bravamente ♩ = 112

168

String section score for measures 168-172. The score includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat. The tempo is Bravamente with a metronome marking of ♩ = 112. The score includes dynamic markings such as *p subito*.

Abertura Rondônia - Claudia Caldeira

174 crescendo

Ftm.

Fl. 1 e 2

Ob. 1 e 2 *mp*

C.I.

Cl. 1 e 2 *mp*

Cl.B.

Fag. 1 e 2 *mp*

Cor. 1 e 2

Cor. 3 e 4

Tpt. 1 e 2

Tpt. 3 e 4

Tbn. 1 e 2 *(a 2)*

Tbn. 3

Tbn.

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

174 crescendo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Abertura Rondônia - Claudia Caldeira

182

Fm.

Fl. 1 e 2

Ob. 1 e 2  
*f* *crescendo*

C.I.

Cl. 1 e 2  
*f* *crescendo* *ff*

Cl.B.

Fag. 1 e 2  
*f* *crescendo* *ff*

Cor. 1 e 2 *ff*

Cor. 3 e 4 *ff*

Tpt. 1 e 2 *ff*

Tpt. 3 e 4 *ff*

Tbn. 1 e 2

Tbn. 3  
Tb. *ff*

Timp. *f*

Perc. 1 *ff* Ganzá

Perc. 2

182

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

