UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
DEPARTAMENTO DE MÚSICA - ECA
ALICE MARTINS BELÉM VIEIRA

**Diálogos de Cláudio Santoro com a produção
musical contemporânea : um estudo a partir de
correspondências do compositor e da análise
musical de obras para piano**

**São Paulo
2013**

ALICE MARTINS BELÉM VIEIRA

**Diálogos de Cláudio Santoro com a produção
musical contemporânea : um estudo a partir de
correspondências do compositor e da análise
musical de obras para piano**

**Tese apresentada ao Departamento de Música
da Escola de Comunicação e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do
título de Doutor em Música.**

**Área de concentração: Processos de Criação
Musical.**

**Orientador: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares
Monteiro**

São Paulo

2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Vieira, Alice Martins Belém.

Diálogos de Cláudio Santoro com a produção musical contemporânea: um estudo a partir de correspondências do compositor e da análise musical de obras para piano. / Alice Martins Belém Vieira; orientador: Eduardo Henrique Soares Monteiro. - São Paulo, 2013.

254 fls. : il.

Tese (Doutorado)--Universidade de São Paulo, 2013.

1. Cláudio Santoro 2. Epistolografia 3. Depoimentos de intérpretes 4. Análise Musical 5. Música brasileira para piano.

Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da
Universidade de São Paulo

FOLHA DE APROVAÇÃO

VIEIRA, A. M. B. **Diálogos de Cláudio Santoro com a produção musical contemporânea**: um estudo a partir de correspondências do compositor e da análise musical de obras para piano. Tese apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Música.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

- à Fapemig, pela bolsa de estudos para Doutorado no Brasil, entre março de 2009 e setembro de 2011. Através desta bolsa tive a oportunidade de morar em São Paulo durante a realização do curso de Doutorado, possibilitando grande dedicação aos estudos;
- à Capes e ao DAAD, pelas bolsas de estudos para Doutorado na Alemanha. A estadia neste país, extremamente enriquecedora para minha formação como musicista e para o aprimoramento da pesquisa, foi possível graças à bolsa concedida através do Programa Sanduíche DAAD-CAPES, com co-orientação do Professor e pianista Paulo Álvares;
- à Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais, especialmente às gestões de Gislene Marino e Rogério Bianchi, pelo apoio concedido para realização do Doutorado e concessão do afastamento, de março de 2009 a julho de 2012;
- ao orientador da pesquisa: Eduardo Monteiro, pelo incentivo, ética e disponibilidade constante em me ajudar;
- ao co-orientador durante o período sanduíche : Paulo Álvares, pela excelente oportunidade de crescimento musical;
- ao Alexandre Zamith, pela valiosa contribuição no estudo analítico da segunda parte desta tese;
- à família do compositor Cláudio Santoro, especialmente aos filhos Alessandro e Sônia Santoro, com quem tive contato mais constante.
- à Professora Beatriz Magalhães, da UnB;
- ao amigo José Antônio Baeta Zille, cujas colaborações foram indispensáveis para que o trabalho alcançasse o formato apresentado;
- aos professores Flávia Toni e Marco Antônio de Moares pelas indicações de bibliografia e discussões sobre o estudo epistolográfico;
- à minha família, especialmente às minhas irmãs pela ajuda com as dificuldades ocorridas durante o Curso de Doutorado e apoio à minha estadia na Alemanha;
- ao Charles, pelo incentivo constante, carinho e paciência.

Para mim a melhor homenagem que se pode fazer a um artista é discutir-lhe as realizações, procurar penetrar nelas, e dizer francamente o que se pensa.

(Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, 3 de outubro de 1922).

RESUMO

VIEIRA, A. M. B. **Diálogos de Cláudio Santoro com a produção musical contemporânea** : um estudo a partir de correspondências do compositor e da análise musical de obras para piano. 2013. 254 fls. Tese (Doutorado) – Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Essa tese propõe-se a investigar a relação de Cláudio Santoro com o meio musical durante toda sua trajetória como compositor, utilizando como fontes, na primeira parte do trabalho, as cartas trocadas com o musicólogo Francisco Curt Lange, com o pianista Heitor Alimonda e uma entrevista com a pianista Jocy de Oliveira sobre as cartas e sua experiência junto ao compositor. O discurso desses interlocutores expressa a troca do compositor com o meio, indicando que o percurso composicional de Santoro está relacionado aos diálogos com seu tempo e com obras musicais de sua contemporaneidade. Desse contato apreende-se as principais correntes estéticas e estilos composicionais a que a obra de Santoro esteve ligada. Na segunda parte da tese foram apresentados alguns reflexos desses diálogos em obras do repertório pianístico de Santoro através da análise musical.

Palavras-chave : Cláudio Santoro; epistolografia; depoimentos de intérpretes; análise musical; música brasileira para piano.

ABSTRACT

VIEIRA, A. M. B. **Dialogues between Cláudio Santoro and the contemporary musical production**: a study based on the composer's correspondence and on musical analysis of his piano works. 2013. 254 fls. Tese (Doutorado) – Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

This dissertation investigates the relationship between Cláudio Santoro and the musical environment along his trajectory as composer. The first part of the work examines the correspondence exchanged with musicologist Francisco Curt Lange and pianist Heitor Alimonda, and an interview with pianist Jocy de Oliveira about these letters and her interaction with the composer. These discourses express the composer's interchange with the music milieu, showing that Santoro's compositional style is related to dialogues with his time and musical works of his contemporaneous. From that contact one can distinguish the main aesthetic tendencies and compositional styles related to the work of Cláudio Santoro. The second part of this dissertation investigates, through musical analysis, the influence of these dialogues on some piano works of Cláudio Santoro.

Key-words : Cláudio Santoro; Epistolography; performer declarations ; musical analysis, Brazilian piano music.

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 1: SANTORO, Cláudio. <i>1ª série de 4 peças para piano</i> . Quarta peça	43
Exemplo 2 : SANTORO, Cláudio. <i>Sonata nº2</i> . Segundo movimento. Compassos 1 a 7.....	65
Exemplo 3: SANTORO, Cláudio. <i>Prelúdio 1</i> “Tes Yeux” – Compassos 1 a 8.....	79
Exemplo 4: SCHOENBERG, Arnold. <i>5 peças para piano op 23</i> . Peça nº 1. Compassos 13 a 21.	98
Exemplo 5: WEBERN, Anton. <i>Variações opus 27</i> . Peça nº3. Compassos 1 a 9.....	99
Exemplo 6: WEBERN, Anton. <i>Variações op 27</i> . Peça nº3. Compassos 12 a 22.	100
Exemplo 7: SCHOENBERG, Arnold. <i>Suite op 25</i> . Prelúdio. Compassos 2 a 4 e 7 a 9.....	101
Exemplo 8: SCHOENBERG, Arnold. <i>Suite op 25</i> . Intermezzo.Compassos 1 a 4.	103
Exemplo 9: SCHOENBERG, Arnold. <i>Suite op 25</i> . Minueto. Compassos 27 a 33.	105
Exemplo 10: SANTORO, Cláudio. <i>1ª série de 4 peças para piano</i> . Primeira peça.....	107
Exemplo 11: SCHOENBERG, Arnold. <i>6 kleine Klavierstücke opus 19</i> . Sexta peça.	108
Exemplo 12: SANTORO, Cláudio. <i>1ª série de 4 peças para piano</i> . Terceira peça.	110
Exemplo 13: SANTORO, Cláudio. <i>1ª série de 4 peças para piano</i> . Segunda peça.....	111
Exemplo 14: SANTORO, Cláudio. <i>1ª série de 4 peças para piano</i> . Segunda Peça. Compassos 7 a 15.	113
Exemplo 15: SANTORO, Cláudio. <i>1ª série de 4 peças para piano</i> . Primeira peça.....	114
Exemplo 16: SANTORO, Cláudio. <i>1ª série de 4 peças para piano</i> . Terceira peça.	117
Exemplo 17: SANTORO, Cláudio. <i>1ª série de 4 peças para piano</i> . Primeira peça.....	118
Exemplo 18: SANTORO, Cláudio. <i>1ª série de 4 peças para piano</i> . Segunda peça. Compassos 13 a 21	119
Exemplo 19: SANTORO, Cláudio. <i>2ªsérie de 6 peças para piano</i> . Primeira peça.	120
Exemplo 20: SANTORO, Cláudio. <i>2ª série de 6 peças para piano</i> . Quarta peça.....	121
Exemplo 21: SANTORO, Cláudio. <i>2ª série de 6 peças para piano</i> . Terceira peça.	122
Exemplo 22: SCHOENBERG, Arnold. <i>6 kleine Klavierstücke opus 19</i> . Segunda peça. Compassos 1 a 4.....	123
Exemplo 23: HINDEMITH, Paul. <i>Ludus Tonalis- Interlúdio 2</i> . Compassos 1 a 15	127
Exemplo 24: HINDEMITH, Paul. <i>Ludus Tonalis- Interlúdio 3</i> . Compassos 1 a 11.	127
Exemplo 25: SANTORO, Cláudio. <i>2ª série de 6 peças para piano</i> . Sexta peça. Compassos 12 a 21	128
Exemplo 26: SANTORO, Cláudio. <i>Sonatina nº 1</i> . 1º movimento. Compassos 1 a 24.....	130
Exemplo 27: SANTORO, Cláudio. <i>Sonata nº 2</i> . Primeiro movimento.Compassos 1 a 21...	132

Exemplo 28: SANTORO, Cláudio. <i>Sonata nº 2</i> . Terceiro movimento.	133
Exemplo 29: SANTORO, Cláudio. <i>Paulistana nº4</i> . Compassos 1 a 8.....	136
Exemplo 30: BARTÓK, Béla. <i>Allegro Barbaro</i> . Compassos 5 a 17.	137
Exemplo 31: SANTORO, Cláudio. <i>Toccata</i> . Compasso 1 a 6.	138
Exemplo 32: SANTORO, Cláudio. <i>Sonata nº 3</i> . Compassos 1 a 7.....	139
Exemplo 33: SANTORO, Cláudio. <i>Toccata</i> . Compassos 36 a 43.....	141
Exemplo 34: SANTORO, Cláudio. <i>Paulistana 2</i> . Compassos 42 a 45.....	141
Exemplo 35: SANTORO, Cláudio. <i>Sonata nº 3</i> . 1º movimento. Compassos 11 a 13.....	142
Exemplo 36 :SANTORO, Cláudio. <i>Prelúdio nº18</i>	146
Exemplo 37: SANTORO, Cláudio. <i>Intermitências I</i> . Página 4.....	151
Exemplo 38: SANTORO, Cláudio. <i>Intermitências I</i> . Página 3 ; SANTORO, Cláudio. <i>Diagramas cíclicos</i> . Página 1.	151
Exemplo 39: LUTOSLAWSKI, Witold. <i>String Quartet</i> . Página 6.....	152
Exemplo 40: SANTORO, Cláudio. <i>Intermitências I</i> . Páginas 2-3.	152
Exemplo 41: STOCKHAUSEN, Karlheinz. <i>Plus Minus (nr.14)</i>	153
Exemplo 42: SANTORO, Cláudio. <i>Intermitências I</i> . Página 3 - Quadro 6 ; SANTORO, Cláudio. <i>Mutationen III</i> . Página 1. Quadro 6.....	154
Exemplo 43: SANTORO, Cláudio. <i>Intermitências I</i> . Página 3 - Quadro 5; e outras obras...	155
Exemplo 44: SANTORO, Cláudio. <i>Intermitências I</i> . Página 4. ; SANTORO, Cláudio. <i>Mutationen III</i> . Página 2.	155
Exemplo 45: SANTORO, Cláudio. <i>Mutationen III</i> . Página 4.....	156
Exemplo 46: SANTORO, Cláudio. <i>Fantasia Sul América</i> . Compassos 1 a 5.....	160
Exemplo 47: SANTORO, Cláudio. <i>Fantasia Sul América</i> . Compassos 29 a 31.	161
Exemplo 48: SANTORO, Cláudio. <i>Fantasia Sul América</i> . Compassos 12 a 15.	161
Exemplo 49: SANTORO, Cláudio. <i>Fantasia Sul América</i> . Compassos 29 a 38.	162
Exemplo 50: SANTORO, Cláudio. <i>Fantasia Sul América</i> . Compassos 53 a 56.	162
Exemplo 51: SANTORO, Cláudio. <i>Prelúdio nº 27</i> . Compassos 15 a 18.	163
Exemplo 52: SANTORO, Cláudio. <i>Prelúdio nº 27</i> . Compassos 23 a 27.	164
Exemplo 53: SANTORO, Cláudio. <i>Prelúdio nº 27</i> . Compassos 1 a 6.	165

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Envios de Francisco Curt Lange a Cláudio Santoro selecionados para a pesquisa	26
Quadro 2 : Envios de Cláudio Santoro a Francisco Curt Lange selecionados para a pesquisa	26
Quadro 3: Envios de Heitor Alimonda a Cláudio Santoro selecionados para a pesquisa	75
Quadro 4: Representação gráfica da estrutura métrica. Terceira peça (1a. série) de Cláudio Santoro. Compassos 1 a 18.	114

SUMÁRIO

Introdução	1
PARTE I – Atelier : Cláudio Santoro e seu universo criativo	7
Capítulo 1- Atelier	8
1.1 Conceitos de Atelier	8
1.2. Fundamentação teórica do estudo epistolográfico.....	12
1.3 Estudo de depoimentos de intérpretes.....	18
Capítulo 2 - “O desenho de um ideal estético” : estudo de correspondências trocadas entre Francisco Curt Lange e Cláudio Santoro de 1942 a 1949.....	21
2.1 Apresentação da trajetória e do conjunto epistolar de Francisco Curt Lange ..	21
2.2 A correspondência trocada entre Francisco Curt Lange e Cláudio Santoro	25
2.3 Principais temáticas encontradas na correspondência entre Curt Lange e Cláudio Santoro de 1942 a 1949.....	27
2.3.1 O projeto do Americanismo Musical.....	27
2.3.2 Ações ligadas ao Americanismo Musical realizadas através das cartas.....	32
2.3.2.1 Circulação de obras	32
2.3.2.2 Acompanhamento de obras e orientação profissional do jovem interlocutor	36
2.3.2.3 Edição de obras	41
2.3.3 Contato de Cláudio Santoro com o meio musical e receção de obras em Paris.....	47
2.3.4 Reflexões de Cláudio Santoro sobre a linguagem musical e os ideais estéticos na década de 40	52
2.3.4.1 Dodecafonismo	54
2.3.4.2 Período de transição estilística	57
2.3.4.2.1 Contato do compositor com a classe artística em Paris e com o realismo socialista	57
2.3.4.2.2 Contato com a produção musical contemporânea em Paris.....	61
2.3.4.2.3 Tendências ao neoclassicismo.....	64
2.3.4.2.4 Prenúncios nacionalistas.....	65
Epílogo do capítulo	68

Capítulo 3 - Transfigurações dos ideais estéticos : percurso do nacionalismo às vanguardas nos diálogos com Heitor Alimonda e Jocy de Oliveira.....	69
3.1 Relação Intérprete – compositor	69
3.2 Apresentação da correspondência trocada entre Heitor Alimonda e Cláudio Santoro.....	73
3.3 “Com a licença da amizade que nos une ”	75
3.4 Diálogos sobre o nacionalismo	78
3.5 Diálogos sobre o repertório de vanguarda	83
Epílogo do capítulo	88
PARTE II - Diálogos com composições.....	89
Capítulo 4 - Cláudio Santoro e o repertório do século XX.....	90
4.1 Fundamentações da abordagem analítica	90
4.2 Estudo analítico.....	97
4.2.1 Introdução ao estudo analítico	97
4.2.2 Segunda Escola de Viena.....	98
4.2.2.1 1ª. série de 4 peças para piano.....	105
4.2.2.2 2ª. série de 6 peças para piano.....	119
4.2.3 Neoclassicismo e influências da obra de Paul Hindemith no período de transição para o nacionalismo de Cláudio Santoro	125
4.2.3.1 Sonatina nº 1 e Sonata nº 2.....	128
4.2.4 Neoclassicismo e incorporação do folclore	134
4.2.4.1 Obras nacionalistas: <i>Toccata</i> e <i>Sonata nº 3</i> de Cláudio Santoro	137
4.2.5 Transição para a fase vanguardista	142
4.2.5.1 <i>Prelúdio nº 18</i>	144
4.2.6 Indeterminação e aleatoriedade.....	147
4.2.6.1 <i>Intermitências I</i>	150
4.2.6.2 <i>Intermitências I versus Mutationen III</i>	154
4.2.7 Fase final (1978-1989)	158
4.2.7.1 <i>Fantasia Sul América</i>	160
4.2.7.2 <i>Prelúdio nº 27</i>	163
Conclusão.....	167
ANEXOS	171
1. Cartas citadas de Francisco Curt Lange a Cláudio Santoro	172
2. Cartas citadas de Cláudio Santoro a Curt Lange	197

3. Cartas citadas de Heitor Alimonda a Cláudio Santoro	223
Referências bibliográficas.....	233

Introdução

Um compositor dialoga com a arte, com a música e com o pensamento de seu tempo. Na experiência diária, o universo composicional vê-se em constante diálogo com músicos e músicas que se refletem em sua criação. A imagem do *atelier* de um artista remete exatamente a esse diálogo: é o espaço para o desenvolvimento de um conceito, o trabalho sobre o objeto e reflexões sobre seu aprimoramento. Por isso, o *atelier* é adotado neste trabalho como um conceito que representa o espaço do desenvolvimento da criação artística. Circunscrevendo esse *atelier* à problemática específica desta tese, propusemo-nos a investigar a relação de Santoro com o meio musical durante sua trajetória como compositor, seus diálogos com o ambiente cultural e intérpretes de seu tempo, depreendendo daí as principais correntes estéticas e estilos composicionais aos quais a obra de Santoro esteve ligada.

Como fontes principais, utilizamos na primeira parte as correspondências trocadas com o musicólogo Francisco Curt Lange, com o pianista Heitor Alimonda, uma entrevista com a pianista Jocy de Oliveira, ocasião onde esta discorreu sobre as cartas e sobre sua experiência junto ao compositor. Não trabalhamos diretamente com as epístolas de Jocy de Oliveira, já que o material está indisponível, tendo em vista que será publicado em breve. Na segunda parte, realizamos a análise musical de trechos de obras para piano de Santoro, selecionando alguns de seus procedimentos mais destacados e realizando um estudo comparativo com repertórios que representaram referências para o compositor.

O primeiro contato da autora desta tese com as missivas de Santoro deu-se no curso de mestrado na Escola de Música da UFMG. Na ocasião, foi realizado o trabalho “O dodecafonismo na 1ª e na 2ª séries de peças para piano de Cláudio Santoro”, investigando o uso da técnica dodecafônica nas obras *Primeira série de quatro peças para piano* (1943) e *Segunda série de seis peças para piano* (1946), através de informações disponíveis nas cartas trocadas com o musicólogo Francisco Curt Lange de 1942 a 1948, e da análise musical dessas peças. Naquele momento o Acervo Curt Lange havia sido recentemente organizado na Biblioteca Central da

UFMG e diversos professores da Escola de Música desenvolviam projetos a partir dos materiais arquivados, o que facilitou o acesso ao conjunto epistolar de Santoro e Lange. O contato com essa correspondência despertou-nos para uma importante documentação da música brasileira, com amplas possibilidades de pesquisa.

Ao escolher um tema para o doutorado, voltamo-nos novamente para o estudo da correspondência Lange-Santoro. Inicialmente, a idéia era abordar este conjunto epistolar de forma integral, investigando as informações ali disponíveis sobre o repertório para piano de Santoro. No entanto, o contato mais próximo com essas cartas apontou para a prioridade dada pelos interlocutores a outros assuntos. Verificamos também que a correspondência era mais substancial, em número e conteúdo, entre os anos 1942 e 1949.

Paralelamente, tivemos contato com as missivas trocadas por Santoro com outros interlocutores. Foram encontradas correspondências do compositor distribuídas nos seguintes acervos públicos: Acervo Curt Lange, em Belo Horizonte, Centro de Estudos Musicológicos da Universidade de Brasília, Biblioteca Nacional da França, em Paris. Tivemos acesso aos seguintes acervos particulares: acervo familiar dividido entre as residências da viúva Gisele Santoro, em Brasília, e de Sônia Santoro, filha do compositor, no Rio de Janeiro, acervo pessoal da compositora e da pianista Jocy de Oliveira, com o qual tivemos contato através da leitura de trechos de cartas por parte de Jocy. Apesar da extensão desses acervos, não se exclui a possibilidade de que ainda haja cartas em localizações não mencionadas acima. O grande volume de epístolas e o fato de que seu conjunto ainda não se encontra organizado, inviabiliza a apresentação de números, bem como de uma listagem completa de outros interlocutores. Além disso, diversas destas epístolas são apenas cartas-convite para participação em concertos e encomendas de obras, missivas de trabalho ou assuntos estritamente pessoais, de modo que a elaboração de um levantamento completo fugiria às proporções e aos objetivos do presente estudo.

Dentro desse extenso conjunto, além da correspondência trocada entre Curt Lange e Santoro, suscitaram enorme interesse as epístolas de Heitor Alimonda e as

informações sobre as cartas¹ de Jocy de Oliveira, que foram também aqui incluídas. Essas documentações apresentam em comum o fato de constituírem diálogos de Santoro com o ambiente musical da época. Assim, a pergunta dessa tese tornou-se: como Santoro dialoga com o meio musical e intérpretes de seu tempo, e quais foram as principais referências estilísticas da música européia e brasileira seguidas pelo compositor, tendo como fontes a correspondência mencionada e os dados da análise musical.

Por se tratarem de documentações e procedimentos de pesquisa relacionados à duas áreas distintas: a musicologia e a análise, optamos pela divisão da tese em duas partes: na primeira serão estudadas as correspondências, e a segunda será dedicada à análise musical. Acredita-se, no entanto, que a complementariedade dessas fontes vem enriquecer o trabalho e o torna capaz de responder de maneira mais completa às questões originalmente propostas.

A primeira parte gira basicamente em torno da correspondência de Santoro com Lange, Alimonda e da entrevista com Jocy de Oliveira. As atuações desses interlocutores definem as principais linhas dos diálogos. O musicólogo Curt Lange propiciou aos jovens compositores da época o contato com a produção musical latino-americana e européia mais recentes, estimulando o comprometimento da criação com os movimentos de modernização musical brasileiros e latino-americanos daquele momento. Além disso, estimulou o intercâmbio com compositores do continente ligados à modernidade musical. O período que Santoro estudou em Paris está diretamente ligado ao apoio de Lange, já que o musicólogo faria as indicações e os contatos necessários para viabilizar a bolsa de estudos de Santoro e a orientação de Nadia Boulanger. A abrangência do papel deste musicólogo junto a Santoro nos ajuda a reconstituir o cenário da criação das obras dodecafônicas e do período de transição para o nacionalismo. No caso de Heitor Alimonda, percebemos que sua experiência como intérprete do repertório nacionalista de Santoro oferece elementos para diálogos com o compositor sobre os diversos caminhos por ele percorridos dentro dessa orientação estilística, seus momentos de estagnação e necessidades de mudança. Por fim, discute-se o espaço

¹ Informações obtidas através de entrevista realizada especialmente para essa tese.

de troca estabelecido entre a pianista Jocy de Oliveira e Cláudio Santoro, especialmente no que diz respeito ao repertório composto entre 1960 e 78, conhecido como fase vanguardista de Santoro. Alimonda e Jocy apresentam em comum o fato de terem sido pianistas, o que nos permite tomar como base a relação intérprete-compositor como parâmetro de nossa discussão.

Na segunda parte do trabalho, recorreremos à análise musical de trechos das obras para piano: *1ª série de 4 peças para piano* (1943), *2ª série de 6 peças para piano* (1946); *Sonatina n.º.1* (1948), *Sonata n.º.2* (1948), *Toccata* (1954), *Sonata n.º.3* (1956), *Prelúdio n.º. 18* (1963), *Intermitências I* (1967), *Mutationen III* (1970); *Fantasia Sul-América* (1983); *Prelúdio 27* (1984), destacando os procedimentos mais recorrentes empregados pelo compositor e realizando um estudo comparativo com repertórios que representaram referências para Santoro no decorrer de sua produção.

A contribuição original desta tese encontra-se na escolha das fontes que tomamos como base: a correspondência de Alimonda; os dados sobre a experiência profissional e sobre as cartas de Jocy de Oliveira; o destaque à atividade desses intérpretes junto a Santoro; o conjunto epistolar de Lange que, embora já utilizado em outros trabalhos de pesquisa, por sua extensão e abrangência de conteúdos, possibilita sempre novas releituras.

Como grande parte dos pianistas, a autora desta tese inicialmente teve contato apenas com o repertório nacionalista para piano de Cláudio Santoro, que é o mais popularizado entre os intérpretes. Já no curso de graduação, conheceu obras das décadas de 1940 e 1960 do compositor, relacionadas ao repertório contemporâneo europeu. Por outro lado, seu particular interesse pela música do século XX permitiu, durante o curso de Doutorado, refletir sobre as conexões entre a obra de Santoro e a produção européia de vanguarda. Com esse objetivo foi realizado um estágio de pesquisa na Escola Superior de Música de Colônia, Alemanha, onde procuramos enfocar o estudo de obras para piano e música de câmara de Santoro e dos compositores europeus do início do século XX, estabelecendo pontos em comum.

Desta forma, o trabalho é dividido em quatro capítulos, onde os três primeiros compõem a parte I do trabalho, intitulada “*Atelier: Cláudio Santoro e seu universo criativo*”. O primeiro capítulo, “*Atelier*”, apresenta inicialmente algumas visões do conceito, discutidas pela bibliografia, a partir das quais situamos a abordagem a ser desenvolvida nesta tese. Este conceito não será retomado nos capítulos seguintes, mas atuará como uma idéia a partir da qual todo o trabalho foi concebido, na medida que nos remete a um espaço de diálogos sobre a criação artística. Em seguida, apresentaremos também neste capítulo a fundamentação teórica para o estudo epistolográfico e para o trabalho com depoimento de intérpretes realizados na primeira parte do trabalho.

O segundo capítulo “*‘O desenho de um ideal estético’: estudo de correspondências trocadas entre Francisco Curt Lange e Cláudio Santoro de 1942 a 1949*” é iniciado com uma descrição da trajetória e do conjunto epistolar do musicólogo Curt Lange, situando sua importância para os estudos da música brasileira. Na continuidade do capítulo, procuramos delimitar o material a ser utilizado neste trabalho – as missivas enviadas entre Lange e Santoro de 1942 a 49 – discutindo as principais temáticas das cartas neste período. A partir das informações disponíveis nessas epístolas sobre o contato de Santoro com o meio musical na década de 40, torna-se possível contextualizar os ideais estéticos e as referências estilísticas desse compositor nos primeiros anos de sua trajetória artística.

O terceiro capítulo “*Transfigurações dos ideais estéticos : percurso do nacionalismo às vanguardas nos diálogos com Heitor Alimonda e Jocy de Oliveira*” focaliza os diálogos de Santoro com o ambiente musical nas décadas de 1950, 60 e 70, tendo como fontes a correspondência do pianista Heitor Alimonda a Cláudio Santoro e uma entrevista da pianista e compositora Jocy de Oliveira sobre as cartas e a experiência como intérprete da obra deste compositor brasileiro. Como referências teóricas, foram escolhidas publicações que abordam a epistolografia e a relação intérprete-compositor na música do século XX.

Na segunda parte da tese, intitulada “*Diálogos com composições*”, encontra-se o capítulo 4: “*Cláudio Santoro e o repertório do século XX*”. Neste capítulo, apresentamos a fundamentação teórica definida para o estudo da análise musical

musical e, logo em seguida, inicia-se o trabalho analítico, procurando situar alguns procedimentos encontrados em obras para piano de Cláudio Santoro diante das referências estilísticas discutidas na primeira parte.

Esperamos com este trabalho discutir os diálogos de Santoro com o ambiente musical e com as principais referências estilísticas que orientaram seus cinquenta anos de atividade composicional.

PARTE I – Atelier : Cláudio Santoro e seu universo criativo

Capítulo 1- Atelier

1.1 Conceitos de Atelier

Algumas publicações recentes têm tomado a noção de *atelier* como um conceito que discute o espaço no qual se deu a criação de uma obra artística, as reflexões e críticas sobre sua produção. Encontramos diferentes empregos do termo mas, em geral, os autores partem de um ponto comum para particularizar suas propostas: o estudo do ambiente em que se deu a criação artística. A revista francesa *L'atelier*² sintetiza o termo da seguinte maneira:

Atelier: espaço dedicado à elaboração de objetos (materiais ou conceituais), lugar onde, idealmente, as coisas estão em constituição, lugar da partilha de práticas – como testemunha a extensão do termo para grupos de reflexão de uma conferência, por exemplo. Lugar, enfim, onde as ferramentas e métodos empregados, se elas restringem o desenvolvimento de objetos, são igualmente forçados a se aperfeiçoar e evoluir³.

Este enfoque do *atelier* faz alusão ao espaço da elaboração artística, além de simbolizar a busca de novos caminhos para a criação, seus diálogos e possibilidades. O *atelier* focaliza também o estudo dos métodos empregados para a produção de uma obra, recorrendo à crítica como forma de reflexão sobre seu aprimoramento.

As edições dedicadas à música da revista *Zodiaque*⁴ organizam sua proposta de *atelier* reunindo diversos documentos a propósito dos compositores e obras a serem discutidos e homenageados: textos de músicos que conviveram com os compositores, publicações musicológicas sobre a obra, relatos dos próprios

² Revista eletrônica publicada com o apoio da Presses Universitaires et de l'Université de Paris Ouest Nanterre La Défense. <http://revues.u-paris10.fr/index.php/latelier>. Acesso 20.05.2011.

³ As traduções apresentadas neste trabalho são da autora deste trabalho, salvo indicação contrária. Original em francês: “Atelier : espace voué à l’élaboration d’objets (matériels ou conceptuels), lieu où les choses sont en devenir idéalement aussi, lieu d’échanges sur les pratiques — dont témoigne l’extension du terme aux groupes de réflexion au sein d’un congrès, par exemple. Lieu, enfin, où les outils et les méthodes mis en œuvre, s’ils contraignent l’élaboration des objets, sont également contraints en retour de s’affiner et d’évoluer”.

⁴ Coleção de publicações de arte dirigidas por Dom Angelico Surchamp, no monastério de Sainte-Marie-de-la-Pierre-qui-Vire, França, a partir de 1951.

compositores sobre suas obras, relatos de intérpretes, cartas, fotografias, críticas musicais em periódicos, dados de análise musical, discussões sobre a discografia. O objetivo dessas publicações é oferecer ao leitor um panorama da obra musical e das principais orientações do compositor. Para o número dedicado a André Jolivet foi colhido o depoimento de compositores e personalidades do meio musical que conviveram com ele, a fim de recriar o ambiente onde Jolivet realizou sua criação e compreender as principais características de sua obra, como exemplifica o texto de Olivier Messiaen publicado na revista:

No Jolivet do pós-guerra, surge uma nova concepção: o retorno à grande forma e obras orquestrais de grandes dimensões. Em destaque: as três *Sinfonias*. Numa época em que a música se desmoronava em *prelúdios*, *esquisses*, *miniaturas*, foi uma lição : ela foi ouvida. A outra lição - da melodia contínua - foi pouco ou mal seguida até agora. Será compreendida um dia sua importância? ... De qualquer forma, nosso século está em dívida com André Jolivet sobre estes dois elementos principais: a grande forma, a melodia contínua. Eis aqui meu testemunho⁵. (MESSIAEN, 1979, p. 16)

Já o texto da Revista *Circuit*, *Ateliers en mouvement – interroger la composition musicale aujourd'hui*⁶ (DONIN ; THEUREAU, 2008), propõe que o acesso ao pensamento musical de um compositor pode extrapolar os limites dos elementos revelados pela leitura da partitura, estendendo-se também a fontes de outras espécies. Assim, cada compositor teria um *atelier*, possível de se relacionar ao seu processo composicional. A perspectiva desenvolvida nessa publicação busca principalmente descrever os métodos e as ferramentas de trabalho empregados em diferentes técnicas composicionais, bem como demais elementos que possam estar ligadas à gênese da obra, através de uma compreensão do lugar interno e/ou externo onde se deu a criação :

⁵ Original em francês: "Dans le Jolivet d'après-guerre, une nouvelle conception apparaît : le retour à la grande forme et aux œuvres orchestrales de hautes dimensions. En preuve : les trois symphonies. A une époque où la musique s'émiettait en préludes, esquisses, miniatures, c'était une leçon : elle fut écoutée. L'autre leçon – celle de la mélodie continue – n'a été que peu ou mal suivie jusqu'ici. Peut-être en comprendra-t-on un jour toute l'importance ?... Quoi qu'il en soit, notre siècle est redevable à André Jolivet de ces deux éléments majeurs : la grande forme, la mélodie continue. Voilà mon témoignage".

⁶ *Ateliers em movimento: questionando a composição musical na atualidade*. Trata-se da introdução de um número da Revista *Circuit* (2008), intitulada *La fabrique des oeuvres*, organizada pelos autores Nicolas Donin e Jacques Theureau, publicada pela Universidade de Montreal. Todos os artigos deste número do periódico enfocam os processos de criação musical sobre o ponto de vista aqui descrito.

Há vários sentidos para a palavra *atelier*: é, inicialmente, o lugar físico onde o compositor trabalha (objeto da compulsão que testemunham alguns livros de fotografia, não obstante, infinitamente mais raros do que aqueles consagrados aos pintores e escultores); é mais precisamente, o conjunto de objetos e recursos mobilizados pelo compositor durante seu trabalho, eventualmente em diversos locais (sua casa, em viagem, dentro de instituições especializadas que o tenham convidado); é, de forma mais metafórica, o sistema de suas técnicas de trabalho e das estruturas de pensamento musical, que são as condições das possibilidades (por exemplo, a soma de Lendvai, *The workshop of Bartók and Kodály*)⁷; e, finalmente, estendendo-se ao conjunto de toda a vida do compositor – em especial sua vida psíquica – enquanto recurso para seu trabalho criativo, esse talvez *atelier* interior do músico", vislumbrado por Max Graf na época dos pioneiros da psicanálise.

O *atelier* que nos interessa aqui se situa em algum lugar entre a segunda acepção (ainda excessivamente topográfica) e a terceira (já muito metafórica) que acabamos de distinguir. Ele designa justamente o meio da composição: ao mesmo tempo o ambiente que proporciona a realização (materiais, ferramentas, arquivos ...) e o conjunto dos problemas técnicos, opções estilísticas, antecipações e memorizações dos elementos da futura obra a ser composta, que a consistirão. Se abordado em termos de operações materiais, será no sentido em que são animados por um projeto. Se abordado em termos de cognição, será dentro da idéia na qual a cognição é situada, incorporada, não abstraída do ambiente com o qual o compositor interage. Essa noção de *atelier* é então chamada a se desenvolver de acordo com a dupla necessidade de impulsionar as ferramentas pela atividade e ligar os procedimentos à sua gênese⁸. (DONIN; THEREAU, 2008, p.7-8)

⁷ Ernő Lendvai foi um dos primeiros teóricos a escrever sobre a identificação de seções áureas e série Fibonacci, discutindo sua implementação nas obras de Bartók. A publicação *The workshop of Bartók and Kodály* refere-se a um estudo sobre as obras desses dois compositores.

⁸ Original em francês: "Il existe plusieurs sens du mot "atelier": c'est d'abord le lieu physique où le compositeur travaille (objet d'une pulsion scopique dont témoignent quelques livres de photographie, néanmoins infiniment plus rares que ceux consacrés aux peintres et plasticiens); c'est, plus précisément, l'ensemble des objets et ressources mobilisés par le compositeur au cours de son travail, éventuellement en divers lieux (chez lui, en voyage, au sein d'institutions spécialisées qui l'invitent); c'est, de façon plus métaphorique, le système de ses techniques de travail et des structures de pensée musicale qui en sont les conditions de possibilité (comme par exemple dans la somme de Lendvai, *The Workshop of Bartók and Kodály*); enfin, en élargissant jusqu'à l'ensemble de la vie du compositeur — en particulier sa vie psychique — en tant que ressource pour son activité créatrice, ce peut être "l'atelier intérieur du musicien" entrevu par Max Graf à l'époque des pionniers de la psychanalyse.

L'atelier qui nous intéresse ici se situe quelque part entre le deuxième sens (encore trop topographique) et le troisième sens (déjà trop métaphorique) que nous venons de distinguer. Il désigne justement le milieu de la composition: à la fois l'environnement qui lui fournit des conditions de possibilité (matériau, outils, archives...) et l'ensemble des problèmes techniques, options stylistiques, anticipations et mémorisations des éléments de l'œuvre à venir, qu'elle fait consister. Si on l'aborde en termes d'opérations matérielles, ce sera au sens où elles sont animées par un projet. Si on l'aborde en termes de cognition, ce sera dans l'idée que la cognition est située, incarnée, non abstraite de l'environnement avec lequel le compositeur interagit. Cette notion d'atelier est donc appelée à se développer selon la double nécessité d'animer les outils par l'activité et de relier les procédés à leur genèse".

Como mencionado no final da citação, o emprego do conceito de *atelier* nesta revista é voltado para investigações sobre a gênese da criação. Esse estudo de registros do processo criativo, proposto pela revista, viria enriquecer o conhecimento da matéria sonora a que temos acesso pela obra que nos chega às mãos e aos ouvidos, na qualidade de intérpretes, criadores ou público, possibilitando a compreensão não só do processo de criação da obra, mas de elementos fundamentais de sua motivação poética (DONIN; THEREAU, 2008).

Enfim, o conceito de *atelier* proposto no decorrer deste número da *Revue Circuit* sugere a possibilidade de se abordar a obra artística a partir da perspectiva do espaço, das ferramentas de trabalho do compositor – que podem abranger, por exemplo, de um computador a um piano – e de documentos que relatam os estágios da criação musical, procurando revelar a genética da obra.

A partir das três publicações apresentadas, formulamos a noção de *atelier* como um conceito que ajudará a estruturar esta tese, simbolizando o espaço do desenvolvimento de determinado objeto artístico. Segundo nossa proposição, o estudo do *atelier* não irá se referir ao espaço físico, mas ao espaço da troca, que se faz notar nos envios epistolares, na interação com os intérpretes, na relação com o meio musical, na influência de outros compositores do século XX na obra de Cláudio Santoro. Assim, a imagem do *atelier* está relacionada à discussão sobre o universo criativo de Santoro, através da investigação do contexto da criação, diálogos e influências a que esta obra esteve sujeita.

Considerando-se que uma carta pode nos oferecer o privilégio de acompanhar intimamente a troca de experiências sobre o percurso artístico, a epistolografia apresenta amplas possibilidades para o *atelier* instaurado nessa pesquisa. Assim, na primeira parte do trabalho, o estudo das correspondências com Curt Lange, Heitor Alimonda e uma entrevista com a pianista Jocy de Oliveira sobre as cartas e a experiência junto ao compositor evidenciam ser fontes extremamente ricas para a reconstrução do *atelier* de Santoro. Na segunda parte do trabalho, a análise musical ilustra como o contato de Santoro com o meio da época se reflete em suas obras, também integrando o *atelier* definido para esta pesquisa.

1.2. Fundamentação teórica do estudo epistolográfico

A primeira parte dessa tese utiliza como fontes principais cartas trocadas por Cláudio Santoro com Francisco Curt Lange e com Heitor Alimonda, além de uma entrevista sobre as cartas e a experiência da pianista Jocy de Oliveira junto ao compositor. Para a definição de uma fundamentação adequada para o estudo dessas missivas, partimos da problematização colocada por Haroche-Bouzinac (1995) sobre o estudo epistolar. No trabalho *L'Épistolaire*, publicação muito significativa para a epistolografia, a autora propõe uma reflexão sobre a leitura da carta, reconhecendo a existência de diversos propósitos e formas do gênero epistolar:

Assim também a carta, forma altamente diferenciada no interior de seus próprios limites, é caracterizada pela instabilidade de suas formas e da flexibilidade de sua utilização. É a combinação desses fatores, historicamente e socialmente variáveis, e os fatores não variáveis (destino, assinatura), que determina o modo de funcionamento do gênero epistolar⁹ (HAROCHE-BOUZINAC, 1995, p.3).

Tendo em vista tamanha diversidade, Haroche-Bouzinac sugere a necessidade da observação atenta do conteúdo da epístola na definição do enfoque adequado para o estudo de um determinado conjunto de correspondências:

De uma carta são esperados, de maneiras muito diferentes, conforme os períodos, notícias da via política ou pessoal, anedotas, histórias divertidas, análises, reflexões, revelações sobre si, confidências, expressão de sentimentos. Se a vocação do instrumento epistolar muda, as suas mudanças de conteúdo também¹⁰ (HAROCHE-BOUZINAC, 1995, p. 15).

As reflexões propostas por Haroche-Bouzinac confirmam a importância do tratamento individualizado de um conjunto epistolar na definição da metodologia para seu

⁹ Original em francês: “Ainsi la lettre, forme très différenciée à l’intérieur de ses propres limites, se caractérise-t-elle par l’instabilité de ses formes et la souplesse de son utilisation. C’ est la combinaison de ces facteurs historiquement et socialement variables et de facteurs invariants (destination, souscription), qui détermine le mode de fonctionnement du genre épistolaire” (HAROCHE-BOUZINAC, 1995, p.3).

¹⁰ Original em francês: “D’une lettre on attend, de manière très différente selon les périodes, des nouvelles de la vie politique ou personnelle, des anecdotes, des récits plaisants, des analyses, des réflexions, des révélations sur soi, des confidences, l’expression de sentiments. Si la vocation de l’instrument épistolaire change, son contenu évolue de même (HAROCHE-BOUZINAC, 1995, p.15).

estudo. No caso das missivas de artistas, a observação do conteúdo sugere perspectivas diversificadas para a análise, conforme aponta Moraes (2007a):

A correspondência de escritores, artistas plásticos e músicos, documentação de caráter privado que vem suscitando grande interesse editorial no Brasil, abre-se para pelo menos três fecundas perspectivas de estudo. Pode-se, inicialmente, recuperar na carta a expressão testemunhal que define um perfil biográfico. Confidências e impressões espalhadas pela correspondência de um artista, contam a trajetória de uma vida, delineando uma psicologia singular que ajuda a compreender os meandros da criação da obra. A segunda possibilidade de exploração do gênero epistolar procura apreender a movimentação nos bastidores da vida artística de um determinado período. Nesse sentido, as estratégias de divulgação de um projeto estético, as dissensões nos grupos e os comentários acerca da produção contemporânea aos diálogos contribuem para que se possa compreender que a cena artística (livros e periódicos, exposições, audições, altercações públicas) tem raízes profundas nos “bastidores”, onde, muitas vezes, situam-se as linhas de força do movimento. Um terceiro viés interpretativo vê o gênero epistolar como “arquivo da criação”, espaço onde se encontram fixadas a gênese e as diversas etapas de elaboração de uma obra artística, desde o embrião do projeto até o debate sobre a recepção crítica favorecendo a sua eventual reelaboração. A carta, nesse sentido, ocupa o estatuto de crônica da obra de arte. A crítica genética, ao considerar a epistolografia um “canteiro de obras” ou um “ateliê”, busca descortinar a trama da invenção, o desenho de um ideal estético, quando examina as faces dos processos da criação. (MORAES, 2007a, p.30).

Levando-se em consideração as premissas discutidas pelos autores mencionados, procuramos partir das possibilidades oferecidas pelas fontes de pesquisa escolhidas para determinar o foco da presente investigação. Assim, este trabalho buscou na análise epistolar elementos que evidenciassem o contato de Cláudio Santoro com o meio musical e com ideários diferenciados durante sua trajetória composicional. Por isso, optamos por centrar nossa fundamentação em publicações que discutem como a troca epistolar apresenta o diálogo de seus interlocutores com o meio cultural da época; como esses documentos trazem à tona os projetos ideológicos e as orientações estéticas seguidas por seus personagens¹¹.

Moraes (2007b) considera que a correspondência de Mário de Andrade foi um instrumento de difusão do ideário modernista e que o processo de troca estabelecido

¹¹ Não serão incluídos em nosso estudo elementos que tratem da materialidade da escrita, de normas da escritura epistolar, dos suportes utilizados.

com jovens artistas da época consolidou a formação de concepções relacionadas a essa estética: “A conversação realizada pela correspondência de Mário fundamentava a propagação do ideário modernista, bem como dos movimentos culturais e políticos que, de certo modo, foram por ele sustentados” (MORAES, 2007b, p 128).

O autor refere-se a essa troca como um *projeto epistolar* de caráter didático, que consistia no acompanhamento da formação intelectual dos jovens artistas e de seu desenvolvimento profissional, bem como a atuação em prol do delineamento de posicionamentos artísticos:

A epistolografia do escritor Mário de Andrade (1893-1945), reconhecida atualmente por seu expressivo volume e importante potencial biográfico e histórico, deve também ser interpretada como a prática de um projeto pedagógico inserido no ideário modernista. Essa perspectiva didática na escrita epistolar marioandradiana revela um plano de sedução intelectual, sobretudo nas cartas endereçadas aos jovens escritores, artistas plásticos e músicos. (MORAES, 2007b, folha de rosto)

Através da descrição das principais ações possibilitadas pelo diálogo epistolar, Moraes (2007b) apresenta a relação de Mário de Andrade com artistas do meio cultural brasileiro entre as décadas de 1920 e 40. Mais do que isso, identifica que estes estavam inseridos numa rede de interessados na propagação do modernismo: “Mário criará uma rede de comunicação jamais vista até aquele momento na história literária brasileira. Convergiam para a Rua Lopes Chaves¹² cartas de pintores, músicos, literatos. Grandes e medíocres, espíritos universitários e diletantes” (MORAES, 2007b, p.128).

Percebemos que a correspondência trocada por Francisco Curt Lange com Cláudio Santoro entre 1942 e 1949 também apresenta como objetivo promover ações relacionadas a um projeto de viés cultural-ideológico: o Americanismo Musical. Este movimento foi liderado por Lange, e propunha o aprimoramento da formação cultural, da pesquisa e da produção musical dos países latino-americanos, promovendo a integração da música nesse continente. César Buscacio (2009)

¹² Trata-se da Rua Lopes Chaves, onde Mário de Andrade residia.

discute a importância da troca epistolar na realização de propósitos relacionados ao movimento mencionado. Acrescenta ainda que o principal objetivo da correspondência de Lange era a divulgação de publicações relacionadas ao Americanismo, sobretudo o *Boletín Latino-Americano de Música* (BUSCACIO, 2009, p.3-4).

De forma equivalente ao que Moraes (2007b) observa sobre a troca epistolar de Mário de Andrade, Buscacio (2009) considera que a correspondência de Curt Lange foi um instrumento indispensável no estabelecimento de uma rede de sociabilidades¹³ entre músicos de todo o continente:

Para o musicólogo alemão, as missivas mostravam-se, indubitavelmente, um vetor privilegiado na formulação das representações e sociabilidades do campo musical, não sendo casual que tivesse deixado como legado, um acervo de dezenas de milhares de cartas. (BUSCACIO, 2009, p 245)

Esta rede foi uma maneira de promover o projeto Americanismo Musical, difundindo obras que tivessem afinidades com este empreendimento, viabilizando a troca de informações, formulando estratégias de divulgação, realizando negociações e alianças¹⁴.

No presente trabalho, a análise de cartas trocadas entre Santoro e Curt Lange terá como objetivo revelar a relação de Santoro com o meio musical durante a década de 40, reconhecendo como essa correspondência traz à tona aspectos do ideário americanista de Lange e suas estratégias de difusão, em grande parte possibilitadas pelo estabelecimento de uma grande rede de contatos. Ressaltamos também na investigação dessas epístolas, a perspectiva de orientação do jovem músico, e a

¹³ Buscacio (2009) baseia-se em Norbert Elias (1994) para esclarecer o conceito de rede de sociabilidades : “Para ter uma visão mais detalhada deste tipo de inter-relação, podemos pensar no objeto de que deriva o conceito de rede: a rede de tecido. Nessa rede, muitos fios isolados ligam-se uns aos outros. No entanto, nem a totalidade da rede, nem a forma assumida por cada um dos seus fios podem ser compreendidas em termos de um único fio, ou mesmo de todos eles, isoladamente considerados; a rede só é compreensível da maneira como eles se ligam, de sua relação recíproca. Essa ligação origina um sistema de tensões para o qual cada fio isolado concorre, cada um de maneira um pouco diferente, conforme seu lugar e função na totalidade da rede. A forma do fio individual se modifica quando se alteram a tensão e a estrutura da rede inteira. No entanto essa rede nada é além de uma ligação de fios individuais; e, no interior do todo, cada fio continua a constituir uma rede em si; tem uma posição e uma forma singulares dentro dele.” (ELIAS, Norbert. **A sociedade dos Indivíduos**. Rio de Janeiro, Zahar, 1994, *apud* BUSCACIO, 2009, p.5-6).

¹⁴ Buscacio (2009) descreve os pontos citados como os principais propósitos das redes de sociabilidade relacionadas ao movimento Americanismo Musical.

influência de correntes estéticas no período. Na trama das narrações dessas missivas, surge a compreensão dos caminhos composicionais aos quais a obra de Santoro esteve ligada na década de 40.

Se a leitura das cartas de Curt Lange a Santoro mostra que o musicólogo foi um mentor intelectual para esse compositor durante a década de 40, as missivas trocadas entre Cláudio Santoro e Heitor Alimonda apontam para outra relação: a ligação de amizade e parceria profissional entre um compositor e um intérprete.

Alimonda recorre à escrita epistolar para discutir as obras de Santoro sob o olhar do intérprete. No entanto, adota uma perspectiva muito particular, tomada pelas liberdades decorrentes do relacionamento de amizade com Santoro. Analisando a correspondência de outros pianistas com o compositor¹⁵, percebemos que a comunicação não é marcada pelos mesmos laços de intimidade notados nas cartas de Alimonda.

Sob o viés da amizade, a correspondência com Alimonda representa o espaço para o intercâmbio de idéias sobre a obra de Santoro, comentários sobre novas composições para piano, recepção na ocasião da estréia, opinião estilística, situação dessas composições diante do repertório do século XX. Dessa maneira, essa tese apresenta, sob um ângulo até o momento não tratado pela bibliografia, a relação entre o intérprete e o compositor Cláudio Santoro, descrevendo como as informações trocadas na escrita epistolar refletem-se em seus trabalhos artísticos.

Além disso, a análise das cartas de Alimonda a Santoro traz ao nosso encontro uma visão do meio cultural da década de 50, permitindo-nos apreender como os ideais estéticos do compositor relacionam-se a esse contexto. Essas missivas também nos permitem acompanhar as gradativas mudanças estilísticas verificadas na obra de Santoro entre 1960 e 70.

¹⁵ Refiro-me especificamente às cartas enviadas a Yara Bernette, Caio Pagano e Anna Stella Schic, consultadas durante a pesquisa no Acervo Cláudio Santoro em Brasília.

A relação entre esses interlocutores nos levou a acrescentar às referências já discutidas¹⁶ uma fundamentação que tratasse de maneira particularizada aspectos da tipologia epistolar definida como cartas de amizade. Inês Rocha (2009) identifica que as missivas trocadas entre Liddy Chiaffarelli Mignone e Mário de Andrade tratam-se de cartas de família e de amizade¹⁷:

Esta tipologia apresenta uma informalidade na escrita que torna mais flexível a aplicação das normas epistolares consagradas tanto na prática epistolar quanto nos manuais que têm como objetivo regular ou ensinar uma boa escrita de carta. Pela proximidade do relacionamento, a escrita revela a expressão de individualidades, particularidades e de aspectos do cotidiano que a tornam uma fonte privilegiada para o estudo do âmbito privado, uma vez que evidenciam aspectos que outras fontes não revelam. (ROCHA, 2009, p. 289-90)

Rocha (2009) sintetiza os principais aspectos da análise da troca epistolar entre Liddy Mignone e Mário de Andrade, investigando as redes de sociabilidade nas quais Liddy estava envolvida. A autora avalia o reflexo das idéias do meio que circundava a interlocutora em sua atividade profissional:

Problematizar essa prática de escrita demonstrou como, na troca epistolar, a amizade com o destinatário foi se consolidando e qual a imagem que a remetente projetava de si na escrita. O intercâmbio epistolar representou não apenas uma comunicação escrita, mas um espaço para troca de idéias, criação, fortalecimento de vínculos profissionais e afetivos. A análise possibilitou ampliar o conhecimento sobre a prática profissional de Liddy Chiaffarelli Mignone, permitindo analisar suas atividades como cantora, professora de canto e piano, tradutora-intérprete, pesquisadora e sobre um período da Educação Musical no qual, apesar de nomes masculinos virem sendo ressaltados pela historiografia, destacou-se o trabalho de uma mulher que ora apresento (ROCHA, 2009, p. 11-12).

As fronteiras entre amizade, prática profissional e meio musical também podem ser reconhecidas na correspondência entre Alimonda e Santoro. Desse modo,

¹⁶ A saber: Moraes (2003; 2007a ; 2007b) e Buscacio (2009).

¹⁷ A autora destaca ainda que essa tipologia de cartas pode incluir a prática coletiva da escrita ou o envio de uma mesma missiva a mais de um destinatário. Esse procedimento algumas vezes ocorria nas cartas entre Heitor Alimonda e Cláudio Santoro, com a participação de Jeanette Alimonda, então esposa do pianista. No entanto, essa prática não será inserida nas investigações dessa tese, já que apenas uma das cartas selecionadas para o trabalho exemplifica essa situação.

acreditamos ser pertinente recorrer a aspectos discutidos pela referida pesquisadora sobre esta tipologia de cartas como fundamentação para nossas discussões.

Por fim, utilizamos também uma entrevista com Jocy de Oliveira, na qual ela descreve sua experiência como pianista junto a Cláudio Santoro, e como ela se serviu da troca epistolar para essa atuação conjunta. Nota-se que Jocy de Oliveira estabeleceu um intenso diálogo com o compositor sobre o repertório das décadas de 60 e 70, permeado por sua própria experiência com o repertório do século XX. Mais uma vez, entram em diálogo os dados da interação intérprete-compositor e o reflexo do meio musical da época nas escolhas composicionais de Santoro.

Através da compreensão das diversas faces do universo criativo de Santoro narrado nas epístolas – o cenário no qual se deu a criação, suas principais motivações, diálogos sobre composições e as principais referências estilísticas que orientaram Cláudio Santoro – espera-se reconstituir o *atelier* na primeira parte deste trabalho.

1.3 Estudo de depoimentos de intérpretes

Além de apresentar o contato com o meio musical da época, as cartas de Alimonda a Santoro e a entrevista com Jocy de Oliveira apresentam aspectos da atuação conjunta com o compositor. Ernő Lendvai (1983, p.247) considera que: “Na verdade, um bom intérprete pode revelar os segredos do *atelier* e dos processos criativos mais do que uma completa análise musicológica ou estética”¹⁸. (LENDVAI, 1983, p.247). A afirmativa de Lendvai está relacionada ao estudo de gravações realizadas por Bartók de suas próprias composições como inspiradoras das análises musicais, que levaram esse pesquisador a *insights* sobre a análise e consequentes considerações sobre o processo criativo deste compositor. Acreditamos ser possível estender esta idéia ao nosso objeto de pesquisa, utilizando os referidos depoimentos de intérpretes como fonte para a investigação do *atelier* estabelecido.

¹⁸ Original em inglês: “Indeed, a really great performer may allways reveal the secrets of workshop and creative process than the most thorough musicological or aesthetic analysis” (LENDVAI, 1983, p.247).

A noção de que o intérprete estabelece um *processo de troca* ao lidar diretamente com o compositor, participando de certa forma de seu universo criativo, é comentada pela pianista e pesquisadora Catarina Domenici (2010), ao criticar a limitação da bibliografia musical sobre o papel do intérprete:

A falta de documentação de colaborações não só aponta para um descaso para com o papel do intérprete na criação, difusão e recepção de novas obras musicais, mas, além disso, despreza o processo de troca e seu impacto tanto para a composição quanto para a performance. O descompasso entre a prática e o discurso parece ser uma clara indicação da presença do modelo hierárquico de relações compositor-intérprete no discurso sobre música. (DOMENICI, 2010, p.1142)

Uma das principais referências em que Domenici baseia-se é o artigo *The Changing Composer-Performer Relationship: A Monologue and a Dialogue*, publicado em 1963 por Lukas Foss. Este, por sua vez, discute como o resgate da relação intérprete-compositor se dá no contexto da música contemporânea, estimulado pelo impacto da união da atividade de ambos e por questões musicais, como a expansão da técnica e da notação musical no século XX. Foss considera que a ação colaborativa entre intérpretes e compositores corresponde a uma reaproximação de papéis e percepções que, nos séculos anteriores, encontravam-se fundidos :

Compositores estão novamente envolvidos em *performance*, com a *performance*. Mais que isso – eles trabalham junto a intérpretes escolhidos a dedo em direção a um objetivo comum. Dentre os novos times de compositores-*performers*: Cage e Tudor, Boulez e a Südwestfunk, Berio e Cathy Berberian, Babbitt e Bethany Beardslee, Pousseur e um grupo de sete, meu próprio Improvisation Chamber Ensemble. Cada um dos times mencionados está envolvido numa pesquisa que podemos chamar uma jornada na nova música¹⁹. (FOSS, 1963, p.46)

Compartilhando dos propósitos defendidos pelos dois autores acima citados, utilizamos documentos que registram os diálogos intérprete-compositor como fontes para essa pesquisa, situando-os diante dos movimentos de renovação musical

¹⁹ Original em inglês: “Composers are again involved in performance, with performance. More – they work with handpicked performers toward a common goal. Among the new composer-performer teams: Cage and Tudor, Boulez and the Südwestfunk, Berio and Cathy Berberian, Babbitt and Bethany Beardslee, Pousseur and a group of seven, my own Improvisation Chamber Ensemble. Each of the teams mentioned is involved in a search, what we might call a joint enterprise in new music” (FOSS, 1963, p.46).

brasileira. De acordo com nossa proposta, esse estudo está contido no conceito de *atelier*, na medida que aponta para outra face do universo criativo de Santoro: um registro da troca com esses intérpretes .

Capítulo 2 - “O desenho de um ideal estético”²⁰ : estudo de correspondências trocadas entre Francisco Curt Lange e Cláudio Santoro de 1942 a 1949

2.1 Apresentação da trajetória e do conjunto epistolar de Francisco Curt Lange

Nascido em 1903 na cidade de Eilenburg, Alemanha, Franz Kurt Lange desembarcou na América Latina em 1923, naturalizando-se em seguida uruguaio e substituindo o nome de origem germânica por Francisco Curt Lange. Curiosamente, sua formação universitária era em Arquitetura, mas com uma sólida formação musical tornou-se um dos musicólogos mais atuantes na América Latina.

Os primeiros trabalhos mais importantes sobre a música brasileira dos séculos XVIII e XIX devem sua existência a Lange. Sua formação como arquiteto ajudou-o a formular a hipótese de que, uma sociedade que produzira um conjunto arquitetônico tão desenvolvido nas cidades históricas mineiras, certamente deveria ter produzido obras musicais de grande valor artístico. Assim, Lange começou a procurar nos arquivos financeiros das principais Instituições Religiosas de Minas Gerais as despesas com músicos e consequentes referências aos nomes de compositores e grupos musicais. A partir dessas indicações, tornou-se possível descobrir obras produzidas no período e reconstituir o passado musical naqueles séculos²¹.

No âmbito latino-americano, Lange fundou centros de estudo e difusão musical como o Instituto Interamericano de Musicologia (1938) e a Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores (1941), publicou periódicos musicais como o *Boletín Latino Americano de Música* – BLAM (1935-1946), a *Revista de Estudios Musicales* (1949-1954) e partituras de diversos compositores americanos. Em colaboração com o *Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica* – SODRE (Montevideo) – trabalhou na radiofusão de obras de compositores latinos, muitas

²⁰ Expressão utilizada por Marcos Antônio de Moraes (2007, p.30).

²¹ TONI, Flávia. São Paulo, 2009. Informação verbal fornecida em aula ministrada no Curso de Doutorado em Música da ECA-USP.

vezes realizando primeiras audições. Lange continuou produzindo ativamente até seu falecimento em 1997.

Com a organização do Acervo Curt Lange na Biblioteca Central da UFMG, Belo Horizonte, iniciada em 1995, teve-se acesso a um dos mais significativos conjuntos epistolares relacionados à música do século XX na América Latina. Para compreender o significado da correspondência de Lange e sua relevância como documentação para o estudo da música brasileira, cabe realizar uma breve apresentação do material²².

O musicólogo tinha o hábito de fazer uma cópia em carbono das missivas enviadas, numerando-as e organizando-as por data. A correspondência totaliza quase 100.000 cartas – 58.000 itens enviados e 40.100 recebidos – escritas entre 1929 e 1995. Também foram preservados os materiais anexos recebidos²³.

O material deixado por Lange abrange missivas que, em sua grande maioria, têm como temática a música, e assuntos a ela relacionados. Sua correspondência engloba diálogos estabelecidos com diversos compositores e intérpretes. Essas cartas tinham propósitos bastante variados, mas apresentam em comum o intuito de discutir e viabilizar projetos relacionados à música no Brasil e na América Latina.

Este conjunto epistolar encontra um equivalente na correspondência de Mário de Andrade. Esta equivalência pode ser identificada na proporção dos arquivos, na importância histórica de seus documentos para a cultura no Brasil, no intuito dos projetos pedagógicos e profissionais discutidos nas missivas. Moraes (2003) salienta que a difusão do nacionalismo-modernista realizada por Mário de Andrade encontra na carta seu principal instrumento:

(...) A partir de 1923 (e mais ostensivamente depois de novembro de 1924), esse desejo de atuar nos destinos culturais do Brasil ganha novos contornos, com a descoberta de uma estratégia persuasiva nos domínios da epistolografia. A partir desse momento, a correspondência de Mário de Andrade poderá ser interpretada como a prática de um projeto pedagógico inserido no ideário modernista,

²² Grande parte dessas informações está disponível no Guia do Acervo Curt Lange, em texto de André Guerra Cotta, disponível no endereço eletrônico <http://www.curtlange.bu.ufmg.br/>. Acesso em 27/09/09.

²³ Idem nota anterior.

pois a carta se torna ostensivamente o lugar privilegiado dos fundamentos de um nacionalismo de cunho crítico. Essa perspectiva didática revelará, então, um plano de sedução intelectual, sobretudo nas cartas endereçadas aos jovens escritores, artistas plásticos e músicos. (MORAES, 2003, p.58-9)

Em diálogos também viabilizados pela correspondência, Lange realizou um projeto pedagógico de divulgação do Americanismo Musical, com jovens compositores como Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe e Camargo Guarnieri, voltado para a discussão de parâmetros da música brasileira da época e situação da música latino-americana. Lange, no entanto, não se ateve a uma única orientação estética, trabalhando em linhas bastante diversificadas.

Curt Lange e Mário de Andrade apresentam ainda a peculiaridade de serem colecionadores. Porque um correspondente faria cópias das cartas que enviou? Segundo José-Luis Diaz (2007) :

Por vezes, a prudência do destinatário, ou o simples cuidado de não perder o fio da correspondência, sobretudo quando ele mantém dela uma multiplicidade, convida-o, em seguida, a copiar as cartas, ou fazê-las copiar um 'secretário', chegando às vezes a organizá-las em um dossiê (...), e a classificá-las. (DIAZ, 2007, p.120)

O comentário abaixo, que faz referência especificamente à correspondência *Andradiana*, também torna-se passível de aproximação com os projetos de Lange:

Nota-se a intenção de documentar e esclarecer determinadas situações que envolveram o carteador. Nesta fatia de sua interlocução epistolar, percebe-se que Mário fazia cópias porque externava, muitas vezes, *insights*, primeiras idéias a respeito de assuntos aos quais poderia regressar no momento da elaboração de artigos (MORAES, SANTOS, LOPEZ, 2010).

A aguçada consciência de Curt Lange e Mário de Andrade como pesquisadores nos faz pensar que a carta era para eles um documento e, portanto, deveria ser preservada como tal²⁴. É bem provável que ambos tivessem a noção de que os

²⁴ Embora a bibliografia não apresente até o momento maiores informações sobre a relação entre Curt Lange e Mário de Andrade, é possível verificar que estes chegaram a desenvolver trabalhos em colaboração. O Boletim Latino America de Música nº1, publicado em 1935, inclui o artigo São Paulo – Os congos, de Mário de Andrade. Na biblioteca de Mário, disponível para pesquisa no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, encontram-se os volumes do I, II, III do Boletim, enviados a Andrade com dedicatória de Lange.

diálogos ali estabelecidos um dia viriam a ser testemunhos de seus projetos de fomento às artes e à música brasileira.

Também é certo que a correspondência foi na vida de Curt Lange uma ferramenta de trabalho. Através das cartas, o musicólogo realizava colaborações para revistas européias; coordenava atividades musicais em países distintos; recebia obras de vários compositores, estudando e conhecendo músicas de países do continente americano. A partir daí, realizava diversos tipos de publicações sobre a vida musical na América Latina numa época em que os meios de transporte tornavam as distâncias mais longínquas, o acesso à telefonia ainda era restrito e nem se sonhava com as facilidades possibilitadas pelo avanço tecnológico ocorrido nas décadas seguintes. Veja-se, por exemplo, um trecho de carta escrito de Curt Lange a Cláudio Santoro em 12 de abril de 1947:

Você²⁵ nao deve extranhar se nao sou agora muito pontoal com a minha correspondencia, nem mesmo no estudo de obras. Com a minha volta para o Uruguay, (...) depois com o restabelecimento das minhas conexões, incluindo Europa, a correspondencia e as publicações que chegam sao muitas. Posso-lhe assegurar que diariamente recebo de 6 a 8 libros, varias revistas, de 10 a 20 cartas, e de 8 a 15 obras musicais. Isto só como promédio. Quando falto por uns dias, como agora, (...) á volta eu tenho que pagar caro o passeio²⁶.

A citação acima nos permite inferir que a correspondência entre Lange e Santoro está inserida num projeto epistolar mais amplo do musicólogo. No entanto, as epístolas relacionadas a este empreendimento oferecem dados para abordagens investigativas muito diversificadas, a serem particularizadas de acordo com seus interlocutores. Dessa maneira, segue-se uma apresentação da correspondência trocada entre Curt Lange e Cláudio Santoro, tratando de aspectos referentes à seleção das cartas utilizadas nessa tese, às temáticas mais recorrentes, além da análise das mesmas.

²⁵ Todos os exemplos de cartas entre Cláudio Santoro e Curt Lange desta tese são revisões realizadas pela pesquisadora das transcrições realizadas no projeto de Iniciação Científica *A música eletroacústica no Brasil: uma abordagem musicológica*, desenvolvido entre 2002 e 2004 na Universidade Federal de Minas Gerais, sob orientação de Carlos Palomibini. Uma das etapas deste trabalho, realizada entre 2003 e 2004 por Maíra Cimbleiris Alkimin e José Henrique Padovani Velloso, foi a transcrição para o *Word* das cartas trocadas entre Lange e Santoro. Nesta transcrição, foi preservada sem correções a ortografia dos dois correspondentes. Os originais, também consultados nesta pesquisa, estão disponíveis no Acervo Curt Lange, na Biblioteca Central da UFMG, em Belo Horizonte

²⁶ Carta enviada por Curt Lange a Cláudio Santoro em 12 de abril de 1947.

2.2 A correspondência trocada entre Francisco Curt Lange e Cláudio Santoro

Dentro do conjunto epistolar reunido no Acervo Curt Lange, 219 documentos totalizam a correspondência trocada entre o compositor brasileiro Cláudio Santoro e o musicólogo germano-uruguaio Francisco Curt Lange, onde 115 são envios de Lange a Santoro e 104 de Santoro a Lange. Todas as missivas escritas por Lange são datilografadas. Dentre as cartas de Santoro, predominam as manuscritas.

Essa correspondência abrange um período extenso: de 1942 a 1989. Motivadas por situações de vida e épocas tão diversas, as cartas apresentam enfoques diferenciados no decorrer do tempo. A troca se dá de forma mais intensa, em termos de número e conteúdo, de 1942 a 1949, já que nessa época, a correspondência viabilizou diversas ações do movimento Americanismo Musical. Além disso, o período corresponde à consolidação da carreira de Santoro, e Lange contribuiu efetivamente para o estabelecimento profissional do interlocutor. Basta lembrar que, através das cartas, o musicólogo possibilitou publicações e estréias de obras do compositor, atuando como um mentor e incentivador dos ideais artísticos de Santoro.

Em função da importância dos elementos encontrados nas cartas trocadas entre 1942 e 1949 para esta pesquisa, optamos por nos concentrar nessa delimitação temporal, com breves referências às epístolas que extrapolam esses limites. Ainda assim, este conjunto epistolar incluía documentos muito diversificados ou sem maior interesse para a temática delimitada para nossa investigação. Por isso, selecionamos vinte e nove cartas²⁷ trocadas entre Lange e Santoro, apresentadas nos quadros a seguir com as datas de envio:

²⁷ Dentre essas cartas, apenas uma extrapola nossa delimitação temporal, tendo sido enviada por Santoro a Lange em 1956.

Correspondência de Francisco Curt Lange a Cláudio Santoro : cartas selecionadas para a pesquisa							
ANO	1942	1943	1944	1946	1947	1948	1949
DATA	04 mar	02 jan	16 out	04 mar ²⁸	12 abr	19 jan	11 set
	13 jun	06 abr	30 nov	27jun			
	27 jul			23 jul			
	18 set						

Quadro 1: Envios de Francisco Curt Lange a Cláudio Santoro selecionados para a pesquisa

Correspondência de Cláudio Santoro a Francisco Curt Lange : cartas selecionadas para a pesquisa					
ANO	1942	1946	1948	1949	1956
DATA	25 fev	01 jan	05 jan	05 set	20 nov
	07 jun	05 jan	19 mar	20 out	
	09 set	27 jun ²⁹	08 mai		
	22 out	30 jun			
		15 jul			

Quadro 2 : Envios de Cláudio Santoro a Francisco Curt Lange selecionados para a pesquisa

O mapeamento dessas cartas indica a presença de algumas temáticas recorrentes: divulgação dos ideais do Grupo Música Viva; projeto pedagógico de modernização dos parâmetros do nacionalismo musical brasileiro em relação ao que era produzido na Europa; crítica ao estado geral da música brasileira; publicações de textos e partituras do Grupo Música Viva e do Instituto Interamericano de Musicologia; diálogos com representantes dos movimentos musicais de renovação na América Latina; registros de radiodifusões, concertos e estréias de obras de jovens compositores; relações com a crítica musical ; elaborações sobre o pensamento estético de Santoro; envio de obras de Cláudio Santoro para acompanhamento, apreciação e crítica por parte de Lange.

Essa recorrência de temas nos levou a definir o seguinte formato de apresentação para a seção seguinte: as cartas foram agrupadas por temáticas, que possibilitam

²⁸ Essa carta foi anexada por Curt Lange junto a correspondência enviada a Cláudio Santoro, mas trata-se de um envio a Fundação Guggenheim, aos cuidados de Dr. Henry Allen Moe

²⁹ Este envio se trata de um telegrama.

discutir como se dá o diálogo de seus interlocutores com o ambiente cultural da época; identificando os projetos ideológicos e as referências estéticas seguidas por seus personagens. Não será seguida a ordem cronológica. Além disso, optamos por incluir no corpo da tese apenas trechos de cartas, e não o texto integral da missiva.

O perigo de apresentar um retrato deformado e criar situações que não correspondem à realidade de seus interlocutores é claro. O caminho é dúbio, como nos alerta José-Luis Diaz (2007):

No lugar da tão complexa urdidura que nós esperávamos, estamos reduzidos a uma pequena sinopse de novela televisiva. Cabe ao leitor então se vingar, colaborando ativamente para a ‘obra aberta’, abertíssima até. O que é o lado bom desses tipos de escritas-leituras... (DIAZ, 2007, p.130-1)

Por isso, optou-se por um caminho intermediário : apresentaremos durante o texto apenas trechos das cartas, disponibilizando uma cópia da versão integral no anexo da tese. Com esse formato, espera-se contextualizar as informações de maneira mais completa e evitar interpretações errôneas.

Nessas cartas, predominam os aspectos que tratam da apresentação da cena musical na década de 40 e seus debates estilísticos, trazendo à luz questões acerca das opções estéticas e composicionais de Santoro no período. Enfim, conhecer os “bastidores” da composição de Santoro nos permite o acesso às maneiras como foram se consolidando suas escolhas musicais.

2.3 Principais temáticas encontradas na correspondência entre Curt Lange e Cláudio Santoro de 1942 a 1949

2.3.1 O projeto do Americanismo Musical

Algumas informações encontradas na missiva abaixo, enviada por Lange à Fundação Guggenheim, apresentam alguns dos traços mais significativos encontrados na correspondência trocada entre Lange e Santoro. Em diversos envios durante a década de 40, os referidos interlocutores retornariam às temáticas

discutidas no informe. Esta carta apresenta também o cenário que provavelmente motivou a troca epistolar mencionada: a situação da música na América Latina e no Brasil, especialmente no que diz respeito à música contemporânea, e a descrição da atividade de Santoro como um destacado compositor americano, ligado ao movimento de renovação musical brasileiro, cuja criação teria sido acompanhada por Lange desde 1940.

INFORME CONFIDENCIAL³⁰

Nº 16.299³¹
Río de Janeiro, 4 III 1946

Dr. Henry Allen Moe,
General Director,
John Simon Guggenheim Memorial Foundation
551 Fifth Avenue
NEW YORK

O panorama da criação na América Latina, no que diz respeito aos compositores jovens, é muito pobre na atualidade. Sem analisar os motivos, quero manifestar que entre os talentos legítimos, cada vez mais raros, encontra-se Claudio Santoro, cuja criação vem sendo por mim atentamente observada e estimulada desde 1940³². É um talento legítimo, uma poderosa manifestação em um meio a um ambiente musical em formação, no qual sobressaem quatro grande compositores, cuja idade oscila entre os ?³³ e os 60 anos: Villa-Lobos, Lorenzo Fernández, Mignone, Camargo Guarnieri. Depois destes, nada mais apareceu, que possa ser assinalado, por seu temperamento, seu idealismo, sua tenacidade no estudo, como digno de suceder aos compositores mencionados. Sendo a vida musical do Brasil muito egocêntrica e interessando-se cada um somente por si mesmo, existindo, por outro lado, uma falta total de [interesse pelo ?] conhecimento e a interpretação da música de outros países, especialmente da contemporânea, Santoro está vivendo um período

³⁰ Esta carta foi arquivada por Curt Lange junto à correspondência de Santoro. As cartas trocadas com o compositor não fazem menção a esse informe, de modo que podemos supor que Lange tenha enviado diretamente a Fundação Guggenheim.

³¹ Este número corresponde à organização das cartas realizada por Lange e é um procedimento encontrado em todo o seu conjunto epistolar, conforme mencionado anteriormente.

³² Embora Lange refira-se no informe a Fundação Guggenheim ao ano de 1940 como época inicial do acompanhamento das atividades de Santoro, a correspondência com esse compositor começa a ser trocada em 1942, de acordo com a documentação arquivada no Acervo Curt Lange. Porém, mesmo considerando que a primeira carta tenha sido enviada por Santoro, em 25 de fevereiro de 1942, fica subentendido em seu conteúdo um contato anterior entre os interlocutores:

"Agora depois de ter falado demais, quero agradecer-lhe a grande gentileza de ter se incomodado em falar ao governador do Estado do Amazonas fora que este mandasse editar minhas composições. Pode crer que fiquei sensibilizado e grato sempre serei pelas gentilezas que me tem proporcionado.

Recebi ontem alguns exemplares da Sonata. Está ótima. Não imagina como fiquei contente e emocionado. Também lhe agradeço pelo que fez a respeito da edição da sonata, tudo por sua bondade pois não merecia tanto".

³³ Informação ilegível na carta

de verdadeira tortura por sua necessidade de conhecer intimamente outros meios e seus representantes mais importantes. Apesar de seus ?³⁴ anos, sua preparação profissional e a sutileza das observações aplicadas à sua arte, o colocam pelo menos acima, de dois dos quatro compositores acima mencionados. Ele possui amplitude de olhar e uma grande sinceridade. Havendo tratado de organizar aqui uma entidade que deu a conhecer [fez conhecer; divulgou] a música contemporânea americana, coube a ele, e a um grupo que o auxilia, ser o único que fez algo positivo por nossa arte de hoje. Está dotado de um espírito de colaboração que contrasta com o individualismo e a susceptibilidade tão próprios em nossos países, e precisa urgentemente do banho mágico que a organização musical estado-unidense representará; para seu espírito de músico criador, honesto e tremendamente dotado. Havendo examinado milhares de partituras e estimulado durante muitos anos inúmeros compositores do continente americano, só quero acrescentar que existem, atualmente, três compositores que merecem a qualificação de muito dotados, extremamente sérios, uma verdadeira esperança: Alberto E. Ginastera, que já está gozando de uma bolsa dessa Fundação, Héctor Tosar Errecart, uruguaio e Claudio Santoro. De tendências estéticas diferentes, cada um é, pode-se dizer, meu crédito. Estou seguro de que uma bolsa dada a Santoro daria uma base definitiva a um compositor americano que já é autor de inúmeras obras e de diversas menções honoríficas. E também seria uma contribuição à música do Brasil, cuja pequena cadeia de grandes compositores sofreu uma interrupção violenta por falta de elementos produtivos e sérios. Santoro é o elo que pode unir os que foram mencionados às gerações que o seguirão. Por último, será o homem que, por suas convicções e disciplina no trabalho realizará uma generosa e frutífera obra de aproximação de valores de nosso hemisfério³⁵

³⁴ Informação ilegível na carta.

³⁵ Carta enviada de Curt Lange ao Dr. Henry Allen Moe em 4 de março de 1946. Original em espanhol: “El panorama de la creación musical en la América latina, en lo que a compositores jóvenes respecta, es en la actualidad muy pobre. Sin analizar los motivos, quiero manifestar que entre los talentos legítimos, cada vez más raros, se encuentra Claudio Santoro, cuya creación ha sido atentamente observada y estimulada por mí desde 1940. El es un legítimo talento, una poderosa manifestación en medio de un ambiente musical aún en formación, (?) el que sobresale cuatro grandes compositores cuya edad oscila entre los (?) y los 60 años: Villa-Lobos, Lorenzo Fernández, Mignone, Camargo Guarnieri. Después de éstos, nada más ha aparecido que pueda ser señalado, por su temperamento, su idealismo, su tenacidad en el estudio, como digno de suceder a los compositores mencionados. Siendo la vida musical del Brasil muy egocéntrica e interesándose cada uno sólo por sí mismo, existiendo, por otro lado, una falta total por el conocimiento y la interpretación de la música de otros países, especialmente de la contemporánea, Santoro está viviendo un período de verdadera tortura en su necesidad de conocer íntimamente a otros medios y los representantes más importantes de esos medios. A pesar de sus (?) años, su preparación profesional y la sutileza de sus observaciones aplicadas a su arte, lo colocan por encima, por lo menos, de dos de los cuatro compositores arriba mencionados. El posee amplitud de mira y una gran sinceridad. Habiendo tratado de organizar aquí una entidad que diera a conocer música contemporánea americana, cupo a él, y un grupo que le secunda, ser el único que hizo algo positivo por nuestra arte de hoy. Está dotado de un espíritu de colaboración que contrasta con el individualismo y la susceptibilidad tan propios en nuestros países y precisa urgentemente del baño mágico que la organización musical estadounidense representará; para su espíritu de músico creador honesto y tremendamente dotado. Habiendo examinado miles de partituras y ~~haber~~ estimulado durante largos años inúmeros compositores del continente americano, sólo quiero agregar que existen, actualmente, tres compositores que merecen el calificativo de muy dotados, extremadamente serios, una verdadera esperanza: Alberto E. Ginastera, que ya está gozando de una beca de esa Fundación, Héctor Tosar Errecart, uruguayo y Claudio Santoro. De tendencias estéticas diferentes, cada uno es, lo que podría decir, mi crédito. Estoy seguro que una beca dada a Santoro daría una base definitiva a un

A carta acima nos permite vislumbrar um projeto mais amplo de Lange, o Americanismo Musical. Através deste movimento, o musicólogo implementou diversas ações em prol da música na América Latina, tais como publicações acerca da música neste continente, pesquisa sobre novos compositores, edição de obras, divulgação entre intérpretes. Desse modo, Lange pretendia divulgar as principais realizações musicais da América, como discute César Buscacio (2009):

Assim, para Curt Lange, era premente suscitar, através de pesquisas e publicações acerca da produção musical contemporânea da América, reconhecimentos mútuos das afinidades culturais existentes entre essas sociedades, pois, a escuta recíproca de seu legado musical propiciaria não apenas uma maior valorização, como principalmente um aprimoramento das possibilidades latentes, contidas na particularidade de cada *corpus* musical nacional. (BUSCACIO, 2009, p. 11)

Este autor argumenta ainda que o movimento liderado por Lange propunha a valorização de características etnológicas e sociológicas, que deveriam ser estudadas e estimuladas de forma a assegurar a fusão de contribuições culturais distintas, afirmando a identidade coletiva da nação³⁶ (BUSCACIO, 2009, p. 19-20).

O Americanismo Musical possibilitou, em grande medida, o intercâmbio da criação entre os países latino-americanos, criando uma rede de contato entre compositores e intérpretes. A morte de Lange deixou um vácuo nesse sentido e hoje temos contato mais direto com os meios musicais norte-americanos e europeus do que com o latino-americano.

A consciência de que era preciso divulgar o projeto Americanismo Musical aparece em grande parte da correspondência de Lange. Citamos o exemplo a seguir, ocasião em que Santoro é contemplado com uma menção honrosa em um Concurso de Composição nos Estados Unidos, em 30 de novembro de 1944, momento no qual Lange escreve:

compositor americano que ya es autor de innúmeras obras y de diversas menciones honoríficas. Y tambien seria una contribución a la música del Brasil, cuya pequeña cadena de grande compositores sufrió una interrupción violenta por falta de elementos productivos y serios. Santoro es le eslabón que puede unir a los que he mencionado con las geraciones que han de seguirle. Por último será el hombre que por convicciones y disciplina en el trabajo realizará una generosa e fructífera obra de aproximación de valores de nuestro hemisferio”.

³⁶ Não se trata da defesa do nacionalismo, mas da valorização do legado cultural das sociedades, identificando afinidades e estimulando relações entre elas.

Quando você [Santoro] fizer declarações, lhe peço somente uma coisa: Diga que o primeiro grande estímulo que você recebeu, foi dado pelo Instituto Interamericano de Musicología, que vem o apoiando até hoje. Isto é sempre importante para nós³⁷.

Mais do que divulgar o Americanismo, tratava-se também de conseguir adeptos e estabelecer parecerias. Buscacio (2009) refere-se a uma prática semelhante na correspondência entre Curt Lange e Camargo Guarnieri ao afirmar que a “negociação epistolar” estabelecida por esses interlocutores frequentemente “voltava-se para o estabelecimento de alianças” (BUSCACIO, 2009, p. 98).

A parceria estabelecida com grupos também interessados na renovação e no aprimoramento da formação musical dos países latino-americanos pode ser interpretada como um exemplo das alianças estabelecidas por Lange. No Brasil, Lange aprovava as causas defendidas pelo Grupo Música Viva, atuando, no ano de 1942, como editor da revista desse grupo. Diversas estratégias de apoio e ações relacionadas ao Grupo Música Viva foram viabilizadas pelo musicólogo através da prática epistolar. De maneira semelhante, a manutenção de boas relações com o *Agrupación Nueva Música*, liderado por Juan Carlos Paz na Argentina, parecia seguir os mesmos propósitos. Essas alianças possibilitavam a divulgação de obras entre intérpretes de todo o mundo, a realização de concertos, a radiofusão de obras, interligando, no projeto do Americanismo Musical, “atividades aparentemente fragmentárias (tais como publicações, concertos, transmissões radiofônicas etc.), conferindo-lhes maior coesão e consistência” (BUSCACIO, 2009, p.5-6).

Nos envios entre Curt Lange e Santoro encontramos diversas menções às ações relacionadas a esses grupos, tais como : logística da distribuição e venda de exemplares das publicações da revista Música Viva, planejamento para a execução de obras em concertos do Música Viva e do *Agrupación Nueva Música*, escolha de obras para publicação, escolha de representantes para a venda das publicações, como mostra o trecho abaixo, escrito por Lange em 27 de julho de 1942:

³⁷Carta enviada por Curt Lange a Cláudio Santoro em 30 de novembro de 1944. Original em espanhol: “ Cuando Ud. [Santoro] haga declaraciones le pido una sola cosa: Diga Ud. que el primer estímulo grande que Ud. recibió fué el que dió el Instituto Interamericano de Musicología, el cual le ha venido apoyando hasta hoy. Esto es siempre importante para nosotros”.

Como você vê, nós não temos sorte alguma no Rio com nossas publicações. Koellreutter está lutando em São Paulo e está longe desse foco que significa o Rio. Nós, quer dizer, o Editorial, necessita inevitavelmente de uma pessoa de confiança no Rio, que se ocupe da venda de nossas publicações, e muito especialmente, da revista "Música Viva". Esta revista mensal, que apenas acaba de sair, já está com certas dificuldades com a causa do DIP³⁸ e dos idiomas a publicar-se no Brasil³⁹.

Seguindo a perspectiva proposta por Buscacio (2009) na análise da correspondência entre Lange e Guarnieri, percebemos que, as ações discutidas na correspondência entre Lange e Santoro, atingiam propósitos diferenciados : para os compositores, era uma maneira de se obter a divulgação da obra e o reconhecimento profissional ; para o musicólogo, uma forma de introduzir sua posição ideológica, difundir as edições e estabelecer uma rede de sociabilidades⁴⁰ (BUSCACIO, 2009, p.147).

Nota-se que a troca epistolar entre Lange e Santoro viabilizou diversas ações relacionadas ao projeto Americanismo Musical, algumas das quais serão aprofundadas a seguir.

2.3.2 Ações ligadas ao Americanismo Musical realizadas através das cartas

2.3.2.1 Circulação de obras

Na correspondência trocada entre Lange e Santoro durante a década de 40, as redes de sociabilidade foram vitais para a circulação de obras entre compositores do continente. Para Santoro, esse processo constituiu um estímulo ao conhecimento da

³⁸ Departamento de Imprensa e Propaganda: órgão criado no Brasil em 1939 e extinto em 1945, responsável pela propaganda política populista de Getúlio Vargas, que controlava publicações e imprensa no Brasil.

³⁹ Carta enviada por Curt Lange a Cláudio Santoro em 27 de julho de 1942. Original em espanhol: “ Como Ud. ve, nosotros no tenemos suerte alguna en Río con nuestras publicaciones. Koellreutter está luchando en Sao Paulo y está lejos de ese foco que significa Río. Nosotros, es decir, la Editorial, necesita inevitablemente de una persona de confianza en Río que se ocupe de la venta de nuestras publicaciones, y muy especialmente, de la revista “Música Viva”. Esta revista mensual, que apenas acaba de salir, ya está con ciertas dificultades encima a causa del DIP y de los idiomas a publicarse en el Brasil ”.

⁴⁰ Buscacio analisa como as discussões sobre obras a serem editadas no *Boletín Latino Americano de Música* e em outras publicações representa o cruzamento de interesses profissionais, propondo o modelo de reflexão que, dada a grande semelhança de parâmetros, transpusemos para a discussão das ações mencionadas na carta de Lange a Santoro. Para mais informações, ver (BUSCACIO, 2009, p.147).

produção contemporânea da vanguarda americana, determinante para sua produção composicional na época.

A missiva escrita por Santoro em 22 de outubro de 1942 exemplifica como, muitas vezes, o conhecimento de algumas dessas obras de vanguarda era viabilizado por materiais anexos às epístolas:

Caro Dr. Lange,
 Respondo somente hoje suas duas missivas de 29-9- e 16-10-, por falta absoluta de tempo. Recebi também nesses dias a peça do “Ascone” para canto e cordas, e, a Sonatina do Paz que indiscutivelmente é uma obra prima, uma joia no gênero⁴¹.

No trecho acima, Santoro provavelmente refere-se à *3ª Sonatina op. 25* de Juan Carlos Paz, já que essa obra foi editada no ano de 1942 pelo Instituto Interamericano de Música, dirigido por Lange, e o musicólogo tinha o costume de enviar aos compositores do continente as partituras recém-publicadas. Diversas obras compostas por Santoro na década de 40 utilizam características semelhantes às encontradas na *Sonatina* de Juan Carlos Paz. A *Sonatina* foi composta em 1933, é atonal, e anterior à adoção integral da técnica dodecafônica por parte de Paz. Essa obra apresenta uma linguagem extremamente cromática, abdicando da noção de hierarquia tonal. O compositor parece priorizar também conteúdos intervalares recorrentes durante toda a peça. Na estruturação rítmica da peça, destaca-se a irregularidade da métrica, alcançada através da alternância de compassos binário, unitário e ternário, e do emprego de fraseados não concidentes com a barra de compasso notada⁴². Algumas dessas características serão tratadas no estudo analítico musical, na segunda parte da tese.

Longe de constituir-se um fato isolado, o gesto de Lange de enviar a Santoro uma obra que trabalhava com aspectos também explorados pelo compositor brasileiro, aponta para uma situação que fazia parte da troca epistolar do musicólogo germano-uruguaio: divulgar entre os compositores americanos, obras relacionadas às suas

⁴¹ Carta enviada por Cláudio Santoro a Curt Lange em 22 de outubro de 1942.

⁴² Para mais informações, ver a síntese da tese de Doutorado defendida por Rita Simo sobre essa obra, no site do Grupo de Pesquisas em Práticas Interpretativas da UFRGS. Endereço eletrônico: <http://www.ufrgs.br/gppi/index.php>.

orientações estéticas, proporcionando o contato com referências estilísticas que poderiam vir a se refletir em suas composições.

Outra forma encontrada por Lange para colocar a produção de Santoro em contato com meios ligados à música contemporânea na década de 40, era o reenvio de obras do compositor brasileiro para múltiplos destinatários. Ou seja, frequentemente, o musicólogo recebia partituras junto com as cartas e encarregava-se de encaminhá-las para outros músicos, que também intervinham na análise da obra, na divulgação e no encaminhamento para os intérpretes. O trecho escrito em 7 de junho menciona obras que Santoro enviou a Lange:

Felizmente encontrei o Trio, mas estou esperando tempo para fazer umas correções e depois envia-lhe-ei. Em todo caso a “Sonata para Piano” seguirá por estes dias, pois já está copiada. Quero que depois de vê-la envie ao Carlos Paz, para ver se ele pode executar. Tecnicamente não tem dificuldade. Mande-me sua opinião sincera, pois só deste modo poderei tirar proveito. Peço-lhe também a fineza de dizer ao Carlos Paz que envie suas impressões “sinceras” sobre as cousas que lhe enviar⁴³.

Na resposta de Lange, em 18 de setembro, são comentadas as impressões sobre a obra de Santoro e o reenvio a Juan Carlos Paz :

Li com toda atenção sua Sonata, que seguiu às mãos de Paz. O trabalho supera a vários que vi em sua casa. Em geral me agrada por sua precisão e clareza, destacando-se a rítmica do primeiro movimento (rítmica que abunda também nos outros), a economia do segundo e a dramaticidade do terceiro. Acho que lhe faz muito bem escrever constantemente, tal qual é seu temperamento. Seu estilo vai assim definindo-se constantemente, especialmente para quem já lhe conhece. Creio que Paz fará a obra com grande prazer. Se eu o felicito, pois, com a sinceridade de sempre, você pode tomar esta manifestação como verídica e estimulante para suas atividades futuras⁴⁴.

⁴³ Carta enviada por Cláudio Santoro a Curt Lange em 7 de junho de 1942.

⁴⁴ Carta enviada por Curt Lange a Cláudio Santoro em 18 de setembro de 1942. Original em espanhol : “He leído con toda atención su Sonata, que ya ha ido a manos de Paz. El trabajo supera a varios que vi en su casa. En general me agrada por su precisión y claridad, destacándose la rítmica del primer movimiento, (rítmica que abunda también en los otros), la economía en el segundo e la dramática del tercero. Encuentro que le hace mucho bien escribir constantemente, tal cual es su temperamento. Su estilo va así limpiándose constantemente, ante todo para uno que ya lo conoce. Creo que Paz hará la obra con sumo placer. Si yo lo felicito, pues, con la sinceridad de siempre, puede tomar Ud. esta manifestación como verídica y estimulante para sus futuras actividades”.

Este recurso permitia a multiplicação tanto dos músicos com quem Santoro estabelecia diálogo sobre a composição, quanto dos intérpretes. Na carta escrita por Lange em 4 de março de 1942, encontramos: "Neste ano serão tocadas obras suas em Buenos Aires, desde que me mande as cópias prometidas. Também será tocada, assim espero, sua Sonata no Grupo do Paz"⁴⁵. Já em 2 de janeiro de 1943, temos o seguinte comentário: "Sonata : foi transmitida de Londres. A violinista Eda Kersey a interpretou em 29 de novembro, na B.B.C. É um triunfo de nosso Editorial"⁴⁶. A disponibilidade dos intérpretes para execução de obras certamente representava um grande incentivo para Santoro e outros compositores, já que possibilitava a realização de concertos, irradiações e gravações, muitas vezes no exterior. A garantia de que as novas criações seriam tocadas certamente estimulou os criadores.

O reduzido número de partituras de Santoro hoje catalogadas no Acervo Curt Lange e a ausência de diversos títulos cujo recebimento foi confirmado por Lange nas cartas, especialmente durante a década de 40, reforça o propósito de circulação dessas obras entre meios envolvidos com a música contemporânea.

Buscacio (2009) menciona diversas passagens da correspondência entre Curt Lange e Camargo Guarnieri que demonstram como o musicólogo intermediou contatos com intérpretes de muitos países, a fim de que fossem executadas obras deste último. O autor considera que a execução desse repertório em concertos representava a plena realização dos propósitos de circulação almejados por Lange, como parte do projeto Americanismo Musical:

A promoção de apresentações musicais era temática constante na correspondência trocada por Curt Lange e Camargo Guarnieri, sobretudo porque o compositor demonstrava grande interesse em se apresentar no Brasil e no exterior, estabelecendo, dessa maneira, um intercâmbio com compositores estrangeiros e a divulgação de sua obra (BUSCACIO, 2009, p. 147).

⁴⁵ Carta enviada por Curt Lange a Cláudio Santoro em 4 de março de 1942. Original em espanhol : " En este año se tocarán obras de Ud. en Buenos Aires, siempre que me mande las copias prometidas. También se tocará, así espero, su Sonata en el Grupo del Paz".

⁴⁶ Carta enviada por Curt Lange a Cláudio Santoro em 2 de janeiro de 1943. Original em espanhol : "SONATA: Fué transmitida desde Londres. La interpretó la violinista Eda Kersey, el 29 de noviembre, por la B.B.C.- Es un triunfo de nuestra Editorial".

A recorrência de procedimentos e objetivos semelhantes na troca epistolar entre Curt Lange-Guarnieri e Lange-Santoro confirma a inserção da troca epistolar do musicólogo num projeto mais amplo, em que a circulação da produção musical, nas diversas formas já comentadas, em grande parte possibilitada pelas redes de sociabilidade, era uma das principais ações de difusão da ideologia do Americanismo Musical. Através dessas estratégias, e de outras que passaremos a descrever, Lange realizava um processo de legitimação de seus ideais, e, em certa medida, de intervenção nos destinos culturais latino-americanos.

2.3.2.2 Acompanhamento de obras e orientação profissional do jovem interlocutor

Outra ação realizada por Lange através da correspondência, inserida no projeto do Americanismo Musical, era o acompanhamento da atividade de compositores latino-americanos. Este dava-se por meio do recebimento, análise, comentários sobre as obras e posteriores execuções ou publicações. Nesse ponto, faz-se necessário mencionar que o acompanhamento não ficou restrito a uma única direção estética, embora em geral esteja orientado pela necessidade de modernização dos parâmetros da música na América Latina produzida naquele momento. Na análise da correspondência entre Lange e Guarnieri, Buscacio destaca que “o intuito de Curt Lange apresentava grande afinidade com a temática nacionalista” (BUSCACIO, 2009, p.4), enquanto nas cartas enviadas a Santoro, parece ser de maior interesse a defesa da música contemporânea, dadas as inclinações estéticas deste último compositor.

Na correspondência enviada por Santoro a Lange, as referências ao envio de obras são abundantes, evidenciando a importância do papel de orientação do musicólogo, como mostram os trechos de 01 e 05 de janeiro de 1946, respectivamente:

O portador desta é meu cunhado que o senhor conhece. Leva a partitura da Sinfonia No 2 que terminei aqui na fazenda. Segue juntamente o envelope oficial do concurso Reichhold. Quero que dê uma leitura e depois entregue ao Koellreutter para também dar uma olhada⁴⁷.

⁴⁷ Carta enviada por Cláudio Santoro a Curt Lange em 01 de janeiro de 1946.

Seguem as “Variações 1945” para Orquestra, e o “Trio 1946” para clarineta, piston e cello. Acabei ontem a “Sonata n° 2” para piano sólo e logo que acabe de copiar enviar-lhe-ei⁴⁸.

A partir do recebimento, a orientação dos compositores era também realizada através da correspondência. Em geral, Lange respeitava as inclinações estéticas individuais, ocupando-se do acompanhamento da obra através da análise musical, de reenvios para outros músicos, do estímulo ao conhecimento da produção contemporânea e do planejamento conjunto de trajetórias profissionais.

É o caso, por exemplo, do momento em que Santoro ganha a bolsa de estudos na Fundação Guggenheim. Embora posteriormente o compositor não tenha desfrutado deste benefício por razões políticas⁴⁹, no momento da notícia de sua aprovação, Santoro recorre a Lange para definir os nomes de possíveis professores que pudessem orientá-lo nos Estados Unidos. O diálogo é iniciado com o seguinte telegrama, enviado em 27 de junho de 46: “Acabo receber bolsa Guggenheim. Envie sugestões programa estudos viagem. Grande abraço”⁵⁰.

Na resposta a este telegrama, Lange parece referir-se à aprovação de Santoro como um triunfo do projeto americanista ao mencionar “a boa sorte que nos tem acompanhado”, realizando algumas sugestões para a orientação:

Recibí hoje o seu telegrama e mando-lhe, do fundo do meu coração, os parabéns pela boa sorte que nos tem acompanhado. Eu tinha a quasi seguridade de que ia sahir a bolsa, pois ainda escrevi uma carta para o Dr. Moe⁵¹, e outra para o Dr. Wagley, e finalmente, até o próprio Tosar fez-me uma declaração de grande honestidade que eu já transcreví para Você na minha anterior.

Eu não posso lhe mandar no momento uma orientação adequada porque na verdade falto dos Estados Unidos faz muito tempo. Acho, no primeiro lugar, de que Você deverá primeiro que nada fazer um breve estagio em Washington, visitando ao Dr. Seeger, e consultar a ele mesmo sobre o que haverá de fazer-se. Com a bolsa Guggenheim, que é a que eu sempre tenho considerado a mais seria e a mais liberal, Você nunca terá dificuldades. É essencial visitar o

⁴⁸ Carta enviada por Cláudio Santoro a Curt Lange em 05 de janeiro de 1946.

⁴⁹ Santoro não conseguiu o visto de entrada nos Estados Unidos, pois se recusou a assinar um documento onde negava ser membro do Partido Comunista, embora tenha afirmado às autoridades que sua estadia nos Estados Unidos não priorizaria questões políticas, mas sim artísticas. Ver Mendes (2009, p. 73).

⁵⁰ Telegrama enviado por Cláudio Santoro a Curt Lange em 27 de junho de 1946.

⁵¹ Trata-se do “informe confidencial no. 16.299 ” primeira missiva apresentada no item 2.3 desta tese

Hindemith, o Koussevitzky⁵², o Copland, o Harris, e logo disso, passar para California onde a vida é mais baixa, e visitar o Schoenberg, o Weiss, e outros. Você não é homem de estudos escolásticos, Você é de assimilação, unicamente. Não precisa de gente para lhe ensinar, mais sim, para olhar, conversar e consultar⁵³.

Ao fim desta carta, Lange escreve uma observação à mão: “Visite o compositor George Perle 406 W 36 St, N.York, que está de volta da guerra e lhe apresentará a seu colega Ben Weber. Os 2 trabalham com a sua tendência [dodecafonismo]”⁵⁴. O compositor e teórico George Perle foi aluno de Ernst Krenek⁵⁵, interessando-se nos anos 40 pelo repertório da Segunda Escola de Viena. Em ambas as atividades, dedicou-se especialmente ao atonalismo e ao dodecafonismo. Uma de suas primeiras publicações como escritor, *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg and Webern* (1941) tornou-se um dos mais importantes trabalhos teóricos sobre o dodecafonismo.

É curioso observar que embora Lange indique de forma bastante vaga o contato com possíveis professores para Santoro, ao fazer suas sugestões, menciona figuras eminentes que atuavam no ambiente da vanguarda musical norte-americano daquele momento. Por outro lado, o fato de que os nomes indicados remetem a orientações estéticas diferentes, sugere que Lange não pretendia impor uma tendência estética exclusiva.

O diálogo continua nas seguintes cartas de Santoro escritas em 30 de junho e 15 de julho de 1946, respectivamente:

Eles lá da Guggenheim aconselharam-me o Luening para dar informações e até para ser meu professor. Porém isto não é o que pretendo e sim estudar com Hindemit. Outra coisa que desejo é cartas de apresentação para todos os seus amigos dos Estados Unidos inclusive Schoenberg, Copland, Harris, que eu sei são seus amigos e os outros que não sei⁵⁶.

⁵² Regente da Sinfônica de Boston entre 1942 e 1949.

⁵³ Carta enviada por Curt Lange a Cláudio Santoro em 27 de junho de 1946. Essa carta foi escrita por Lange em português, embora em algumas passagens, note-se a mescla com o espanhol. Optamos por apresentar o texto original do musicólogo.

⁵⁴ Observação incluída na carta escrita por Curt Lange a Cláudio Santoro em 27 de junho de 1946. Original em espanhol: “Visite el compositor George Perle 406 W 36 St, N.York, de regreso de la guerra y el le presentará a su colega Ben Weber. Los 2 trabajan con la tendencia suja”.

⁵⁵ Krenek realizou importantes produções artísticas e teóricas sobre o dodecafonismo.

⁵⁶ Carta enviada por Cláudio Santoro a Curt Lange em 30 de junho de 1946.

Eugenio Ormandi esteve regendo a Sinfônica e aconselhou-me que devia imediatamente comunicar-me com as pessoas que desejasse estudar porque do contrario arriscaria ficar sem trabalhar com eles. Peço-lhe por isto o grande favor de se comunicar com Schoenberg e Hindemith explicando o meu caso que bem conhece e perguntando preços e etc para saber e ao mesmo tempo eles reservarem tempo pra mim. Que acha?⁵⁷

E na resposta de Lange:

Recebi a pergunta de Você sobre os mestres nos EU. O Hindemith voltou para a Alemanha e o Schoenberg está aposentado. Não há, pois problema nenhum. Eu não sei se o Hindemith vai ficar, mais é possível se ele achar lá um meio de poder trabalhar com liberdade e com alunos desnazificados. Recomendo-lhe de ir devagar. Mais que estudar, Você precisa consultar. Não é uma coisa de estudar não sendo com um desses dois elementos nomeados. Inicialmente Você precisa conhecer parte do país em três ou quatro meses. Depois Você vai vendo. Aliás, está entrando no verão...⁵⁸

Na década de 40, a obra de Santoro sofreu profunda influência de Schoenberg e Hindemith, como descreveremos de forma mais detalhada na segunda parte deste trabalho. É bem provável que Lange tenha considerado essa ligação ao indicar esses compositores como possíveis professores para Santoro. Nota-se também outros nomes ligados à vanguarda da época: Lou Harrison havia sido aluno de Henry Cowell e Schönberg. A opinião sobre os possíveis professores provavelmente ocorre não só devido ao grande renome destes mestres de composição, como às afinidades com a vanguarda musical no momento, encontradas na obra de Santoro. Percebe-se portanto que, durante a década de 40, Lange colabora no direcionamento profissional de Santoro, estimulando-o a um maior contato com a música contemporânea da época.

Ao contrário do que comumente se encontra na historiografia musical brasileira, que reconhece unicamente o papel do Grupo Música Viva e de Koellreutter na orientação da primeira fase composicional de Santoro, deveria-se também destacar a atuação de Lange neste sentido, que parece ser indispensável para a compreensão dos caminhos aos quais a música de Santoro esteve ligada. Assim, podemos considerar que a orientação estética de Santoro, conectada com a música de vanguarda da

⁵⁷Carta enviada por Cláudio Santoro a Curt Lange em 15 de julho de 1946.

⁵⁸Carta enviada por Curt Lange a Cláudio Santoro em 23 de julho de 1946.

época, conforme refletem as obras compostas no período, foi estimulada através da troca epistolar com Lange.

Moraes (2007b) identifica nas correspondência de Mário de Andrade um empreendimento semelhante, mencionando que: “esse projeto, um amplo trabalho de ‘educação à distância’ – para empregar um termo atual – consistia na proposição de um ‘ensino’ refinado que acompanha individualmente a aprendizagem do interlocutor” (MORAES, 2007b, p. 127). O autor interpreta a epistolografia *marioandradeana* como “a prática de um projeto pedagógico inserido no ideário modernista, pois a carta se torna ostensivamente o lugar privilegiado de difusão dos fundamentos de um nacionalismo crítico” (MORAES, 2003, p.58).

Resguardadas as diferenças entre os projetos cultural-ideológicos defendidos por Mário de Andrade e Curt Lange, nota-se que, o processo de acompanhamento de jovens artistas realizado por Mário de Andrade⁵⁹, na maioria das vezes através da troca epistolar, tinha objetivos semelhantes aos verificados nas cartas de Lange, como por exemplo, o incentivo à publicação de obras desses jovens. Moraes cita um depoimento do escritor Sebastião Almeida Oliveira sobre a importância de Mário na edição de seus trabalhos iniciais:

[...] sempre que nos foi dado publicar nossas pobres cogitações, ou laborar ensaios de maior fôlego, dele não nos esquecíamos e, uma vez concatenados, nossos escritos rumavam céleres para o endereço da Lopes Chaves [...] daí recebendo, invariavelmente, palavras de incentivo, condão mágico para despertar novos cometimentos. (OLIVEIRA, 1945⁶⁰, *apud* MORAES, 2007b, p. 35)

⁵⁹ Santoro chegou a ser convidado por Mário de Andrade a manter uma correspondência, como o musicólogo fez com diversos artistas da época, mas recusou. No Instituto de Estudos Brasileiros da USP, onde hoje se localiza o acervo de Mário, há apenas um bilhete com o nome e endereço do compositor amazonense. Flávia Toni (Silva: 2001), em nota da publicação das cartas entre Mário de Andrade e Camargo Guarnieri, cita um depoimento posterior de Santoro lamentando o incidente:

[...] conheci o Mário de Andrade pelos anos 40 ao visitar São Paulo. Estive na casa dele para mostrar-lhe minhas obras. Tivemos uma discussão, pois não concordava com as suas idéias estéticas e ele não concordava com as minhas. Achava ele que [eu] deveria sair do dodecafonismo e enveredar para o nacionalismo, que eu na época achava estéril. Discutimos muito e num dado momento ele me falou: “Volte para o Rio e escreva-me, vamos continuar essa discussão através de uma correspondência.” Saí do apartamento meio decepcionado e, como jovem inexperiente, achei desnecessário manter essa correspondência, do que hoje me arrependo profundamente... [depoimento de 6 de agosto de 1972 registrado por Vasco Mariz em: *Três musicólogos brasileiros: Mário de Andrade, Renato de Almeida e Luís Heitor Correa de Azevedo*, p.73 IN (Silva: 2001, 298).

⁶⁰ Oliveira, Sebastião de Almeida. Mário de Andrade. **O Estado de S.Paulo**. São Paulo, 29 mar. 1945 (Coleção CAP, Série MEP, IEB-USP).

Certamente, esse acompanhamento vinha revestido pelos interesses de difusão de seus ideários e concepções artísticas:

Mário contribui, em grande parte, para que o modernismo pudesse ser visto hoje como um tecido de dupla face. No avesso as articulações, os pressupostos formadores de concepções estéticas, estratégias de divulgação; na frente, uma revista literária de moços de Cataguases⁶¹, por exemplo (MORAES, 2007b, p.129)

Enfim, a troca epistolar realizada por Mário de Andrade e por Curt Lange deixa transparecer os projetos ideológicos e as referências estéticas priorizadas por seus interlocutores, como exemplifica claramente a correspondência com Cláudio Santoro.

2.3.2.3 Edição de obras

As missivas trocadas entre Lange e Santoro contêm diversas passagens referentes à publicação de obras, ação certamente relacionada aos propósitos de circulação, concebidos por Lange como parte do projeto Americanismo Musical. O trecho abaixo, escrito pelo musicólogo em 6 de abril de 1943, exemplifica a menção a esse procedimento:

NOVA OBRA: Convém que [você] tome uma determinação para saber que obras devem entrar no segundo plano de edições. Em vista de que se editarão muito possivelmente várias obras paulistas, o que retardará as saídas dos que chegam depois, lhe recomendo que faça o possível para mandar a Cenni alguns manuscritos para seu cálculo⁶².

No exemplo a seguir, também redigido por Curt Lange na ocasião da publicação de uma obra de Santoro, o musicólogo realiza comentários musicais um pouco mais específicos, não se limitando aos estímulos para a edição, verificados em grande parte da correspondência. Esse é um dos únicos trechos em que Lange dialoga de

⁶¹ A ligação de Mário com jovens escritores mineiros incentivou diversas publicações neste Estado, como exemplifica a “revista literária de moços de Cataguases” à qual Moraes (2007b, p.129) se refere.

⁶² Carta enviada por Curt Lange a Cláudio Santoro em 6 de abril de 1943. Original em espanhol: “NUEVA OBRA: Conviene que tome una determinación para saber qué obras deben entrar en el segundo plan de ediciones. En vista de que se editaran muy posiblemente varias obras paulistas, lo cual demorará las salidas de los que llegan después, le recomiendo que haga lo posible para mandar a Cenni algunos manuscritos para su cálculo”.

maneira mais direta sobre os recursos composicionais empregados por Santoro, manifestando sua opinião sobre a escritura da obra. Assim, notamos que na carta de 16 de outubro de 1944, é estabelecida uma espécie de colaboração artística com o compositor:

Diga-me em uma carta aérea, dirigida ao Consulado do Uruguai, Rua Sao Bento, 389 3º andar – SÃO PAULO, como indicamos melhor o compasso no primeiro pentagrama da terceira peça. Você indica $3\frac{1}{2}$ no primeiro compasso, que contém $\frac{7}{8}$, logo indica com uma fermata, um [compasso] de 2 [duas pulsações], que é, a meu ver, um silêncio com valor de uma mínima, e logo, no terceiro compasso, $2\frac{1}{2}$, correspondente a uma colcheia e uma mínima, quer dizer, $\frac{2}{4}$ mais $\frac{1}{8}$, ou $\frac{5}{8}$. Eu creio entender perfeitamente suas intenções, mas você não terá outra solução, que facilitar a leitura do compasso para o pianista, que tocará as peças de acordo com o esquema rítmico que você mesmo deu⁶³.
Escreva-me o quanto antes e acrescente qualquer notícia do Rio, dessas que vale a pena conhecer⁶⁴.

Embora não haja referência ao título da obra em questão, o exame da partitura nos permite identificar que trata-se da quarta peça da *1ª série de 4 peças para piano*, conforme apresentado abaixo :

⁶³ Essa frase permite interpretações distintas. Uma dessas possibilidades é “ Eu creio entender perfeitamente suas intenções, mas você não terá outra solução, *a não ser* facilitar a leitura...”. Outra interpretação seria: “ Eu creio entender perfeitamente suas intenções, mas você não terá outra solução, *que facilite* a leitura de compasso para o pianista, que tocará as peças de acordo com o esquema rítmico que você mesmo deu ?”.

⁶⁴ Carta enviada por Curt Lange a Cláudio Santoro em 16 de outubro de 1944. Original em espanhol: “Dígame Ud. en una carta aerea, dirigida al Consulado del Uruguay Rua Sao Bento, 389 3º andar – SÃO PAULO como indicamos mejor el compás en el primer pentagrama de la tercera pieza. Ud. indica $3\frac{1}{2}$ en el primer compás que contiene $\frac{7}{8}$, luego indíxala con una fermata un 2, que es, a mi juicio, un silencio por valor de una blanca, y luego, en el tercer compás $2\frac{1}{2}$, correspondiente a una corchea y una blanca, es decir, $\frac{2}{4}$ más $\frac{1}{8}$, o $\frac{5}{8}$. Yo creo entender perfectamente sus intenciones, pero no tendrá Ud. otro remedio que facilitar la lectura del compás al pianista que ha de tocar las piezas de acuerdo con el esquema rítmico que Ud. mismo le dió. Escríbame cuanto antes y agregue cualquier noticia de Río, de esas que vale la pena conocer”.

N.4

Moderato ♩ = 72

pp cresc. 3 8va

ff 3 Harm. 8va

4 mf p p ff 3 f 3

10 rit. pp 3 sempre pp 3 8va

12 p dim. rall. ppp

Exemplo 1: SANTORO, Cláudio. *1ª série de 4 peças para piano*. Quarta peça.

A edição da peça mostra que Santoro não realizou as modificações sugeridas na carta. A única troca aparente foi na ordenação das peças, já que Lange refere-se à terceira peça, hoje conhecida como quarta obra do ciclo. Podemos cogitar alguns motivos pelos quais Santoro pode não ter seguido as sugestões de Lange.

A alteração cogitada para a edição da peça – uma possível substituição dos compassos : $3+1/2$ por $7/8$; $2/2$ por pausa de mínima ; $2+1/2$ por $2/4+1/8$ ou simplesmente $5/8$, proporcionaria um resultado sonoro completamente diferente. A escritura musical de Santoro sugere como unidade de tempo a semínima e um crescendo único nos primeiros compassos da peça. A opção indicada por Lange implicaria na mudança da organização métrica pensada pelo compositor, e numa audição mais pontual, tendo em vista que a colcheia seria adotada como unidade de tempo, desvalorizando a idéia de frase e o crescendo até o terceiro compasso.

Interessa também cogitar as razões apresentadas por Lange para a proposição dessas mudanças, já que ele afirma ter compreendido o sentido musical da escrita escolhida. Observando as obras brasileiras para piano até a década de 40, percebe-se que a notação escolhida por Santoro era pouco usual até então. Podemos supor que o musicólogo tenha sido motivado a fazer tais comentários, prevendo o possível estranhamento do texto musical por parte dos pianistas.

O tradicionalismo do repertório pianístico no Brasil é conhecido anteriormente. Em 1922, na crônica *Pianolatria* (ANDRADE, 1922), Mário de Andrade critica a predominância romântica no gosto dos pianistas brasileiros, apontando para a tendência ao monopólio do piano no estudo e na programação cultural da cidade. (GANDELMAN, 1999, p.34).

Mas qual ! há uma fada perniciososa na cidade que a cada infante dá como primeiro presente um piano e como único destino tocar as valsas de Chopin ! ... 'Sou alfa e ômega, o primeiro e o último, princípio e fim', como no Apocalipse. (ANDRADE, 1922, p.8)

A situação permaneceria semelhante até a década de 30, como analisa Neves (2008)⁶⁵:

Falta à música brasileira desse período uma atitude de maior desconformidade com a tradição, com os riscos e as descobertas que tal postura pode acarretar, o que poderia ser definido, em outras palavras, como o abandono corajoso das técnicas acadêmicas e a busca de novas proposições estéticas e de novas soluções técnicas

⁶⁵ O livro de José Maria Neves foi publicado em 1981. Em 2008, Salomea Gandelman publicou uma versão ampliada, com dados que seriam incluídos pelo autor numa futura edição, que não foi possível devido ao seu falecimento.

que levassem à criação de uma nova linguagem musical. (NEVES, 2008, p.120)

Embora a análise de Neves atenha-se à composição, algo semelhante se dá com relação à interpretação. Coube ao Grupo Musica Viva e às ações promovidas pelo Americanismo Musical iniciar de forma muito gradativa a mudança deste quadro.

Lange conhecia o ambiente musical norte-americano e o europeu e, ao que indicam as observações em suas correspondências, percebia o atraso do Brasil em relação a esses países. Esse atraso é comentado por duas vezes, em outra carta escrita pelo musicólogo, em 13 de junho de 1942 : “Em um meio tradicionalmente atrasado, no que diz respeito a música contemporânea, como é o brasileiro, só se pode esperar essas reações” e “A situação musical no Brasil é muito tradicionalista e, ademais, bastante caótica, como bem sabe você”⁶⁶.

Assim, é possível que a observação de Lange na carta de 16 de outubro de 1944, represente a percepção de que, os elementos relacionados à música contemporânea encontrados nas peças de Santoro, provavelmente seriam de difícil assimilação por parte dos músicos.

A discussão em torno da carta enviada a Santoro sinaliza uma situação que os compositores mais comprometidos com a modernidade musical brasileira comumente vivenciaram diante dos intérpretes. O trecho abaixo, escrito por Guerra-Peixe a Curt Lange em 20 de setembro de 1946, exemplifica uma questão semelhante: a possibilidade de execução versus o entendimento e o gosto dos intérpretes.

O melhor guitarrista do Brasil (Dilermando Reis) há dias pediu-me uma peça para o seu instrumento, a fim de executá-la em concerto a realizar-se futuramente, e dei-lhe estas. Mas até agora o homem não conseguiu executar o primeiro compasso. Diz ele que a música não é... para guitarra... Mas, como estudei 8 meses o instrumento, sei que as peças são exeqüíveis, mesmo porque experimentei-as, antes de escrever definitivamente. O resultado, no instrumento, pode não

⁶⁶ Trechos de carta escrita por Curt Lange a Cláudio Santoro em 13 de junho de 1942. Originais em espanhol: “En un medio tradicionalmente atrasado, en cuanto a música contemporânea, como lo es el brasileiro, no se puede esperar sino reacciones.” “La situación musical en el Brasil es muy tradicionalista e además, bastante caótica, como bien sabe Ud”.

ser brilhante tão a gosto de certos espalhafatosos intérpretes, mas garanto que as peças são exeqüíveis, não tenho dúvida. A questão é o guitarrista ter paciência para estudá-las. Fiz indicações de dedos, posições e cordas, mas há muito tempo não vejo música de guitarra, e tenho receio de não serem compreendidas, as indicações. (GUERRA-PEIXE, 1946⁶⁷, *apud* ASSIS, 2010, p.75)

Esta relação com os intérpretes seria posteriormente alterada com a adesão de Santoro à estética nacionalista, quando as obras compostas passam a ser mais próximas da realidade dos músicos brasileiros daquele momento. Esta situação é indicada na carta enviada por Santoro a Lange em 20 de novembro de 1956 :

Compuz antes de vir para o Rio uma nova Sonata para piano solo⁶⁸ que os amigos pianistas consideram uma obra de importancia no terreno da Sonata brasileira por se colocar num plano internacional apesar das características nacionais da obra sem cair nas eternas danças⁶⁹... Creio tambem que consegui nesta obra alguma coisa nova neste sentido bem como o Quarteto de cordas N. 4 que tambem terminei pouco antes da Sonata. Nestas duas obras como já na Sinfonia N.5 começo uma nova fase em que os elementos nacionais deixam de ser internacionais, para passar a uma transfiguração não somente pessoal como tambem de plano superior e que se possa dizer: isto é uma “Sonata”, que pode ser colocada no plano internacional da criação contemporanea, mas deve ser de autor brasileiro. Esta penetração da essencia das nossas características de povo que se cristaliza como cultura propria, creio é o ponto importante para nós creadores e que devemos passar desta fase, que foi necessaria, de pesquisa, para entrarmos no plano das ideias e do pensamento creador mais profundo. Não sei se você está de acordo comigo. Nao quero entrar em detalhes que uma carta não permite, mas se estiver por aqui teremos ocasião de falarmos sobre o assunto⁷⁰.

Na carta acima mencionada⁷¹, Santoro deixa claras indicações de uma maior receptividade das obras por parte dos intérpretes e compreensão da escritura musical nessa fase, certamente possibilitadas pela opção pelo nacionalismo⁷².

⁶⁷ Carta escrita por César Guerra-Peixe a Francisco Curt Lange. Rio de Janeiro, 20 de setembro de 1946

⁶⁸ A carta original é datilografada, mas aparece à caneta a observação “nº3” logo após a primeira referência à Sonata.

⁶⁹ Em *O Banquete* Mário de Andrade questiona o lugar da dança na música brasileira: “É urgente criar o alegre brasileiro sem caráter coreográfico. O alegre é a coisa mais difícil da criação erudita, porque embora coletivista e violentamente coletivizador por causa do seu dinamismo, ele é no entanto antifolclórico. O povo não tem alegros. O alegre é elemento urbano, erudito e civilizador, mas é sempre extracultural. O povo na infinita maioria dos casos, quando faz música rápida é pra dançar; e caímos no característico coreográfico, como no Brasil, como na Espanha”. (ANDRADE: 1977, 153-4)

⁷⁰ Carta escrita por Cláudio Santoro a Curt Lange em 20 de novembro de 1956.

⁷¹ Apesar de não haver nenhuma referência explícita a Mário de Andrade como referencial de Santoro durante o período nacionalista, as observações encontradas nas cartas parecem aproximar-se do ideário nacionalista

Para concluirmos a discussão, citamos outro depoimento que testemunha a dificuldade de recepção das obras comprometidas com a nova linguagem no contexto cultural brasileiro do período :

A partir da música atonal dodecafônica, as salas de concertos da Europa tornaram-se espaços em que o público era levado a pensar sobre ‘o caos e feiúra do mundo’ (Eisler, *apud* Leibowitz, 1981, p.22)⁷³. No Brasil dos anos 1930 e 1940, toda manifestação artística que não se identificasse com as propostas dirigidas à consolidação de uma cultura nacional significaria o caos e a feiúra de um passado dominado pela cultura estrangeira e colonialista (ASSIS, 2006, p.21).

2.3.3 Contato de Cláudio Santoro com o meio musical e recepeção de obras em Paris

As cartas mencionadas no tópico anterior nos permitiram refletir sobre a difícil aceitação das obras dodecafônicas pelo meio musical brasileiro. Já as missivas enviadas por Santoro a Lange de Paris, onde o compositor estudou nos anos 1947 e 48, apontam para uma situação oposta, com diversas referências à boa receptividade do repertório. Essas epístolas são permeadas pela recorrência de dois assuntos : o contato com músicos europeus (regentes; compositores; professores; dirigentes de importantes instituições culturais) e o destaque recebido por Santoro como compositor (premiações; difusão em concertos; manifestações de valorização do seu potencial artístico, por parte dos músicos que conheceu em Paris).

Após ter seu visto de entrada nos Estados Unidos negado, o compositor não pôde usufruir da bolsa Guggenheim, buscando a capital francesa como nova possibilidade de estudos no exterior. Santoro chegou a Paris em outubro de 1947 e, logo em seguida, redigiu diversas cartas a Lange sobre o contato com o meio musical e suas composições no período. O trecho abaixo, escrito por Santoro em 05 de janeiro de 1948, apresenta o contato inicial com Nadia Boulanger e o início dos estudos em Paris:

defendido por este musicólogo, em particular das fases propostas no *Ensaio para a Música Brasileira*. Para maiores informações, ver esta publicação.

⁷² Além disso, os comentários de Santoro sobre a composição de uma “sonata brasileira” a ser colocada num “plano internacional” provavelmente remetem à criação temática inspirada no folclore sem citações literais.

⁷³ Assis (2006) inclui nas referências bibliográficas apenas a indicação da publicação de LEIBOWITZ: LEIBOWITZ, René. **Schoenberg**. Tradução de Hélio Ziskind. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

E seus conselhos [de Nadia Boulanger] são muito uteis, principalmente quanto a “forma” que ela é rigorosa, quanto a expressão ela me deixa avontade. Gostou muito da “Sua” Sinfonia, a Nº II, e de muitas cousas. Trata-me com toda distinção dizendo que “sou de fato um compositor e artista, que não tem duvida”. Apresenta-me a muita gente importante não como seu aluno, que ela acrescenta –“: Ele já é um compositor um artista, está apenas tendo umas discussões comigo”... . Veja que modestia. Apresentou-me ao “Desormiere” um dos melhores regentes atuais, e este vae levar minha 2ª Sinfonia em Fevereiro num concerto dedicado a autores brasileiros, porque os programas dele desta “saison” já estão todos prontos, pois ele dirige a Orq. Nacional da Radiodifusão Franceza. Será um concerto irradiado. Avizarei a data e hora. Ele gostou muito das minhas partituras e imediatamente apresentou-me a outras pessoas para também tocarem minhas musicas⁷⁴.

O estudo com Nadia Boulanger possibilitou a Santoro não só o aprimoramento como compositor, como também o convívio com personalidades de extrema importância no meio musical parisiense. Tome-se como exemplo, o regente e compositor francês Roger Desormier (1898-1963), citado na carta acima, que foi aluno de flauta de Philippe Gaubert, tendo realizado atuações de destaque na França, como a estréia integral de *Pelléas et Mélisande* do compositor Claude Debussy, em 1940.

Encontramos também menções de Santoro sobre o contato com renomadas instituições culturais, como a “Radio France” e a sociedade “Triptyque”. A associação de música de câmara *Triptyque* foi criada em 1934 por Pierre d’Arquennes. Nela atuaram músicos como Maurice Ravel, Paul Dukas e Albert Roussel. Entre 1934 e 1957 organizou mais de setecentos concertos, incluindo em seus programas o repertório contemporâneo, muitas vezes executado por jovens instrumentistas de destaque. A passagem a seguir, também escrita por Santoro em 05 de janeiro de 1948 mostra a inserção de obras do compositor brasileiro na programação das referidas organizações musicais:

Conheci o Diretor da seção de Musica de Camera da Radio França, que se chama “Caydeviele”⁷⁵, é também compositor. Depois dele examinar meus Quartetos gostou muito do 1º dizendo-me que: “apezar de difícilimo vou montar em Março porque Paris precisa conhecer esta obra tão interessante”... Depois, o “Triptyque”

⁷⁴ Carta escrita por Cláudio Santoro a Curt Lange em 05 de janeiro de 1948.

⁷⁵ A caligrafia de Santoro deixa dúvidas da grafia correta deste nome. Algumas possibilidades são: Capdeviele, Cajdeviele, Cajdeviele.

examinou minhas obras de camera e gostou, sendo aprovado pela comissão de leitura e vão executar um dos meus Quartetos neste caso possivelmente o 2º. Você deve conhecer de nome esta Sociedade que tem bastante prestígio. E assim tenho conhecido muita gente importante do meio musical todos me tratando com a maior distinção possível⁷⁶.

O trecho abaixo, enviado por Santoro em 8 de maio de 1948, insere-se no mesmo contexto. Nesta carta, Santoro afirma ter conhecido o presidente da S. I. M. C., *Société internationale pour la musique contemporaine*. Fundada em 1922 em Salzburg, essa Sociedade foi responsável pela primeira montagem de obras como o *Concerto para Violino*, de Alban Berg, a 2ª. *Cantata*, de Webern e *Marteau sans Maître*, de Pierre Boulez.

Estive outro dia com o Clark (presidente da SIMC). Fui apresentado pelo Luiz Heitor por uma razão muito interessante: (desculpe a pouca modéstia). Ele esteve almoçando com Luiz Heitor onde estava presente o Estrela, (assim que me contaram) e depois do almoço o Arnaldo começou a tocar uma porção de cousas do Villa do Camargo etc e ele, Clark não dizia nada, quando Arnaldo começou a tocar minha Sonatina que escrevi em Paris ele levantou-se e tomou logo interesse dizendo querer me conhecer etc. De fato eles marcaram uma reunião onde ele esteve com a senhora, que também é compositora e ficou muito interessado pelas minhas obras pedindo para enviar para Londres a copia de varias. Um regente suíço Dezarzens vae tocar a minha Musica para cordas em Lauzanne. A Seção de Musica de Camera da Radio depois de examinar meu primeiro Quarteto me prevenio que foi programado para o primeiro dos unicos 4 concertos de musica de camera que promove todas as temporadas e que será em Outubro 9 ou 10. Dizem eles que é devido a importância da obra que não quizeram somente irradiar mas tambem dar a conhecer em publico... A minha 2a Sinfonia a que lhe é dedicada vae também ser executada pela orquestra da Radio pelo Desormiere um dos melhores regentes atuais. O Villa esteve aqui bastante tempo porque ficou doente e fez muita camaradagem conosco bem como a senhora dele. Prometeu uma porção de cousas para mim. Vamos ver se cumpre. Regí em publico mez passado com a orquestra do Conservatório e pretendo me dedicar um pouco a direção de orquestra. Mesmo no caso de voltar para o Brasil espero ser engajado como assistente ou preparador de orquestra. A Nadia Boulenger escreveu a Mr Moe da Guggenheim pedindo que me dê a bolsa que tenho direito, para Paris; era bom escrever também explicando minha situação aqui aflitiva economicamente e tambem o que tenho feito artisticamente para reforçar. Explicando também que não é culpa minha de não poder entrar nos Estados Unidos etc⁷⁷.

⁷⁶ Carta escrita por Cláudio Santoro a Curt Lange em 05 de janeiro de 1948.

⁷⁷ Carta escrita por Cláudio Santoro a Curt Lange em 8 de maio de 1948.

Na carta escrita em 19 de março de 1948, Santoro descreve o recebimento do prêmio “Lili Boulanger”. A premiação por parte de um júri de tamanha competência – Strawinsky, Copland, Kussevitzky, Piston⁷⁸ – retrata o destaque que o compositor brasileiro vinha recebendo no meio musical parisiense.

Embora sem resposta de minha ultima carta onde respondi a sua ultima de 19 de Janeiro escrevo-lhe para contar as novidades. Felizmente, e apesar de me ter o Siqueira ou a O.S.B. pago o que me prometeu fui vivendo d'aquela geito... e agora mais ou menos está sanado com o premio que recebi esta semana da “Fundação Lili Boulanger” de Boston, U.S.A. Recebi o premio 1948 que todo ano é dada para um compositor jovem. Fui o candidato de Nadia e o jury alem dela era composto de Strawinski, Copland, Koussevitzky, Piston. Foi uma grande emoção porque ignorava tudo e constituiu uma verdadeira surpresa. Nadia estava ainda mais contente e exclamou palavras muito simpáticas. O premio é em dolares (350) não é muito mas a distinção é maior⁷⁹.

Outra ocasião de prestígio é narrada por Santoro em 8 de maio de 1948, quando o compositor relata as impressões do público francês sobre suas obras estreadas em Paris, no concerto promovido pelo *Tryptique* :

No dia 7 do mez passado a Sociedade "Triptyque" realizou um concerto de minhas obras de camera incluindo as 6 Peças para piano a primeira Sonatina para piano, a Sonata N 3 para Violino e piano 1947, e o Quarteto N.2. As obras de piano e Violino foram executadas por Arnaldo Estrela e Mariuccia Iacovino e o Quarteto pelo "Loewenguth". Foram todas as obras muito bem executadas e antes houve uma apresentação por um musicologo francês que se chama Serge Moureux. O Salão da Ecole Normal estava quasi completamente cheio e de um publico interessante desde os mais jovens compositores francezes até os mais velhos como Florent Schmitt. Alem disso havia um numero imenso de compositores estrangeiros tais como ungaros, americanos, argentinos, suecos, italianos, ingleses etc enfim, não poderia ser melhor. Infelizmente havia pouca critica devido a primeira representacao de Petruska de Strawinski na Opera. Mas tive uma muito gentil e que como toda critica em toda parte do mundo não podia deixar de dizer besteira, como por exemplo achar minha 3a Sonata para violino e piano as vezes com um certo rigorosismo dedecafonico, quando justamente esta obra que foi escrita aqui em Paris não está escrita na tecnica dos 12 sons....⁸⁰

⁷⁸Walter Piston: compositor americano, estudou Ecole Nationale de Musique in Paris com Nadia Boulanger e Paul Dukas.

⁷⁹Carta escrita por Cláudio Santoro a Curt Lange em 19 de março de 1948.

⁸⁰Carta escrita por Cláudio Santoro a Curt Lange em 19 de março de 1948.

As cartas enviadas de Paris mostram um período de verdadeiro sucesso junto à crítica, opondo-se às diversas menções na correspondência dos anos anteriores, que registram a falta de acolhimento do repertório de Santoro no Brasil. Na missiva enviada seis anos antes, em 07 de junho de 1942, por exemplo, o compositor manifesta de forma bastante enfática seu descontentamento com a crítica e a receptividade das obras:

O Murici⁸¹ falou-me pessoalmente que recebeu a Sonata, mas nem sequer foi capaz de dar uma nota que havia recebido. Não era necessário que criticasse, mas ao menos dissesse que recebeu. Sei que ele não suporta a minha música, mas não tem nem coragem de dizer publicamente. Que críticos!!... Que musicólogos!!...
Aguardo com ansiedade resposta, e de suas palavras sempre animadoras porque aqui só tenho inimigos musicais, pessoas que provocam o desânimo e um ambiente⁸² que é todo contrário aos meus ideais artísticos⁸³.

Nota-se que o período de estudos em Paris, no ano de 1948, foi um grande estímulo para a carreira de Santoro, visto o destaque alcançado no meio artístico da cidade. O comentário do compositor, redigido em uma carta a Louis Saguer, de 10 de outubro de 1948, dimensiona o significado deste ambiente cultural para Santoro: “Tenho dado umas entrevistas e falo sempre que a França continua sendo o centro cultural do mundo” (SANTORO, 1948⁸⁴, *apud* BUSCACIO, 2009, 67-8).

Não foram localizadas manifestações de Curt Lange que se refiram ao período de estudos de Santoro como mérito das ações ligadas ao Americanismo Musical. No entanto, em nossa interpretação, os estudos de Santoro na França e a excelente receptividade do meio musical parisiense devem ter representado para Lange um momento de realização dos propósitos do Americanismo, já que a valorização à formação cultural de jovens compositores era um dos principais pontos do projeto do musicólogo.

O envolvimento de Santoro na cena artística francesa apresentaria reflexos muito significativos em suas orientações estéticas, como discutiremos a seguir.

⁸¹ Trata-se de Andrade Muricy, crítico literário e musical no Rio de Janeiro.

⁸² Santoro refere-se ao ambiente musical do Rio de Janeiro em 1942.

⁸³ Carta escrita por Cláudio Santoro a Curt Lange em 07 de junho de 1942.

⁸⁴ Carta escrita por Cláudio Santoro a Louis Saguer em 10 de outubro de 1948.

2.3.4 Reflexões de Cláudio Santoro sobre a linguagem musical e os ideais estéticos na década de 40

A análise das cartas escritas por Curt Lange a Santoro mostra que o musicólogo não tinha o objetivo principal enveredar-se em discussões estéticas nem defender uma determinada orientação estilística. Já as missivas redigidas por Santoro, especialmente nos anos de 1948 e 1949, período em que o compositor realizava a transição do dodecafonismo para o nacionalismo, indicam que ele utilizou-se da troca epistolar com Lange para elaborar suas reflexões sobre as orientações estéticas a serem seguidas na época.

Assis (2006) identifica nos envios de Guerra-Peixe e Lange uma situação que também reconhecemos na troca entre Santoro e Lange. A autora afirma que o musicólogo geralmente abstinha-se de responder as questões estéticas de Guerra-Peixe, seja pela crença de que só o compositor poderia encontrar as soluções mais adequadas para suas obras, seja em função da falta de tempo, dado o enorme volume de ocupações relacionadas ao Americanismo Musical. A caracterização da prática epistolar de Guerra-Peixe e Lange apresenta grande semelhanças com a de Santoro e do musicólogo:

A correspondência de Guerra-Peixe dirigida a Curt Lange poderia ser denominada como o diário de um compositor, um espaço íntimo para a expressão de idéias, de sentimentos, de desejos e de impressões. Nas cartas compostas por Guerra-Peixe podemos ouvir a polifonia de seus pensamentos, as dissonâncias com os nacionalistas, a reharmonização com os dodecafonistas, os arranjos com o público, o *moto-perpétuo* de suas indagações. Neste diário, quase um poema sinfônico, Guerra-Peixe constrói de maneira às vezes improvisada, às vezes elaborada, a sua concepção de música e de mundo para o qual remete sua música. **A imagem do diário denota também a idéia de um monólogo ou uma monodia, o que coincide com o estilo das cartas, uma vez que Curt Lange demonstra maior disposição para os assuntos ligados às suas atividades de intermediador ou agente cultural do que às questões estéticas problematizadas por Guerra-Peixe** (ASSIS, 2006, p.47-8). [Grifos nossos]

Nos poucos momentos em que Lange manifesta a Santoro suas opiniões, o musicólogo não se revela dogmático, exprimindo sua aprovação às tendências pelas quais o jovem compositor se interessava, mesmo em se tratando de situações de

grandes mudanças na linguagem composicional de Santoro. Esta situação pode ser exemplificada na carta redigida por Lange em 19 de Janeiro de 1948, momento da transição estilística de Santoro para o nacionalismo:

SUAS NOVAS OBRAS: Grande coisa é isto que Você esteja trabalhando tanto. O fato de aparecer uma toada⁸⁵ nada significa. Eu sei que Você vai bem encaminhado. Nunca farei a Você uma recriminação neste sentido. Aliás quando Você teve o cambio estilístico no Río, já tinha previsto isto. Tudo depende da qualidade, e é isto o que Você tem até para obsequiar⁸⁶.

Embora Lange evitasse discussões estéticas na redação da maioria das epístolas, priorizando os assuntos relacionados ao Americanismo, o musicólogo valeu-se dos envios epistolares para fornecer a Santoro um rico material, sobretudo partituras, que certamente foram fundamentais para que o compositor conhecesse a produção de vanguarda da época. Estes envios não constituíram uma fonte de aprendizado formal, como comprovam as missivas, mas possuíram implicações no direcionamento do compositor. A troca epistolar com Lange possibilitou a Santoro o contato com músicos e repertórios que possivelmente ampliaram as referências musicais nos primeiros anos de sua atividade composicional. Acredita-se que esse intercâmbio era intensificado pelo recebimento de periódicos musicais como o *Boletín Latino Americano de Música* e a revista *Música Viva*⁸⁷.

Como foi dito anteriormente, encontramos algumas passagens nas quais Cláudio Santoro escreve sobre questões estéticas e sobre as técnicas a serem empregadas em suas composições. Estas missivas indicam também a influência das redes de sociabilidade e do meio cultural que circundava o compositor nas criações da década de 40, como discutiremos nos próximos tópicos.

⁸⁵ Lange refere-se a *Toada* do Segundo Ballet de Cláudio Santoro, que não foi concluído.

⁸⁶ Carta escrita por Curt Lange a Cláudio Santoro em 19 de janeiro de 1948. Nota-se em que Lange escreve mesclando o português e o espanhol. Optamos por preservar a escrita original do musicólogo.

⁸⁷ Publicação do Grupo Música Viva que circulou entre 1941 e 46.

2.3.4.1 Dodecafonismo

Na produção bibliográfica sobre Cláudio Santoro são conhecidos depoimentos do compositor referindo-se a uma inclinação instintiva para a música moderna⁸⁸ e à falta de material didático com informação sobre o dodecafonismo no Brasil na década de 40 ⁸⁹. Outros autores estão em concordância com a possibilidade de que Santoro não tinha referências para o emprego da técnica dodecafônica:

Como você vai ter essa tendência no Brasil, a partir do quê? O dodecafonismo não era ensinado nas escolas, Santoro não tinha contato com a Argentina, onde esse processo de composição já havia sido introduzido por Juan Carlos Paz desde 1934. Ele era um compositor local, começando a carreira, não tinha contato direto com o exterior portanto essa disposição era uma coisa particular da pesquisa dele, do interesse dele (RODRIGUES, 2000,⁹⁰ *apud* OLIVEIRA, 2010)

No entanto, encontramos na correspondência entre Lange e Santoro diversos relatos sobre o contato do compositor brasileiro com Juan Carlos Paz, intermediado pelo musicólogo germano-uruguaio. Em grande parte dessas menções, Santoro pede que Lange encaminhe suas obras ao compositor argentino, para que ele “envie as suas impressões ‘sinceras’ ”⁹¹.

Assis (2006) confirma o contato de jovens compositores brasileiros da década de 40 com a obra de Juan Carlos Paz:

⁸⁸ Veja-se por exemplo: “Portanto como vê, minha inclinação para os modernos sempre foi instintiva, antes mesmo de qualquer estudo de composição” (SANTORO, 194 [?]. Entrevista concedida a Rangel Bandeira, *apud* MENDES, 2009, p. 27).

⁸⁹ Veja-se por exemplo: “Eu não sabia que já fazia música dodecafônica nessa época, eu comecei a compor música no Brasil em 39/40, música atonal, e depois em 1940 fazendo uma música com serialismo, dodecafonismo, com uma certa serialização, à minha maneira também, porque não havia nada codificado sobre isso, não existia teoria nem nada. Foi muito posteriormente que surgiu o primeiro livro de contraponto dodecafonismo [sic]. Quer dizer, nessa época, quando apareceu esse livro no Brasil, eu já tinha seis anos de escrita dodecafônica, serial”. (SANTORO, 1976. Entrevista concedida a Raul do Valle *apud* SOUZA, 2003, pg. 79)

⁹⁰ RODRIGUES, Lutero. Entrevista concedida a Reinaldo M. de Oliveira. 06 maio 2000.

⁹¹ Expressão retirada de uma carta escrita por Santoro a Lange em 7 de junho de 1942.

Em uma missiva posterior, redigida pelo compositor brasileiro em 09 de setembro de 1942, localizamos um outro pedido de Santoro à Lange: “Semana passada recebi uma carta de Kollreuter dizendo-me que o Paz estava querendo receber imediatamente meus Epigramas para “Flauta Sólo”. Então, compuz mais dois, pois so haviam dois, e enviei-a de avião com uma cartinha. Assim que escrever ao Paz peça-lhe a opinião sobre estas pequeninas composições e envie-nas para mim”.

Não podemos nos esquecer ainda que os próprios compositores brasileiros e latino-americanos atuavam na divulgação do repertório contemporâneo, fosse através de concursos, aulas, conferências, dentre outros. Guerra-Peixe, por ocasião de um concurso de piano promovido pela Escola de Música Santa Cecília, ofereceu um prêmio de hum mil cruzeiros para o melhor candidato que interpretasse a Sonatina para piano de Juan Carlos Paz, realçando, portanto, seu interesse pela divulgação e pelo incentivo da prática interpretativa da música nova entre os jovens músicos do Brasil (ASSIS, 2006, p.128).

A relação de Santoro com Juan Carlos Paz, bem como os envios epistolares de Lange descritos anteriormente, nos permitem supor que este compositor tivesse, no início dos anos 40, alguns referenciais sonoros da música dodecafônica, ainda que advindos de uma troca informal, relacionada à circulação de obras e à experiência auditiva. Esses referenciais eram adaptados às necessidades expressivas do compositor e ao contexto da música brasileira⁹².

A hipótese de que Santoro conhecia algumas peças do repertório expressionista alemão é reforçada pelo emprego do *Sprechstimme* na canção *Asa Ferida* (1944), segunda peça do ciclo *A menina boba*⁹³. Esse recurso foi originalmente utilizado por Schoenberg na obra *Pierrot Lunaire* (1912). A partitura da obra inclui a seguinte descrição : “a parte recitada deve ser intepritada como um canto falado, tratando de manter-se dentro do âmbito assinalado e respeitando os acidentes” (SANTORO, 1944, p.4). A indicação do compositor brasileiro encontra claras semelhanças com a de Schoenberg no prefácio da edição de *Pierrot Lunaire* :

A melodia especificada pela notação musical na parte declamada (salvo as exceções especificamente indicadas) não deve ser cantada. O intérprete deve transformar as notas numa melodia declamada, respeitando as alturas determinadas⁹⁴. (SCHOENBERG, 2006, Prefácio - sem indicação de página)

⁹² Numa entrevista a Sérgio Nepomuceno, Santoro cita uma carta a ele enviada por Eleazar de Carvalho, na ocasião da estréia da obra dodecafônica *Música Concertante 1944*. Nesta missiva, o regente teria se manifestado da seguinte maneira : “ Você , [Santoro], que eu sei muito bem que escreveu [essa obra] em 1943, que ninguém conhecia sequer a *Sagração da Primavera*, sequer Schoenberg; eu [Eleazar de Carvalho] estava no meio musical nessa época, ninguém conhecia nada disso, como é que você fez isso? **Se você criou isso assim, independentemente de ter um conhecimento de Schoenberg, mon cher, vous êtes un génie**” (SANTORO, 1986. Depoimento a Sérgio Nepomuceno. Rio de Janeiro, 22 dez 1986 *apud* OLIVEIRA, 2010, 85). Em nossa interpretação, Eleazar de Carvalho faz a afirmativa acima com certa ironia, colocando em dúvida o desconhecimento de Santoro do repertório mencionado. [Grifos nossos].

⁹³ Obra editada pelo Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, dirigido por Curt Lange.

⁹⁴ Original em alemão: “Die in der Sprechstimme durch Noten angegeben Melodie ist (bis auf einzelne besonderes bezeichnete Ausnahmen) nicht zum Singen bestimmt. Der Ausführende hat die Aufgabe, sie unter

No Brasil da década de 40, o dodecafonismo estabeleceu forte oposição ao nacionalismo, tendência estilística predominante até então. Dessa maneira, tornou-se um sinônimo de música contemporânea. Assim, a opção de Santoro por uma linguagem comprometida com a modernidade implicou na escolha da técnica dodecafônica como artifício de estruturação das obras do período. Além disso, Santoro empregou recursos formais, rítmicos, texturais e timbrísticos – também passíveis de semelhança com obras da Escola de Viena – que o distanciavam da tendência nacionalista predominante da música brasileira da época.

Mendes (2009) identifica na produção de Santoro entre 1940 e 1946 “uma expressão dodecafônica indefinida entre as duas diferentes posturas dos integrantes da Escola de Viena [de um lado, Schoenberg-Berg e de outro, Webern]” (MENDES, 2009, p.18), fato confirmado pelo estudo analítico. Em geral, nas obras dessa primeira fase de Santoro, verificamos o emprego flexível de procedimentos que não deveriam “sujeitar-se às imposições da ordenação interna da série”, mas sim “adaptar-se às suas necessidades expressivas de cada momento” (MENDES, 2009, 40). Além desse tratamento serial, mencionamos a utilização de tessituras amplas; a ausência de unidades temáticas; o predomínio de configurações rítmicas assimétricas, o que gera uma métrica bastante irregular, como discutiremos na segunda parte dessa tese.

Curiosamente, as cartas escritas por Santoro a Lange entre 1942 e 47 não contêm informações sobre a linguagem empregada nem menciona os compositores da Segunda Escola de Viena como referências para a produção do período. É possível que a ligação com o Grupo Música Viva neste período suprisse a necessidade de escrever ao musicólogo sobre o assunto. Em 1948 e 1949, provavelmente devido à ruptura com o Grupo Música Viva, a correspondência com Lange torna-se, em certa medida, um espaço de reflexões de Santoro sobre o emprego do dodecafonismo.

guter Berücksichtigung der vorgezeichneten Tonhöhen in eine Sprechmelodie umzuwandeln” (SCHOENBERG, 2006, sem indicação de página).

2.3.4.2 Período de transição estilística

2.3.4.2.1 Contato do compositor com a classe artística em Paris e com o realismo socialista

Em 05 de janeiro de 1948, Santoro escreve a Lange :

Escrevi aqui em Paris uma 3ª Sonata para Violino e Piano que terminei hoje, uma “Sonatina” para piano Solo, uma peça para canto e piano (baixo) com versos de “Aragon” em Francez chama-se “Marguerite”; um Trio para oboé, Clarinete e Fagote; meu “balet” em um Quadro que é só “Musica pura e cor” com um pintor brasileiro que está em Paris, chama-se “Scliar”; escrevi já todo o movimento da 3ª Sinfonia que estou trabalhando atualmente já começado o “Adagio” IIº movimento; 3 Preludios novos para piano; e trabalho num “2º Balet” com assunto deste mesmo Pintor sobre “motivo social”. Este “2º Balet” que se passa no Brasil tem uma “Toada” à minha moda, que foi a nota mais trágica que ja fiz... Um dia... você escutará e talvez ou não... me censurará. Mas cá entre nós eu bem que gosto desta Toada. A Nadia gostou mesmo da 3ª Sinfonia e nesta obra começo a realizar a simplicidade que muito busco⁹⁵.

As referências presentes nessa carta à *3ª Sonata para Violino e Piano*, à Toada “à moda” do compositor e ao balé⁹⁶ com “motivo social” apontam para o processo de mudança da orientação estilística de Santoro, em relação à sua produção anterior. Essa mudança pode ser constatada, por exemplo, na *3ª Sonata para Violino e Piano*, que, emprega recursos como o “tematismo, fraseologias simétricas e figurações rítmicas simplificadas”⁹⁷ (MENDES, 2009, p.94), características representativas da nova fase.

Na carta, as informações sobre as novas obras aparecem associadas à menção de artistas comunistas como Louis Aragon⁹⁸ e Carlos Scliar⁹⁹ que, naquele momento,

⁹⁵ Grifos realizados na carta original pelo próprio Santoro. Carta escrita por Cláudio Santoro a Curt Lange em 05 de janeiro de 1948.

⁹⁶ Embora Santoro não se refira aos títulos dos balés, localizamos no catálogo do compositor referências às obras *A Fábrica* e *Balé simples*, ambas peças inacabadas.

⁹⁷ Mendes não faz sua observação referindo-se especificamente à *3ª Sonata para Violino e Piano*, mas sim como uma constatação geral sobre as obras escritas por Santoro a partir de 1946. No entanto, a partir da apreciação desta obra, identificamos nela a ocorrência desses recursos.

⁹⁸ Louis Aragon (1897 – 1982) foi um escritor francês inicialmente ligado ao dadaísmo e ao surrealismo, tendo trabalhado diretamente com André Breton, um dos principais representantes do movimento surrealista. Posteriormente, tornou-se ativista do Partido Comunista e suas publicações passaram a incluir diversas referências à crítica social. Após a Segunda Guerra Mundial, escreveu diversos textos difundindo o Realismo Socialista.

atuavam intensamente em Paris. A alusão a esses nomes é muito significativa e nos permite refletir sobre a influência do meio cultural nas criações de Santoro.

Marcelo Ridenti (2011) refere-se à existência de um grupo de artistas brasileiros e latino-americanos em Paris, nos fins da década de 40 e início dos 50, ligados ao movimento comunista e ao Partido Comunista Francês. Segundo o autor, eles estavam alinhados com o realismo socialista formulado no período stalinista, e realizavam, através de sua arte, a propaganda dessa ideologia, e a repulsa à cultura burguesa, “tida como decadente e pessimista, expressa no ‘formalismo’ ” (RIDENTI, 2011, p.165). O autor destaca a preocupação desses intelectuais brasileiros com a questão da acessibilidade da obra ao povo, centrando-se no exemplo de Jorge Amado, que então defendia a necessidade de “colocar o conteúdo numa forma simples e pura, mais próxima e acessível à grande massa, ávida de cultura” ¹⁰⁰ (AMADO, 1946¹⁰¹, *apud* RIDENTI, 2011, p. 165).

Ridenti (2011) afirma ainda que algumas publicações francesas relacionadas ao Partido Comunista, tais como *Les Lettres Françaises* e *Europe*, difundiram diversos textos de escritores brasileiros e latino-americanos, dentre eles, Jorge Amado e Pablo Neruda, nomes diretamente ligados ao escritor e organizador do meio intelectual comunista, Louis Aragon. Mais do que isso, o autor avalia a influência dos artistas comunistas, especialmente de Aragon, na obra do escritor baiano¹⁰².

Como nos confirma o trecho de carta citada acima, de 05 de janeiro de 1948, Santoro estava ligado a esse grupo de artistas e ao movimento comunista em Paris, o que nos leva a compreender a composição de obras a partir de trabalhos de Scliar e Aragon. A relação com esse círculo de artistas indica também que, as

⁹⁹ O artista plástico gaúcho Carlos Scliar (1920 – 2001) lutou na Segunda Guerra Mundial. O contato com a guerra desencadeou uma nova etapa em sua pintura, que passou a representar naturezas-mortas e retratos de cenas do cotidiano. Em 1947 mudou-se para a França, participando de congressos, festivais e movimentos em defesa da paz entre os povos.

¹⁰⁰ Atente-se para a semelhança das palavras de Jorge Amado com as de Santoro, em publicações na revista *Para todos*, nos anos de 1950 e 1951, o que reforça a percepção do engajamento do compositor brasileiro com as causas do realismo socialista. Cf Santoro (1951).

¹⁰¹ AMADO, Jorge; Pomar, Pedro & Neruda, Pablo. *O Partido Comunista e a liberdade de criação*. Rio de Janeiro: Horizonte, 1946.

¹⁰² Ridenti considera ainda que, umas das publicações mais importantes de Jorge Amado em *Les Lettres Françaises*, publicação comandada por Aragon, foi *Seara vermelha* (título em francês *Les chemins de la faim*), com xilogravuras de Carlos Scliar, em 1949 e 1950. Essa informação reforça a ligação dos artistas brasileiros Jorge Amado e Carlos Scliar, com Louis Aragon.

transformações estéticas em sua obra do período estavam relacionadas aos debates ideológicos desse meio artístico.

O trecho abaixo demonstra como, a partir do contato com esse meio, o compositor passou a defender a aproximação das concepções de arte e realidade, o que nos permite relacionar suas colocações à ideologia do realismo socialista. Esse ideologismo negava a utilização de qualquer idéia artística que pudesse ser considerada um material abstrato. A passagem escrita por Santoro a Lange, que também se encontra na missiva de 05 de janeiro de 1948, citada anteriormente, discorre sobre essa noção:

Creio mais na imaginação livre, estruturada pelo intelecto cultivado, e não um intelecto estruturado que cultivo o “exterior”, e não o “interior”. A musica apesar de tudo ainda é uma “arte”, que não dispensa a ciência-, e, não, uma ciencia que dispensa a “emoção-controlada” enfim a arte. Ela deve partir de um “chamado” “interior” não de uma “vontade exterior”. A arte para ser real é preciso que diga alguma coisa pois do contrario será exteril e ficticia sem o pé na realidade... Não se aborreça com as minhas ideias, paro aqui. Agora, quero que me responda sobre o que pensa a respeito? ¹⁰³

A descrição do movimento musical progressista realizada pela pesquisadora romena Valentina Sandu-Dediu aproxima-se de critérios que se aplicam exatamente à obra de Santoro neste período¹⁰⁴ :

Os comunistas, com a ideologia do “socialismo realista”, promoveram agressivamente a “música progressista”, ou seja, música para o povo: acessível, diatônica, tonal e de orientação folclórica. Por outro lado, os ideais ocidentais de vanguarda – especialmente serialista – foram considerados pelos comunistas como decadentes e proibidos¹⁰⁵ (SANDU-DEDIU: 1950)

Note-se que os termos que a autora usa são exatamente os mesmos que Santoro emprega em publicações da década de 50 em defesa da música progressista : música para o povo tendo como referências a acessibilidade, o diatonismo, o

¹⁰³ Carta escrita por Cláudio Santoro a Curt Lange em 05 de janeiro de 1948.

¹⁰⁴ Para fins de comparação ver o artigo Progresso em Música publicado por Santoro na Revista *Para Todos* em 1951.

¹⁰⁵ Original em inglês: “The communists, within the ideology of “socialist realism,” were aggressively promoting “progressivist music,” that is, music for the people: accessible, diatonic, tonal, and folklore-oriented. On the other hand, Western avant garde ideals—especially serialism—were considered by the communists as decadent and forbidden”.

tonalismo e a orientação folclórica, sendo a música serialista considerada como decadente.

Outro fato que demonstra a ligação de Santoro com a ideologia do realismo socialista, difundida pelo meio artístico com que ele convivia, é a participação em dois importantes congressos comunistas. No Congresso de Intelectuais pela Paz Mundial, conhecido como Congresso de Wroclaw, foi parte de uma delegação de artistas brasileiros também integrada por Jorge Amado, Carlos Scliar, Vasco Prado, Zora Braga, Ana Stela Schic, Alberto Castiel e Paulo Emílio Salles Gomes (RIDENTI, 2010, 179). Além disso, Santoro participou do Congresso de Praga, fato amplamente conhecido na biografia do compositor. A epístola enviada por Santoro a Lange, naquela ocasião, descreve a importância do evento para o compositor, que optou por não realizar o exame final do curso de regência no Conservatório de Paris, para participar do Congresso :

Quanto as atividades artísticas: Cursei o curso de direção de orquestra no Conservatorio mas não pude fazer exame porque fui convidado para o Congresso de Compositores em Praga e como sabe é mais importante para mim do que um simples diploma mesmo que seja do Conservatório de Paris. Além disso devo fazer uma conferencia durante o Congresso e abordadarei um problema que muito me interessa além das facilidades que pederei obter, lá, para apresentar minhas obras, etc¹⁰⁶.

No ano seguinte, já de volta ao Brasil, o próprio compositor analisaria as mudanças em sua obra como resultado das influências do meio cultural que o cercava, como mostra a carta enviada a Lange, em 20 de outubro de 1949.

Quanto as suas preocupações em saber porque estas transformações artísticas?, **para mim teem muita lógica e são a unificação das ideias e o meio ambiente que as transformaram. Para mim tudo não passa de uma longa e por vezes penosa evolução trazida pela luta interna dos acontecimentos de uma época, provocada pela cultura mais intensa dos problemas filosoficos contemporaneos**¹⁰⁷. O amadurecimento de certas ideias que à principio não eram claras e que com o continuar dos tempos e o conhecimento melhor de certos problemas fundamentais, estéticos,

¹⁰⁶ Carta escrita por Cláudio Santoro a Curt Lange em 8 de maio de 1948.

¹⁰⁷ Associamos a expressão “os problemas filosóficos contemporâneos” às principais correntes ideológicas da época.

e práticos, foram aos poucos transformando, como não podia deixar de ser, a expressão e a manifestação creadora¹⁰⁸. [Grifos nossos]

2.3.4.2.2 Contato com a produção musical contemporânea em Paris

O contato mais direto com a produção serialista da vanguarda européia também afastaria Santoro do dodecafonismo, como aponta Neves (2008): “ao mesmo tempo, o contato com a moderna música européia (que tendia para um serialismo cada vez mais formalista) levou-o à descrença completa nessa música” (NEVES, 2008, p.153).

O comentário de Neves (2008) pode ser constatado através do trecho abaixo, retirado da mesma missiva, escrita por Santoro a Lange em 05 de janeiro de 1948. Neste trecho, o compositor brasileiro expressa a falta de interesse pelo repertório com que tinha contato em Paris:

Tenho ido a concertos mas não ouvi nada de jovens compositores, a não ser dos da casa dos 40... que francamente não interessa nada. Ouvi Honneger. Sinfonia liturgica, obra muito boa, no sentido, dele, não porem para novos caminhos. É o velho Honneger em plena maturidade, porem muito Dramático... Creio que devemos seguir nós a juventude contra esta tendência “super-expressiva”... sem porem cair no exagero do “sem-expressao” de alguns dogmaticos... A Tecnica dos doze sons me resta como um complemento de um todo, não posso porem ficar amarrado...¹⁰⁹

Associamos os comentários do compositor sobre “o exagero do ‘sem-expressao’ de alguns dogmaticos”, o “intelecto estruturado que cultiva o ‘exterior’ ” e a convicção de que a música não deveria ser “uma ciencia que dispensa a ‘emoção-controlada’ ”¹¹⁰, ao serialismo formalista, ao qual Neves se refere na citação acima¹¹¹. A missiva apresentada indica claramente o questionamento do dodecafonismo e a busca por um novo direcionamento estilístico por parte de Santoro.

¹⁰⁸ Carta escrita por Cláudio Santoro a Curt Lange em 20 de outubro de 1949.

¹⁰⁹ Carta escrita por Cláudio Santoro a Curt Lange em 05 de janeiro de 1948.

¹¹⁰ Todos esses comentários foram encontrados na carta enviada por Santoro a Curt Lange em 05 de janeiro de 1948.

¹¹¹ (NEVES, 2008, p.153)

Deve-se também considerar que, no período de estudos em Paris, Santoro acompanhou os fortes questionamentos sobre os caminhos a serem seguidos diante da dissolução da tonalidade e da nova realidade mundial, vivenciados pelos músicos europeus após a Segunda Guerra Mundial. As impressões de Santoro registradas na carta escrita a Lange em 8 de maio de 1948 remetem a esse momento, no qual destacava-se a presença da música da Segunda Escola de Viena e a busca de novas alternativas:

Em todo caso eles todos aqui em Paris ficaram muito impressionados quando souberam que as outras obras eram escritas nos 12 sons e não pareciam com as obras dos jovens dodecafonistas franceses... Outro musicólogo achou que era a primeira vez que ouvia uma obra escrita nesta técnica e que tinha uma expressão diferente com a resolução de certos problemas como o problema harmônico. De fato eles aqui estão ainda na fase de copiar Alban Berg e Webern, e não procuraram como nós no Brasil dilatar as possibilidades desta técnica. Você vai extranhar muito com as minhas novas obras quando as vir e ouvir. Minha 3ª Sinfonia da qual muito gosta a Nadia e Darius Milhot [Milhaud], é bem diferente de tudo que escrevi até hoje. Tenho abandonado a técnica dos 12 sons depois que cheguei em Paris para tentar uma nova expressão embora não queira dizer com isso que abandonei a técnica dos 12 sons definitivamente. Aqui há um grupo bem grande de dodecafonistas dos quais o mais importante creio ser Serge Nig. Mas no geral são eles muito sectários e escolásticos... Tenho tido discussões bem interessantes com eles e principalmente com um francês que foi educado em parte na Alemanha que se chama Louis Saguer¹¹² que há meu ver é o que melhor conhece música de todos eles mas não é dodecafonista embora conheça todas as técnicas muito bem, inclusive Hindemith etc. A música que faz é bem feita mas creio que uma preocupação técnica exagerada da parte dele

¹¹² Louis Saguer: compositor alemão, cujo nome de batismo era Wolf Simoni, iniciou proeminente carreira em Berlim, trabalhando com música cinematográfica e como assistente de Hanns Eisler. Em 1933 foi acusado pelos nazistas de judeu e esquerdista. Após a invasão alemã à França, na primavera de 1940, ele foi detido, conseguiu fugir e esconder-se no sul da França, trocando então seu nome para Louis Saguer. Em Paris, frequentou o círculo de intelectuais comunistas ligados a Louis Aragon. (ver endereço eletrônico de EXIL ARCHIV nas referências bibliográficas).

O músico tornou-se um amigo pessoal de Santoro, mantendo com ele intensa correspondência mesmo quando o compositor brasileiro deixou a capital francesa. A Biblioteca Nacional da França guarda 35 cartas trocadas entre eles, que foram consultadas nessa pesquisa. Essas missivas trazem diversos aspectos sobre a opção estética de Santoro pelo nacionalismo após o Congresso de Praga, descrevendo como o processo composicional foi modificado em função do novo estilo, a recepção dessa mudança no Brasil e comentários sobre sua nova posição diante do Grupo Música Viva. Na epístola enviada em 8 de fevereiro de 1951, Santoro debate com Saguer a *Carta Aberta de 1950*, escrita por Camargo Guarnieri:

“Naturalmente que a carta do Camargo Guarnieri tem uma série de falhas no terreno filosófico e musical, mas são insignificantes deante do conteúdo e de suas linhas gerais e fundamentais, que é positivo e que nós apoiamos. O Koellreutter, porém, só viu as falhas e não percebeu ou não quis perceber o que de contribuição trazia para nossa luta a ‘Carta Aberta’ deste eminente compositor brasileiro, principalmente em se tratando de pessoa que embora não seja reacionária, não é um ainda, um elemento nosso”. (Rio, 8 de fevereiro de 1951)

prejudica um pouco a espontaneidade, caindo quasi num certo academismo¹¹³.

Encontramos também nas cartas de Santoro referências ao contato com as radiofusões do Club d'Essai. A partir de 1945, Paris torna-se um dos centros mais importantes de experimentação da vanguarda da época. Esse é o contexto no qual Pierre Schaeffer começa a desenvolver a música concreta e no qual é fundado o *Club d'Essai*, na Rádio Francesa RDF. Uma das obras principais de Schaeffer, *Étude pour chemin de fer*, é irradiada exatamente no ano de 1948. A referência aos concertos do "Club d'Essai" descreve um pouco mais a movimentação musical na cidade:

Tenho assistido aos concertos do "Club d'essai " uma realização da Radio muito interessante onde se toca as obras dos jovens e depois se discute, uns metendo o pau e outros defendendo. Toca-se de tudo... As opiniões é que me decepcionaram um pouco porque sendo musicistas de nome que vão lá para discutir dizem muita bobagem sobre os problemas da musica contemporânea. No geral a reação às obras dodecafônicas é enorme... Assisti por exemplo Roland Manuel dizer cada besteira sobre a técnica dos 12 sons que mostra uma ignorância não permitida nos dias de hoje. Pode-se não gostar mas deve-se saber porque... Enfim o movimento é intenso e interessante. Tenho ido a Theatro e assistido os grandes clássicos e também os modernos. Os concertos tirando os promovidos pela orquestra da Radio são muito rotineiros tocando Beethoven e Wagner até enjoar... Os concertos do Triptyque é que no geral são interessantes¹¹⁴.

A presença de Santoro acompanhando *in loco* essas transformações da história da música foi decisiva em sua experiência musical posterior. Santoro manteve-se atento às principais mudanças na música européia, contribuindo intensamente para a renovação da música brasileira, mesmo em momentos em que não esteve ligado às tendências de vanguarda.

No entanto, no final da década de 40, fortemente influenciado por questões ideológicas, Santoro realiza a transição estilística para o nacionalismo. Suas obras neste período têm como referência compositores neoclássicos, como apresentaremos no tópico a seguir.

¹¹³ Carta escrita por Cláudio Santoro a Curt Lange em 08 de maio de 1948.

¹¹⁴ Carta escrita por Cláudio Santoro a Curt Lange em 08 de maio de 1948.

2.3.4.2.3 Tendências ao neoclassicismo

Sérgio Mendes (2009) identifica na produção de Santoro entre 1946 e 1960 “o retorno aos modelos neoclássicos proporcionados, sobretudo, pelas obras de Hindemith e Bártok” (MENDES, 2009, p.18). Alguns procedimentos empregados pelo compositor brasileiro no período permitem-nos avaliar a influência da obra de Hindemith sobre Cláudio Santoro: emprego de passagens predominantemente cromáticas mescladas com figurações diatônicas; substituição de simultaneidades sonoras triádicas pelas superposições de quartas justas; emprego de uma rítmica geralmente simétrica, com grande recorrência do emprego de subdivisões simples.

Mendes (2009) reúne depoimentos nos quais Santoro comenta a importância de Hindemith em sua atividade composicional:

Depois que eu conheci o Hindemith; estudei pela escola de composicao de Hindemith, alias, escola que eu trabalhei com Koellreutter; eu tive tambem uma certa influencia do Hindemith. (SANTORO, [sem indicação data], *apud*, MENDES, 2009, p.29) ¹¹⁵

Com essa inquietude propria dos 19 anos que conheci Koellreutter e este apoiando-me, começou a dar licoes diarias, numa atividade permanente, dando-me a conhecer os grandes mestres do formalismo, principalmente Hindemith que muito contribuiu para a minha formacao tecnica de compositor. (SANTORO, 195[?], *apud* MENDES, 2009, p.29) ¹¹⁶

O autor afirma ainda que outras importantes referências estilísticas de Santoro seriam advindas do contato com Nadia Boulanger, hoje reconhecida “por seu apreço às realizações dos compositores de tendência neoclássica” (MENDES, 2009, p.70-1). A carta enviada por Santoro a Lange em 05 de janeiro de 1948 descreve o contato com a obra *Mikrokosmos*, de Bela Bartók e as aulas com Boulanger :

Pela 1ª. vez na minha vida tenho um piano comigo alugado, é um “Pleyel” de armário e bem bonzinho.(...) Estudo por isso todos os dias um pouco de piano. O “Mikrokosmos” de Bela Bartok. Que é fácil, progressivo e é música sem fim. Tomo conselhos com Nadia

¹¹⁵ MENDES (2009) localizou o depoimento de Santoro (sem referências de data) em : OLIVEIRA, Reinaldo Marques de. **Cláudio Santoro e o dodecafonismo** :um procedimento singular. São Paulo : Universidade de São Paulo, 2005. Dissertação de Mestrado.

¹¹⁶ MENDES (2009) localizou o depoimento de Santoro no Acervo Cláudio Santoro, na Escola de Música da UnB.

Boulanger uma vez por semana, onde, lá, ela analisa minhas obras e dá conselhos muito úteis e discute bastante comigo. É uma mulher admirável, que cultura, que simplicidade. Suas aulas são um manancial de tudo, estética musical, com exemplos que ela dá ao piano, desde Bach até Stravinsky, etc, além disso fala de filósofos, citando pintores, escritores, etc. Enfim, tenho aprendido muitas coisas¹¹⁷.

As obras compostas por Santoro no período de estudos com Boulanger apresentam o direcionamento do compositor para o nacionalismo, vinculado às tendências neoclássicas, como discutiremos a seguir.

2.3.4.2.4 Prenúncios nacionalistas

Os prenúncios nacionalistas já seriam notados nas obras compostas em Paris. Algumas características apresentadas no segundo movimento da *Sonata nr. 2*¹¹⁸, à qual Santoro se refere na carta enviada da capital francesa em 19 de março de 1948¹¹⁹, demonstram a aproximação dessa tendência estilística: substituição do cromatismo pelo diatonismo, mescla de características tonais e modais na melodia, utilização de temas, simplificação da escrita rítmica.

Exemplo 2 : SANTORO, Cláudio. *Sonata nº2*. Segundo movimento. Compassos 1 a 7.

¹¹⁷ Carta escrita por Cláudio Santoro a Curt Lange em 05 de janeiro de 1948.

¹¹⁸ Essa obra foi originalmente intitulada Sonatina nr 2. Seu título foi alterado por Santoro, como indica a grafia do próprio compositor no manuscrito da peça. A obra passou a chamar-se *Sonata nr.2* e esse título foi adotado no catálogo do compositor. Ver : < www.claudiosantoro.art.br>, último acesso 02.01.2012

¹¹⁹ “Escrevo e [está] quase acabada a 2ª Sonatina para piano e termino neste dias o 2º Ballet em 3 atos intitulado ‘A Fabrica’ ”. Trecho de carta escrito por Santoro a Lange em 19 de março de 1948.

As dificuldades do processo de mudança estilística foram descritas por Santoro na correspondência enviada Lange em 5 de Setembro de 1949:

Mas este problemas não são nada em comparação com os meus problemas espirituais... Estes sim são importantes para mim e embora os tenha em mente não estão ainda resolvidos. Meti-me numa tarefa dura e isto será objeto de uma futura carta, pois desejava mais do que nunca conversar pessoalmente com você e mostrar meus últimos trabalhos. Abandonei o dodecafonismo e atonalismo sendo por isto uma dura tarefa de reconstrução técnica, embora o problema estético e de conteúdo saiba bem o que fazer. Estou praticamente só. Nem mesmo o Koellreutter serve para me dar opiniões pois divergemos em muitas cousas e principalmentenas fundamentais...¹²⁰

A afirmação de Santoro de que a maior dificuldade encontrada no novo estilo era a reestruturação técnica, e não um problema de conteúdo¹²¹, reforça a idéia de que a mudança do compositor foi extremamente estimulada pelo posicionamento ideológico, uma vez que este ofereceria as diretrizes que o compositor deveria seguir, mas não os elementos da técnica musical.

Ao invés de comentar diretamente a dificuldade exposta por Santoro, Lange analisa o exemplo de Guerra-Peixe, questionando quais teriam sido os reais motivos para o abandono do dodecafonismo :

Quando nos passamos pelo Rio, eu senti no ar a decadência da vida musical, que já não foi grande coisa, como Você bem sabe. O Guerra Peixe teve uma boa oportunidade e aconselhei a ele aceitar. Também ele trocou para o nacionalismo e até ele me aconselhou [se aconselhou comigo]. Eu consenti, pois todos devemos ter alguma coisa de eclecticismo, mas no decurso psicológico desta mudança, eu pergunto muitas vezes se é só a impossibilidade da execução perante o público, ou a coínvicção íntima do creador de não poder seguir neste caminho, ou, ainda mais importante, simplesmente o movimento geral das artes que está no subconsciente do indivíduo e marca nele o momento da paralização duma expressão e a muda total para a outra¹²².

¹²⁰ Carta escrita por Cláudio Santoro a Curt Lange em 05 de setembro de 1949.

¹²¹ Veja-se a sentença localizada na carta citada, de 05 de setembro de 1949: “ Abandonei o dodecafonismo e atonalismo sendo, por isto, uma dura tarefa de reconstrução técnica, **embora o problema estético e de conteúdo saiba bem o que fazer**”. Grifos nossos.

¹²² Carta escrita por Curt Lange a Cláudio Santoro em 11 de setembro de 1949.

Como resposta à dúvida colocada por Lange, Santoro procurou reconstituir a sequência de obras musicais que demonstram sua mudança estilística, na transição para o nacionalismo, em 20 de outubro de 1949¹²³:

Antes de partir para Paris já mantinha certas duvidas a respeito da minha própria maneira de crear que não me satisfazia. Procurei escrever algumas obras tais como a Sonata N.2 para Cello e o Quarteto N.2 para cordas, bem como a Musica para orquestra de cordas, foram tentativas neste sentido. Em Paris comecei a mudar ainda mais em cada obra numa evolução muito rápida, tanto que minha própria tese no Congresso de Praga já foi uma repulsa de minha parte pelas próprias ideias ate agora professadas. Nesta época fazem parte minha Sonata N.3 para Violino e piano, a Sonata N.3¹²⁴ para piano solo, as Canções para baixo e piano, e a obra mais importante que é a Sinfonia N.3 para grande orquestra e que é dedicada em Memoria de Lili Boulanger, como homenagem a Nadia Boulenger. Como sabe, foi principalmente por causa desta Sinfonia que fui o candidato da Nadia Boulanger para o prêmio da "Lili Boulanger Fund," de Boston e que ganhei como o primeiro sulamericano a receber esta bolsa em dinheiro, para escrever uma obra. Estas obras que cito acima, foram escritas em Paris e todas elas enquanto tomei aulas com Nadia. Escrevia depois do congresso de Praga, varias outras obras, inclusive peças para piano, já todas com um forte sentido, caracterizado pela musica de meu paiz, tais como o Balet "A Fabrica" que esta-com o primeiro ato acabado e o segundo por acabar. Alem destas obras iniciei um Concerto para piano e orquestra. Chegando ao Rio vim para a Fazenda por questões que já està ao par e tenho escrito alguma cousa para canto, um Quarteto para cordas e escrevo atualmente com muita vontade uma Opera em 3 atos para teatro de marionetes, que servira, tambem, para ser levada em teatro lirico, intitulada "Zè Brasil". O assunto è de Monteiro Lobato e de cunho puramente social. Nesta obra estou de fato conseguindo algo que ha muito procurava, embora não me dê por satisfeito, como sempre. Procuro fazer Opera popular, mas não popularesca. Creando todos os temas e não me aproveitando de folclore¹²⁵.

O momento que sucede à composição das obras mencionadas foi marcado por uma breve interrupção na atividade composicional¹²⁶, que dá lugar a diversas publicações de Santoro em periódicos brasileiros, nos quais o compositor defende os novos preceitos ideológicos. Alguns desses textos voltam-se à assuntos discutidos, ainda

¹²³ Mendes demonstra através da análise musical de algumas das obras mencionadas nessa carta uma sequência de procedimentos composicionais de Santoro que apontam para a mudança estilística do compositor. Ver Mendes, 2009, p. 79- 93

¹²⁴ Segundo o catálogo de obras, a *Sonata nr.3* foi composta apenas em 1956. No entanto, acreditamos que Santoro chama a obra de *Sonata nr.3* devido à composição anterior, *Sonata nr. 2*, de 1948, que posteriormente teve seu título alterado para *Sonatina nr.2*.

¹²⁵ Carta escrita por Cláudio Santoro a Curt Lange em 20 de outubro de 1949.

¹²⁶ No ano de 1949 não consta nenhuma obra no catálogo de Santoro.

de maneira muito discreta, nas cartas a Lange, como mostra o trecho retirado da revista *Para Todos*:

As tendências verdadeiras da música, como de qualquer arte, devem estar ligadas ao sentimento popular de cada povo. Êste princípio deve ser o ponto de partida para qualquer manifestação artística. O compositor contemporâneo encontra-se no dilema de: ou fazer uma arte progressista, verdadeiramente revolucionária [sic], e esta só será possível caminhando com os destinos da classe nova que é o proletariado, mesmo quando esta classe ainda não se encontra no poder; ou criar uma arte decadente, burguesa, no interesse de uma classe em franca decomposição, e sucumbir no emaranhado confuso das manifestações destas últimas décadas, em que o artista não vê outra solução que a concentração no íntimo, criando uma obra abstrata, sem sentido, sem finalidade... (SANTORO, 1950, p.19)

Epílogo do capítulo

As cartas trocadas entre Cláudio Santoro e Curt Lange no período de 1942 a 1949 nos permitem compreender fatores que contribuíram para o desenvolvimento artístico do compositor e para seu direcionamento estético nos primeiros anos de atividade composicional. Essas informações nos ajudam a reconstituir o *desenho dos ideais estéticos*¹²⁷ dos primeiros anos, que espelham-se em suas escolhas composicionais do período. A continuidade da produção de Santoro seria marcada por novas transfigurações de ideais estéticos, como discutiremos a seguir.

¹²⁷ Referência à expressão empregada por Moraes : "o desenho de um ideal estético" (2007, p.30).

Capítulo 3 - Transfigurações dos ideais estéticos : percurso do nacionalismo às vanguardas nos diálogos com Heitor Alimonda e Jocy de Oliveira

3.1 Relação Intérprete – compositor

As epístolas trocadas pelo pianista Heitor Alimonda com Cláudio Santoro, bem como a entrevista de Jocy de Oliveira sobre as cartas e a experiência interpretativa com a obra do compositor, nos permitem investigar a relação deste com o meio musical nas décadas de 1950, 60 e 70 e a situação de sua obra diante desse contexto. No entanto, o diálogo sobre essas questões é realizado sob o ponto de vista do intérprete. A relevância do estudo desses documentos pode ser dimensionada se considerarmos a influência da relação intérprete-compositor na criação musical contemporânea. Para tanto, passamos a examinar como o tema foi tratado pela bibliografia.

Lukas Foss (1963) identifica a tendência de reaproximação das atuações de intérpretes e compositores no século XX, de forma semelhante às épocas de Mozart, Schumann e Liszt, onde estas atividades muitas vezes não apresentavam uma divisão tão clara. O autor menciona ainda como esta conexão entre o *performer* e o criador vinha se refletindo no desenvolvimento da linguagem musical da época:

Na realidade, a criação de um novo vocabulário exige que o compositor dê constante atenção a todos os problemas de performance relacionados à sua partitura. Como resultado, uma completa revisão da técnica de regência está em processo, novas descobertas instrumentais tornaram antiquado todo tratado de orquestração existente - os limites tradicionais da voz e dos instrumentos provaram ser míticos: o piano foi o primeiro instrumento a expandir, a flauta passou por uma mudança de personalidade (graças sobretudo a Gazzeloni). A voz deu sequência ao processo ; a percussão agiu por seus próprios esforços¹²⁸ (FOSS, 1963, p.46).

¹²⁸ Original em inglês: "In fact, the creation of a new vocabulary requires that the composer give constant attention to all performance problems in connection with his score. As a result, a thorough overhauling of conducting technique is in the making, new instrumental discoveries have antiquated every existing orchestration treatise, - traditional limitations of voice and instrument have proved to be mythical : the piano was the first instrument to expand, the flute underwent a change of personality (due largely to Gazzeloni). The human voice followed ; the percussion came into its own" (FOSS, 1963, p.46).

Os compositores Milton Babbitt¹²⁹ e George Crumb¹³⁰ também discutiram o assunto. Babbitt (1958) questiona o papel do criador ainda “isolado” de seu público e dos intérpretes, muitas vezes pelo desejo de manter o papel de especialista que lhe foi atribuído. Crumb (1990) aborda inicialmente como a ampliação do acesso à repertórios e gravações de estilos diversificados realizou um impacto na atividade do intérprete e do compositor. Além disso, Crumb associa o crescimento da troca entre os dois últimos a um processo de recriação da linguagem musical necessário no repertório contemporâneo. Sob outro ângulo, destaca como estas iniciativas tem estimulado a escrita de novas obras no século XX:

O desenvolvimento de novos idiomas instrumentais e vocais tem sido um destacado fenômeno da música recente. Sem dúvida há muitos fatores contribuintes: a influência de técnicas de instrumentos folclóricos; a influência do jazz e, mais tarde, do rock; a liberação dos instrumentos de percussão (desenvolvimento para o qual Bartók é especialmente importante); e finalmente o advento de um número constantemente crescente de jovens instrumentistas e cantores que se especializam na *performance* da música contemporânea e estão interessados na pesquisa de recursos idiomáticos de seu próprio instrumento. O desenvolvimento deste idioma, sem dúvida, é um processo em constante progresso ao longo dos séculos; na verdade, cada era se incumbe em reinventar instrumentos, à medida em que mudam os estilos e modos de expressão¹³¹ (CRUMB, 1990).

Encontramos também registros de intérpretes que comentam seu papel na criação musical contemporânea. Como exemplo, citamos o depoimento de Pierre-Laurent Aimard, a partir da atuação junto a Ligeti, Stockhausen e Boulez:

É uma grande oportunidade quando você escolhe que estará uma grande parte de sua vida à disposição dos compositores. Assim eles podem criar obras. E você realmente faz parte daquelas peças. É claro que, se algum dia você é realmente escolhido por um compositor para ser seu intérprete, isso é muito bom. Talvez seja a coisa mais importante na vida do intérprete. No sentido que, de

¹²⁹ <<http://www.palestrant.com/babbitt.html>>. Acesso em 26/07/2011.

¹³⁰ <<http://www.georgecrumb.net/future.html>>. Acesso em 26/07/2011.

¹³¹ Original em inglês: “The development of new instrumental and vocal idioms has been one of the remarkable phenomena of recent music. There undoubtedly have been many contributing factors: the influence of folk instrument techniques; the influence of jazz, and, later, rock techniques; the liberation of percussion instruments (a development for which Bartók is especially important); and finally, the advent of an ever-increasing number of young instrumentalists and singers who specialize in the performance of contemporary music, and who themselves are interested in probing the idiomatic resources of their instruments. The development of idiom, of course, has been an ongoing process over the centuries; in fact, it is incumbent upon each age to “reinvent” instruments as styles and modes of expression change”. <<http://www.georgecrumb.net/future.html>> Último acesso em 26/07/2011.

acordo com o próprio compositor, certas obras não teriam ocorrido de outra forma. Aí sim seu papel pode ser considerado realmente útil de alguma forma¹³². (AIMARD, 2008)

No entanto, os estudos que compartilham da referida relação e oferecem um maior detalhamento da atuação de intérpretes junto a compositores brasileiros são raros até o momento, embora tenhamos conhecimento do trabalho artístico conjunto de Souza Lima, Arnaldo Estrella e Homero de Magalhães junto a Villa-Lobos; Laís de Souza Brasil junto a Camargo Guarnieri; dentre outros. Recentemente, a pesquisadora Catarina Domenici vem se dedicando à pesquisa sobre a relação compositor-intérprete¹³³.

Encontramos porém dois autores que relacionam o trabalho conjunto de compositores e intérpretes à atividade de grupos de renovação da música brasileira : Ana Cláudia Assis (2010) e José Maria Neves (2008). A primeira menciona o interesse de intérpretes brasileiros e latino-americanos pela *performance* de obras de jovens compositores do Grupo Música Viva na década de 1940:

As músicas transmitidas nos programas radiofônicos *Música Viva*, eram, na maioria das vezes, executadas ao vivo pelos próprios membros do grupo e por intérpretes latino-americanos convidados, demonstrando, assim, o interesse comum pela prática da interpretação musical. Dentre aqueles que participaram na qualidade de intérprete estavam Egydio de Castro e Silva, Cláudio Santoro, Guerra-Peixe, Mirella Vita, Koellreutter, Aldo Parisot, João Breitingner, Edino Krieger, Oriano de Almeida, Esteban Eitler, Jaioleno dos Santos, Marcos Nissenson, Santino Parpinelli, Loris Pinheiro, Geni Marcondes, Eunice Katunda, Lídia Alimonda e Heitor Alimonda (KATER : 2001, p. 153). Estes músicos foram responsáveis por um número expressivo de estréias mundiais, latino-americanas e

¹³² Original em inglês: “ This is the chance, you know, you choose that a a big part of your life to will be, to be at the disposal of some creators. So that they *can* create pieces. And you will take charge of the pieces really. And then of course if one there are really choosed by a composer to be his interpreter, it is a great thing. It is maybe the main thing, probaly, in the interpreter life. So, on the feeling that a certain amount of compositions, it is what the composer says wouldn’t have happend otherwise, so, your world was really there, somewhere useful”.

¹³³ Veja-se algumas das publicações da autora : DOMENICI, C. L. . A Voz do Performer na Música e na Pesquisa. In: II SIMPOM - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, 2012, Rio de Janeiro. Anais do II SIMPOM 2012I - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música: O contexto brasileiro e a pesquisa em música. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Musica/ UNIRIO, 2012. v. 1. p. 169-182.

———. Além da Notação: Relações Compositor-Intérprete nos séculos XX e XXI. In: CCHLA Conhecimento em Debate, 2011, João Pessoa. CCHLA em Debate: Conhecimento em debate, humanidade hoje. João Pessoa: Midia Gráfica e Editora, 2011.

———. O Intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica. In: XX Congresso da ANPPOM, 2010, Florianópolis. XX Congresso ANPPOM - Florianópolis 2010. Florianópolis: UDESC - CEART - PPGMus, 2010. p. 1142-1147.

brasileiras, em um repertório que incluía obras de compositores europeus, norte-americanos, latino-americanos e, naturalmente, de compositores dodecafônicos brasileiros. (ASSIS, 2010, p.61).

Num primeiro momento, a difusão destas obras se dava por meio de concertos no Brasil e em cidades da América Latina, especialmente em Buenos Aires, nos concertos da *Agrupacion Nueva Música*, dirigidos pelo compositor argentino Juan Carlos Paz. Em viagens pela Europa e Estados Unidos, estes mesmos intérpretes introduziam em seus programas de concerto, as composições dos músicos latino-americanos, atuando, assim, como divulgadores locais, regionais e internacionais. (ASSIS, 2010, p.65)

Neves (2008) analisa como a organização de festivais de música contemporânea exerceu gradativa influência sobre os intérpretes:

A frequência cada vez maior com que foram programadas obras contemporâneas nos concertos de orquestras e grupos camerísticos dos grandes centros culturais, especialmente por ocasião dos festivais de dedicados à música contemporânea e durante os cursos internacionais de férias¹³⁴, despertou grande interesse por parte de intérpretes brasileiros, que passaram a dar um pouco mais de atenção ao estudo e à realização de novas obras, apresentando-as em seus concertos. (NEVES, 2008, p.231).

Os dois autores apresentam, no âmbito da música brasileira, circunstâncias que provavelmente viabilizaram diálogos entre intérpretes e compositores com consequências para o desenvolvimento do que Crumb (1990) chama de “novos idiomas”.

Na tentativa de contribuir para a discussão para as investigações sobre diálogos de intérpretes com a criação musical brasileira durante o século XX, analisaremos nos próximos tópicos algumas cartas trocadas pelo pianista Heitor Alimonda com Cláudio Santoro e uma a entrevista de Jocy de Oliveira sobre sua experiência interpretativa do repertório de Santoro e sobre as cartas trocadas com o compositor.

¹³⁴ Neves refere-se ao Cursos Internacionais de Férias da Pró-Arte, em Teresópolis e ao Curso Internacional em Curitiba, aos Festivais de Inverno de Campos do Jordão e Ouro Preto. Cf (NEVES, 2008, 231)

3.2 Apresentação da correspondência trocada entre Heitor Alimonda e Cláudio Santoro

A correspondência trocada entre Cláudio Santoro e o pianista Heitor Alimonda apresenta motivações e temáticas bem diferentes dos envios a Lange, analisados no capítulo anterior desta tese. Diferentemente das epístolas trocadas com o musicólogo, a correspondência com Alimonda não pressupõe uma hierarquia pedagógica ou intelectual entre o compositor e o pianista, o que permite aos interlocutores realizarem comentários com grande liberdade.

Moraes (2007b) discute as peculiaridades de um conjunto epistolográfico diante da relação entre os interlocutores:

Correspondência é diálogo e o remetente, em vista da maior ou menor proximidade com seu interlocutor, elege assuntos, experiências e impressões pessoais. A presença do outro determina também as formas do contar (-se), prendendo-se a determinados fins (MORAES, 2007b, p.75).

O primeiro aspecto que diferencia o perfil das correspondências trocadas entre Lange-Santoro e Alimonda-Santoro é a atividade que cada um deles exercia: enquanto o primeiro foi crítico e musicólogo, o segundo foi pianista e intérprete da obra de Santoro. Naturalmente, os assuntos mais recorrentes estão ligados a esses ofícios, caracterizando, no segundo caso, a relação intérprete e compositor.

O pianista Heitor Alimonda nasceu em Araraquara, São Paulo, em 1922 e faleceu no Rio de Janeiro em 2002. Estudou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e em seguida aperfeiçoou-se nos EUA, na Áustria e na Inglaterra. Teve como principais professores Madalena Tagliaferro, Olga Samaroff, Tomás Téran. Foi professor da Escola de Música da UFRJ, diretor e professor dos Seminários de Música da Pró-Arte, no Rio de Janeiro (BACCARIN, 2000, p.20-1). Deixou gravações das obras de Francisco Mignone, César Guerra-Peixe e Cláudio Santoro. Alimonda chegou a realizar também alguns trabalhos como compositor.

Alimonda estabeleceu intenso contato com Santoro especialmente a partir de 1950. Naquele momento, o pianista acompanhou de perto a criação de obras para piano

como *Danças Brasileiras*, *7 Paulistanas*, *Tocata*, *3ª Sonata* e *2ª série de Prelúdios*. A presença de obras de Santoro é frequente nos programas de recitais realizados por Alimonda.

As missivas enviadas pelo pianista ao compositor encontram-se no Acervo Cláudio Santoro, na UnB, mas o material ainda não está devidamente organizado e classificado¹³⁵. Isso dificulta a apresentação de números para este conjunto epistolar. Já as cartas enviadas a Alimonda, encontram-se atualmente na casa de Sônia Santoro, filha do compositor¹³⁶.

Além das cartas citadas nesta tese, encontramos no Acervo Cláudio Santoro, em Brasília, um grande número de epístolas coletivas, escritas a Santoro por Heitor Alimonda e sua esposa, Jeanette Alimonda. O relacionamento de amizade entre o casal e o compositor está presente na maioria dessas *cartas conjugadas no tempo plural*. Além do cultivo dessa relação, uma das grandes motivações para a escrita é o apoio às atividades composicionais de Santoro através, por exemplo, da organização de seu catálogo de obras e da edição de partituras.

Os escritos de Santoro fazem menção às novas composições e publicações, ao envio de partituras, à viabilização de execuções de obras no Brasil, em momentos que o compositor estava no exterior. É interessante notar que a maioria das cartas escritas por Santoro é direcionada ao casal, o que explica o fato de que o compositor não desenvolve muitos dos temas propostos nas cartas individuais de Heitor Alimonda. Por isso, utilizamos para esta pesquisa basicamente os envios do pianista e incluímos apenas um trecho de carta escrita por Santoro, em 21 de fevereiro de 1958.

Após consultar todas as cartas disponíveis nos acervos mencionados, selecionamos sete missivas redigidas por Heitor Alimonda entre os anos de 1952 e 1973, que incluem temáticas de maior interesse para nossa investigação, como apresenta o quadro abaixo:

¹³⁵ Esta afirmação tem como referência a última visita que realizei ao Acervo, em novembro de 2010.

¹³⁶ Ambos materiais foram gentilmente disponibilizados para esta pesquisa pela Professora Beatriz Magalhães, coordenadora do Acervo Cláudio Santoro, na UnB, e por Sônia Santoro, às quais registro meu agradecimento.

Correspondência de Heitor Alimonda a Cláudio Santoro : cartas selecionadas para a pesquisa						
ANO	1952	1957	1958	1959	1960	1973
DATA	28 out	06 dez	11 abr	22 abr	23 mar	14 ago
		28 dez				

Quadro 3: Envios de Heitor Alimonda a Cláudio Santoro selecionados para a pesquisa

Essas cartas tratam de questões profissionais – eventos relacionados a interpretação pianística, referências à recepção das obras de Santoro pelo público dos concertos, discussões mais detalhadas sobre as novas composições, comentários estilísticos sobre as obras – sob uma perspectiva muito particular, como discutiremos a seguir.

3.3 “Com a licença da amizade que nos une ”¹³⁷

Analisando a correspondência trocada entre Liddy Mignone e Mário de Andrade, Inês Rocha (2009) propõe uma leitura dessas cartas de modo a revelar como os interlocutores utilizaram “essa escritura para se comunicar, para fortalecer laços de amizade, para escrever sua própria história de vida, para elaborar um pensamento que se reflete em seus trabalhos (...)” (ROCHA, 2009, p.85). Em concordância com as colocações desta autora, acreditamos ser possível estabelecer conexões entre as relações pessoais e as trajetórias profissionais de Heitor Alimonda e Cláudio Santoro, ambas faces abordadas na troca epistolar do pianista.

Em publicação na revista *Brasiliense*, Alimonda descreveu da seguinte maneira seu contato com o compositor:

Como estudante de composição, consegui algumas aulas com o Cláudio. Mas aprendi muito assistindo-o a compor, a improvisar ao piano – quando inventava tremendos e assustadores efeitos, ou quando se deixava invadir (com muita frequência) por uma profunda tristeza e aí ficava esticando longas e melancólicas melodias. Lembro-me de ter, algumas vezes, trabalhado, como exercício, a produção de melodias : grande cuidado com o movimento dos intervalos. Mas para o Cláudio, mais interessava que eu

¹³⁷ Expressão retirada de carta enviada por Heitor Alimonda a Cláudio Santoro em 28 de dezembro de 1957.

apresentasse uma composição e a discutíssemos. E, por incrível que possa parecer, discutíamos muitas das suas próprias obras, principalmente música para piano.

Sim, conheci bastante o Santoro. Dentro do carinho fraterno que nos ligava, jamais olhei para ele sem reconhecer o grande compositor. E por causa deste fraternal carinho, tivemos discussões sérias com relação a nacionalismo em música ; as suas "contorções" (assim eu as denominava¹³⁸) estéticas e político-sociais. Para mim valia a produção : o que acontecia com a música que Cláudio ia escrevendo – e muita (ALIMONDA, 1999, p.34-5).

Os laços pessoais aos quais Alimonda se refere em suas lembranças sobre Santoro, são bastante nítidos nas missivas trocadas com o compositor. Algumas dessas cartas testemunham a ausência de formalidades; apenas a vontade de escrever ao amigo e descansar do cotidiano de estudo. É nesse ambiente que os comentários musicais vão sendo inseridos:

Caro amigo,
Depois de passar quase o dia todo ao piano, estudando, é um prazer sentar mais um pouco e escrever aos amigos. E quando muito pouco ou quase nada se fala, pois que este idioma é difícil como o diabo, o único jeito de conversar um pouco é escrevendo. E também recebendo cartas, mas isto já é mais raro.

Pois bem, já estou aqui a 20 dias, 15 dos quais bem colocado, com quarto e piano e, portanto, em pleno trabalho. Conheço muito pouca gente. Apenas dois jovens pianistas e o célebre professor Seidlhofer no meio musical e ninguém fora dele¹³⁹.

Aos poucos, a experiência do intérprete vai sendo introduzida de forma mais significativa, o que resulta numa combinação muito particular da amizade com dados mais explícitos sobre as atividades profissionais. A missiva abaixo foi escrita pelo pianista no Rio de Janeiro em 6 de dezembro de 1957:

Alegra-me muito saber que compões bastante e tem sucesso musical. É a grande compensação dentro das lutas que atravessa agora. Acho que é bem tempo de começares a 2ª sonata para

¹³⁸ Alimonda refere-se às mudanças estilísticas tão frequentes na obra de Santoro.

¹³⁹ Carta enviada por Heitor Alimonda a Cláudio Santoro em 28 de outubro de 1952, durante o período de estudos do pianista em Viena.

piano¹⁴⁰. Com um andante com variações para te dar bastante trabalho. Que tal? ¹⁴¹

(...) Começo também minha fase de grande estudo. A Escola¹⁴² já encerrou as aulas e disponho de todo o tempo para estudar. Re-estudei a Tocata também, agora com algumas inovações, pois depois de ter ouvido tantas vezes no Concurso e tendo descansado uma temporada está agora bem mais compreendida e amadurecida. Logo que tiveres uma cópia da Sonata de violino mande-me ¹⁴³.

As observações do intérprete demonstram um contato musical profundo com a obra de Santoro. Alimonda realiza comentários e críticas musicais muito claros, sem criar atritos pessoais em momento algum da correspondência. O pianista chegou a realizar, inclusive, revisões das peças de Santoro a serem editadas, corrigindo erros nas provas finais, intervenção que confirma o grande domínio estilístico deste repertório por parte do instrumentista, decorrente da prática de tocar e discutir a obra com o compositor:

Meu caro Cláudio,
Estive relendo suas últimas cartas. Já começo respondendo pelo fim. A Sonata (violino e piano) está na minha mão. Já é a prova final, pronta para imprimir. Sousa Lima a trouxe para que eu desse uma última espiada nas dinâmicas, etc que ele estava achando muito vazia. Foi bom ele ter trazido pois corriji 32 erros... Portanto agora não haverá mais motivos para demora em imprimir. Como o vegetal está junto, e eu não sei aonde foi parar a minha cópia, aproveitei para mandar tirar uma cópia e te envio tão cedo quanto possível. Ele esteve se queixando um pouco da dificuldade em fazer imprimir obras tão grandes. (...) ¹⁴⁴

Nas cartas citadas, verificamos que a amizade entre os dois músicos permite uma discussão sobre os caminhos composicionais de Santoro, incluindo sugestões do pianista ao compositor, especialmente em sua fase nacionalista e no direcionamento para as vanguardas.

¹⁴⁰ Alimonda refere-se à *segunda sonata* escrita no estilo nacionalista, ou seja a *Sonata nr. 4* no catálogo de obras de Santoro.

¹⁴¹ A *Sonata nr. 4* de Santoro foi composta pouco antes da carta de Alimonda, segundo a data que aparece no catálogo de obras. Curiosamente, no *poco meno* do primeiro movimento e no segundo movimento da *Sonata nr 4, Andante*, Santoro utiliza a técnica de variação.

¹⁴² Heitor Alimonda foi professor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A referência presente na carta sobre “A Escola” diz respeito a essa instituição.

¹⁴³ Carta enviada por Heitor Alimonda a Cláudio Santoro em 6 de dezembro de 1957.

¹⁴⁴ Carta enviada por Heitor Alimonda a Cláudio Santoro em 22 de abril de 1959.

3.4 Diálogos sobre o nacionalismo

Após o retorno do período de estudos em Paris, no final do ano de 1948, Santoro passa a defender intensamente o nacionalismo musical. As primeiras peças para piano compostas nesta fase datam de 1950. O estilo desenvolvido nessas obras perdurou até meados de 1955, demonstrando a assimilação direta do material folclórico, facilmente identificado no emprego do modalismo, de ostinatos e ritmos característicos da música brasileira. Nessa etapa são claras as influências das obras de Bartók, no que diz respeito à incorporação do material folclórico, de modelos neoclássicos variados, relacionados às obras de Hindemith, Schostakovich, Prokofiev, e, no âmbito da música brasileira, aos nomes de Villa-Lobos e Camargo Guarnieri (MENDES, 2009, p. 99).

Mendes (2009) considera que “uma vez vencida esta etapa, em um segundo momento, tratar-se-ia do alcance da universalidade através de uma transfiguração pessoal de tudo o que foi assimilado na fase anterior” (MENDES, 2009, p.100). A carta abaixo, escrita por Alimonda em 28 de dezembro de 1957, insere-se exatamente nesse segundo momento do nacionalismo de Santoro. A partir da experiência com a interpretação do repertório nacionalista, o pianista discute com o compositor os rumos que sua composição vai tomando:

Caríssimo Cláudio,
Muito contente com tua carta mesmo que não tenha sido da tua vontade, nos soou bem mais otimista que as anteriores. CONTENTÍSSIMO em ouvir falar da nova sonata para piano¹⁴⁵, pois agora a primeira está pronta de verdade. Seguirei nos primeiros dias de Janeiro para Teresópolis como professor no curso internacional de férias Pró-Arte. Como professor lá (já começa a exploração) terei de dar um concerto sem nenhum “income”. Porém o ambiente será bom e tocarei a Sonata para dar um treino antes de tocar aqui. Ela já está ficando popularizada entre meus amigos que já pedem mesmo este ou aquele pedaço. O Adagio passou a ser meu favorito.

E já que iniciei a carta falando em música, continuemos no assunto. Li cuidadosamente os seus três [prelúdios] “Tes Yeux” (de quem...?) que nos mandou. São bonitos, muito românticos, e, apesar dos afretando, etc, muito contemplativos para o meu Cláudio Santoro. **Com a licença da amizade que nos une**, e da admiração que tenho

¹⁴⁵ No catálogo cronológico de obras de Santoro encontramos a informação de que a *Sonata n°4* foi composta em novembro de 1957. Assim, é possível concluir que Alimonda refere-se à esta peça.

por sua obra, devo dizer que estou um pouco assustado esperando mais música sua, com medo que novas influências possam vir modificar o autor dos últimos quartetos, concerto para piano, sonata para piano, para piano e violino, que na minha franca opinião representam já um grande compositor. E representam um homem em luta, explodindo aqui e ali, um homem capaz de ter dado o passo que você deu. Espero firmemente que o compositor tenha atravessado as lutas do homem, sem ter sofrido solução de continuidade, mas ainda mais fortemente dirigido à realização da obra iniciada.

Fiquei interessadíssimo no livro sobre técnica do piano que promete nos mandar. Estou cem por cento professor de piano, logicamente tudo quanto for novidade no campo do ensino desperta minha curiosidade¹⁴⁶. [Grifo nosso].

Os prelúdios *Tes Yeux* mostram a aproximação de Santoro das referências da canção popular brasileira. Do ponto de vista melódico-harmônico, temos a exploração do tonalismo-diatônico e a predominância de encadeamentos subdominante-dominante-tônica, em acordes com sétimas e nona acrescentadas. A escrita de melodia-acompanhada, a rítmica simples, poucas diferenças de sonoridade contrapõem-se às obras anteriores, como mostra o exemplo abaixo:

Exemplo 3: SANTORO, Cláudio. *Prelúdio 1 “Tes Yeux”* – Compassos 1 a 8.

As críticas de Heitor Alimonda, que afirma na carta acima estar “um pouco assustado, esperando mais música” de Santoro, mostram um certo estranhamento do pianista sobre a mudança dentro da produção nacionalista, justificada pelo

¹⁴⁶ Carta enviada por Heitor Alimonda a Cláudio Santoro em 28 de dezembro de 1957.

compositor na resposta escrita em 21 de fevereiro de 1958 pela aproximação com a canção popular brasileira:

Quanto às inquietudes do Heitor¹⁴⁷ pelos "Tes yeux"... não se assuste... Afinal de contas, será que a gente não tem o direito de fazer uns pecadinhos... E depois eles são escritos em momentos belos... E são para o canto e já têm as respectivas letras feitas pelo Vinícius de Moraes em Paris, bem como algumas outras¹⁴⁸.

É interessante notar que essas obras utilizam alguns procedimentos composicionais contrários às referências composicionais de Santoro nos primeiros anos do nacionalismo, como observa Mendes (2009):

Tanto a forma do encadeamento, quanto o conteúdo dos acordes empregados correspondem às estruturas estereotipadas condenadas por Bartók, e que ocorrem predominantemente na canção popular urbana, a provável referência de Santoro nestes prelúdios (MENDES, 2009, p.122).

Se a carta acima, escrita por Alimonda em 28 de dezembro de 1957, propõe reflexões sobre as fases de Santoro dentro do nacionalismo, abrindo espaço inclusive para a discussão de referências composicionais que o orientaram no período, a próxima missiva, enviada em 11 de abril de 1958, nos permite contextualizar a obra deste compositor diante da produção brasileira da época:

Meu caro Cláudio,

Como já te disse cheguei ontem de uma "tourné". Tudo ótimo. Grande sucesso em alguns lugares, sucesso em outros. E, meus parabéns! A primeira audição pública da sonata¹⁴⁹ foi um estrondo. O público vibrou e os pianistas todos querem estudá-la. Você pode ficar certo que sua música vai ao público. Koell ouviu. Torceu um pouco o nariz. Não podia ser diferente. Em todo caso pode-se tirar algum proveito da crítica que ele fez ao primeiro movimento. "Arpejos demais", disse ele, e "a idéia fica um pouco indefinida". Em geral sem estilo. Aí perguntei a ele o que era estilo. Diz ele: "o que o Guarneri tem". Eu disse: "mas é chato, cacete, e um pouco cheio de fórmulas" e ele concordou comigo ... O que realmente interessa é que ficou

¹⁴⁷ A referência de Santoro às "inquietudes do Heitor" é justificada pelo fato de que o compositor escreve ao casal Heitor e Jeanette Alimonda, conforme foi esclarecido anteriormente.

¹⁴⁸ Carta enviada por Cláudio Santoro a Heitor e Jeannette Alimonda em 21 de fevereiro de 1958.

¹⁴⁹ Embora Alimonda não se refira na carta ao número da Sonata, encontramos no catálogo de obras do compositor a informação que a *Sonata nr. 3* foi estreada por Alimonda no ano de 1958, em Salvador, dados que equivalem exatamente à situação da carta citada. <http://www.claudiosantoro.art.br/>, último acesso em 10 de maio de 2012.

provado o que eu disse desde o princípio, é a 1ª música brasileira que poderá ser tocada no estrangeiro à altura dos outros compositores sem ficar restrito ao conhecimento do folclore, de melodias populares e ritmos comuns só ao próprio brasileiro. A sonata já é internacional sem deixar de ser brasileira.

O movimento na Baía está fabuloso. Músicos vindos da Europa para ensinar e para a orquestra que Koell está organizando e regendo. Uma escola de teatro formidável, Um caso sério¹⁵⁰.

A referência à crítica de Koellreutter, o comentário sobre a obra de Guarnieri e a observação de Alimonda de que a Sonata seria a primeira “música brasileira que poderá ser tocada no estrangeiro à altura dos outros compositores sem ficar restrito ao conhecimento do folclore, de melodias populares e ritmos comuns só ao próprio brasileiro” podem ser relacionados à situação do nacionalismo no final dos anos 50. Por um lado, indicam a busca de Santoro por uma expressão coerente com suas crenças musicais no período. Por outro, refletem um momento de desgaste do nacionalismo, onde os compositores que se dedicavam a essa orientação estética passaram a procurar soluções musicais que fugissem do emprego de matérias folclóricas.

Posteriormente, esse desgaste do nacionalismo e a “necessidade de mudanças” na obra de Santoro pautaria outra missiva de Alimonda, escrita de Londres em 23 de março de 1960 :

Outra coisa, Cláudio. Você sabe muito bem como nós, e eu especialmente, somos fãs da tua música. No momento aqui está uma polêmica enorme pelos jornais, conferências, concertos, etc. sobre música moderna, moderna de verdade. Temos ouvido muitas vezes Boulez, Webern, Schoenberg, e mesmo alguns eletrônicos como os italianos Maderna e Nono. É uma ciência, mais do que uma arte, e não me agrada. Ou melhor, é curioso para ouvir, mas não creio que eu estudaria uma peça do Boulez, por exemplo. No entanto, parece-me necessário hoje dar uma feição tanto quanto possível atual, avançada mesmo à composição. Parece-me que quanto menos nacionalista, mais ao alcance de todos¹⁵¹, mas ao mesmo tempo, quanto menos nacionalismo, menos personalidade. Qual é a solução? Repito, acho que você tem o gênio da composição e espero demais em tua realização. Mas não sei se existe um certo comodismo quando você escreve para o piano, ou será preguiça, ou será uma fase (que se prolonga demais) na qual você se repete um pouco. Quer me parecer que você está usando o nacionalismo como

¹⁵⁰ Carta enviada por Heitor Alimonda a Cláudio Santoro em 11 de abril de 1958.

¹⁵¹ Nesta observação, Alimonda confere à expressão “todos”, o sentido de “vanguarda”.

finalidade e não como mero meio estético. Que fim levou aquele caminho lindo do 2º movimento do 1º concerto? Ali se sentia ainda o dodecafonista ou pelo menos o atonalista, e dava um caráter mais pessoal à obra. Compreenda, não estou fazendo crítica, comento, em vista de um novo ponto de vista. Vivendo só no Brasil, a gente mofa (me refiro a mim, agora). Certifico-me agora, mais do que nunca, de que estou certo quando me resolvi a não tocar mais nenhuma pecinha brasileira. A dança nacional só interessa se estiver enquadrada dentro de uma grande forma universal. Não se gosta de Villa-Lobos aqui. Compreende-se. O Mozart [Camargo Guarnieri] que fique forçando uma super-nacionalidade que acaba se transformando em salvo-conduto de sucesso no Brasil (e só aí) para ver como ele acabará enterrando os poucos talentos que ainda temos para a composição. O perfeito equilíbrio Aristotélico, isso é que é o problema. Enfim, você é o homem que tem que resolver esse problema, com ou sem porrada por todo lado. Afetuosamente, Heitor¹⁵².

A década de 1960 corresponde a um período de grande busca e diversidade estilística na música. A carta enviada de Londres exprime um olhar atento a alguns dos principais personagens desse universo – Boulez, Webern, Schoenberg, Maderna e Nono. O contato com essas obras de vanguarda possivelmente estimulou a percepção de Alimonda sobre o significado das mudanças trazidas por estes compositores. Nos diálogos com Santoro, o pianista parece alertar o compositor para a importância da produção contemporânea. É bastante direto também o comentário de Alimonda sobre "um certo comodismo" e a repetição de recursos na escrita para piano de Santoro.

Coincidência ou não, nos anos posteriores Santoro repensaria os caminhos que sua música até então seguira, direcionando-se para as experiências com a música de vanguarda: a partir de 1963 o compositor empregaria novamente o serialismo e, de 1966 em diante, procedimentos da música indeterminada em suas obras. Em 68, 69 e nos anos 70 realizaria experiências com a música eletrônica.

Verificamos nas cartas de Alimonda a Santoro, portanto, como os debates sobre o nacionalismo vão dando lugar às discussões sobre a música de vanguarda das décadas de 1960 e 70. Curiosamente, podemos considerar que a mudança é verificada nos dois interlocutores. Se, por um lado Santoro, insere elementos de

¹⁵² Carta enviada por Heitor Alimonda a Cláudio Santoro em 23 de março de 1960.

vanguarda em suas obras, Alimonda passa a avaliar a música contemporânea de outra forma, como mostra a carta abaixo:

Caro amigo velho,
 Na última semana tivemos algumas coisas boas acontecendo aqui: Jorge Zulueta deu 4 aulas sobre técnica atual do piano, que foram formidáveis, e que, pela 1ª vez deu uma boa visão do caminho traçado pela música ao piano e todas as novas possibilidades do instrumento. Eu e meus alunos de piano ficamos de tal forma impressionados que criamos um grupo de pesquisa e pretendemos, seguindo um pouco o próprio roteiro das aulas (anexo), aprofundarmo-nos nesse repertório e com alguma base invadir o repertório brasileiro.
 Pedido importante: me arranja alguma coisa de BLACHER- KAGEL e se possível os estudos para piano de STOCKHAUSEN – se for preciso xerox e outras despesas me informa que lhe envio. Mais alguma coisa que achar importante, envie¹⁵³.

Por fim, podemos considerar que, além das reflexões estéticas, as palavras de Alimonda sobre as obras para piano constituem uma reflexão sobre a escritura de Santoro para este instrumento e posteriores mudanças, evidentemente aliadas às outras experiências artísticas do compositor. É possível também que o contato com este intérprete tenha servido como um laboratório para que fossem avaliados recursos mais eficientes para a escrita pianística de Santoro, objetivando estruturas de passagens de realização mais viável no piano. Afinal, como pianista, Alimonda conhecia o idioma do instrumento. Suas opiniões contribuíram para as decisões relacionadas à escrita pianística de Santoro.

Uma situação semelhante se deu com Jocy de Oliveira, intérprete que se dedicou intensamente à interpretação do repertório vanguardista de Santoro nas décadas de 60 e 70.

3.5 Diálogos sobre o repertório de vanguarda

Desde os 18 anos a pianista e compositora Jocy de Oliveira optou por dedicar-se ao repertório do século XX. Estabelecendo para si e para o meio musical este perfil de intérprete, abriu caminhos para uma atuação muito próxima aos compositores de

¹⁵³ Carta enviada por Heitor Alimonda a Cláudio Santoro do Rio de Janeiro em 14 de agosto de 1973.

seu tempo. Resumidamente, esse é o percurso que resulta na dedicatória à pianista da *Sequenza* para piano solo de Berio e do *Concerto nº2* de Xenakis, na atuação como solista, sob a regência de Igor Stravinsky na obra *Movements*, na gravação integral dos *Vingt regards sur l'enfant Jesus* e do *Catalogue d'Oiseaux* de Olivier Messiaen, além de atuações junto a Karlheinz Stockhausen e John Cage.

A sólida atividade pianística de Jocy de Oliveira e o trajeto particular, comparando-se ao histórico de outros pianistas brasileiros da época, levou os compositores a dedicarem obras a ela, permitindo um diálogo de onde resultaram aprendizados e trocas muito intensos. A relação com o compositor Cláudio Santoro seguiu este mesmo caminho. Jocy começou a interpretar as obras de Santoro em torno de 1962 e a atividade pianística que ela desenvolvia estava diretamente ligada à linguagem utilizada por Santoro na época. A influência era dupla: se por um lado a pianista interessou-se por um compositor comprometido com a linguagem das vanguardas, por outro Santoro compartilhou com ela as experiências de uma pianista totalmente voltada para o repertório do século XX.

Jocy de Oliveira interessou-se pelo repertório dodecafônico, serial e aleatório de Santoro. Isso resultou em primeiras audições brasileiras e mundiais, além de dedicatórias de obras. Assim, devemos mencionar as estréias mundiais das peças: *Música Concertante 1944* para piano e orquestra (incluindo a gravação da peça em Bruxelas), alguns *Prelúdios*, *Intermitências I* para piano solo e *II* para piano e orquestra, *Diagramas cíclicos* para piano e percussão, gravação do *Duo* para dois pianos, e as estréias brasileiras do *Trio para piano e cordas*, *Duo* para piano e clarinete, *Agrupamento em 10*.

A partir de uma entrevista realizada para esta pesquisa em 07 de setembro de 2011, na casa de Jocy de Oliveira, no Rio de Janeiro, tivemos informações sobre o processo de trabalho dessa pianista junto a Cláudio Santoro. A pianista chegou a estabelecer a troca de correspondências com o compositor, porém, essas cartas não serão citadas nesse trabalho, já que Oliveira aguarda a publicação do material. Durante a entrevista, alguns trechos de cartas foram lidos para a pesquisadora.

Ao referir-se ao processo de preparação das obras, Jocy de Oliveira menciona, além do estudo das obras ao piano, a troca de idéias sobre as peças, discussões sobre questões estilísticas nas composições de Santoro e no repertório do século XX, discussão sobre questões interpretativas por parte da pianista, geralmente através da correspondência. Familiarizada com a linguagem do século XX, Jocy tinha o costume de realizar intervenções nas obras de Santoro, sempre consultando anteriormente o compositor. Estas intervenções eram realizadas no sentido de destacar nas obras elementos representativos da linguagem do século XX, identificados pela pianista, como exemplificado abaixo :

J.O.: Em 1964 eu fiz a primeira audição mundial e a gravação da *Música concertante 1944* em Bruxelas. E o que eu fiz ao tocar a obra.... eu senti que o Santoro tinha essa idéia de espacializar o som. Então eu inverti alguns intervalos, abri um pouco os intervalos. Com isso, os contornos pianísticos se tornaram muito mais claros e a obra se tornou mais percutida, o que era a intenção dele. A obra pôde realmente caminhar em direção ao pontilhismo. Sem chegar lá, obviamente. E com isso também, com esse contorno mais claro, o piano pode se destacar muito mais de uma massa orquestral, que era bastante densa. Isso funcionou bem e o Santoro aprovou. E assim foi executado. Ao ouvir gravação você vai identificar que alguns intervalos ali foram ampliados.

A.B.: Mas porquê isso... ao ter contato com a partitura você percebeu que daquela maneira iria soar melhor ?

J.O.: Eu tocava muita música contemporânea... Eu fui solista com o Stravinsky, toquei o *Movements* dele, que é isso... uma obra serial mesmo, espacializada, em direção a um Webern, mas com a assinatura do Stravinsky porque tem a questão rítmica que o Webern não tinha. E, na verdade, isso o Santoro também tem. Ele sempre pensava na questão rítmica como alguns compositores... o ritmo fracionado, que para o Santoro sempre foi importante, como foi também para Varèse e outros. Ele aprovou e daí em diante eu comecei a fazer várias obras dele. Fiz vários *Prelúdios*, nos *Prelúdios* fiz muito disso também, de realmente abrir os intervalos... (OLIVEIRA, 2011)

Estes aspectos não eram necessariamente alterados na partitura por Santoro, mas é possível que tenham sido incorporados à escrita do compositor de uma forma global, em outras obras. A experiência como intérprete do século XX e o contato direto com os compositores garantia a Jocy de Oliveira certa fluência no processo de preparação para a interpretação das obras e assimilação de novas linguagens, encarados como um laboratório de criação.

J.O.: Eu dava muitos concertos de obras novas, por exemplo, Xenakis escreveu um concerto para piano e orquestra pra mim, do Cage eu fiz primeiras audições... Eu tinha que estudar como um laboratório. A Sequenza do Berio ele me mandava página por página e em cinco dias eu tive que aprender a obra.

A.B.: E no caso da Sequenza, você chegou a conversar com Berio sobre a composição da obra.

J.O.: Claro, eu tinha uma relação com ele muito pessoal, tinha um contato contínuo com todos esses compositores. Isso está registrado nas cartas que troquei com eles. Muitas contam isso tudo e outras, mesmo que não contem diretamente, determinam as circunstâncias em que as obras foram criadas. E como vc pode separar vida de arte... Impossível... então aquilo que estava acontecendo na vida de um compositor obviamente tinha influência sobre aquilo que ele estava criando. Mesmo que indiretamente ou inconscientemente... (OLIVEIRA, 2011)

A atuação de Jocy enquadra-se perfeitamente no perfil estabelecido por Foss (1963) em que o trabalho do compositor e o do intérprete se dão de forma a colaborar com o estabelecimento de um novo vocabulário para a criação musical.

Hoje em dia as coisas estão um pouco mudadas, porque a linguagem já não é mais aquele mistério. Mas o intérprete da música contemporânea era um instrumento da criação musical. Porque a interpretação deste repertório depende primeiro da intuição, da capacidade de compreensão do intérprete. O David Tudor dizia isso, eu convivi muito com ele, foi um grande pianista, e eu vi pessoalmente... O Pousseur escreveu uma peça para ele na Semana de Vanguarda que organizei no Brasil em 1961, cujo título acho que era *Caractère*. A peça era pra ser primeira audição mundial. Tudor passou dias olhando a partitura. E eu dizia, 'David, você não quer estudar ? a gente arranja um piano pra você estudar...' e ele dizia 'Não'... Passou dias assim parado ... até ele entender. Quando ele entendeu, ele foi para o piano e em dois dias estava liquidado.

Aí é que está a questão: do que precisa o intérprete desse repertório? Disso, exatamente: primeiro, a compreensão da linguagem, segundo, a intuição. Acho que quem não tem essa intuição não entra nesse repertório. Essa coisa que chama, essa vontade de penetrar naquele universo. E, em terceiro, tem que querer se empenhar e estudar, porque o estudo vai requerer não só a questão técnica como também a questão da inteligência. No caso do repertório tradicional, os intérpretes têm em que se basear, eles têm uma tradição, eles ouvem. Agora, no momento em que chega pra você uma partitura que ninguém nunca tocou, uma música nova, ou você usa da sua experiência e intuição ou você não toca. E a experiência está relacionada à técnica, à compreensão da linguagem. Isso se aplica também ao Santoro daquela época, década de 60, que era de certa forma o que todos estavam escrevendo, mais ou menos esse gênero de linguagem. (OLIVEIRA, 2011)

Essa pianista especialmente dedicada ao repertório europeu e norte-americano do século XX, de onde provinham as principais inovações que interessavam aos compositores brasileiros, dialogou intensamente com Santoro sobre seu universo composicional. Jocy de Oliveira tinha também contato com alguns dos mais destacados intérpretes dedicados ao repertório do século XX, como David Tudor, Johanna Barbara, com os grupos de câmara formados especialmente para interpretar a obra de Stockhausen, o que permitiu que ela conhecesse formas de trabalho colaborativo junto a um compositor.

A.B: Mas, a que se deve o resultado final da obra de Cláudio Santoro ... à composição para um determinado perfil de intérprete ou à experiência individual do compositor ?

J.O: Na obra de Santoro esta influência não pode ser vista de forma unilateral. Embora em muitos casos do século XX, o resultado final da obra só tenha atingido aquele tipo de realização graças a atuação conjunta com um determinado intérprete - talvez o exemplo mais conhecido seja o de Luciano Berio e Cathy Berberian - compor para um intérprete específico nunca foi a preocupação principal de Santoro. No entanto, não deixo de mencionar que todo compositor sente intuitivamente o caminho que o intérprete sugere. O trabalho junto a um compositor engloba o feedback do intérprete, a interação (OLIVEIRA, 2011).

Jocy mencionou ainda uma outra situação interessante, onde a experiência com a linguagem do século XX foi fundamental para moldar a interpretação de uma peça. A pianista tocou duas vezes, com dois regentes diferentes, a obra *Intermitências II*, para piano e orquestra. A experiência de cada um dos maestros interferiu nas opções interpretativas e no resultado final da obra. Sob a regência de Eleazar de Carvalho, a divisão por segundos foi substituída pelo uso do metrônomo, estabelecendo certa regularidade na obra. Já na versão dirigida por Lukas Foss, compositor e regente voltado para a criação contemporânea, foi mantida a divisão por segundos proposta na partitura por Santoro, possibilitando, segundo a pianista, maior exploração das ressonâncias e timbres dos instrumentos mixados, e uma sonoridade diferenciada na obra.

Ao situar a obra de Santoro diante dos demais compositores europeus da década de 60, Jocy menciona:

Diante de minha experiência com outros compositores europeus do século XX, eu diria que o Santoro sofreu a influência européia pós-Darmstadt, seguindo a intenção deles, porém com uma visão mais essencial, menos complexa o que, a meu ver, é uma nobre característica. A obra para piano do Santoro não tem, por exemplo, a mesma complexidade de uma *Sonata* do Boulez, ou das *Klavierstücke* do Stockhausen. Por outro lado, ele seguiu também, de uma maneira bastante simplificada, uma tendência visual na notação das partituras, representada principalmente pelo Cage nos Estados Unidos. (OLIVEIRA, 2011)

O repertório composto por Santoro nas décadas de 60 e 70 demonstra que ele assimilou diversos recursos das correntes de vanguarda, como notamos nas obras aleatórias e eletrônicas da época. A criação dessas obras, juntamente com a realização de trabalhos conjuntos entre intérpretes e compositores no século XX, refletiu na renovação musical brasileira, estabelecendo novos vocabulários para a criação e incentivando novas gerações de compositores. Aliada às demais experiências musicais de Santoro, a interação intérprete-compositor contribuiu para revelar novos modos de expressão para os instrumentos, elementos da poética das obras e conexões com diversas tendências musicais do século XX, como apontaremos na segunda parte deste trabalho.

Epílogo do capítulo

Os diálogos de Cláudio Santoro com Heitor Alimonda e Jocy de Oliveira são pautados por relações bem diferentes das identificadas na troca epistolar com Curt Lange, analisada no segundo capítulo desta tese. As trocas estabelecidas entre Alimonda-Santoro e Jocy de Oliveira-Santoro indicam reflexos da relação intérprete-compositor na criação deste compositor, nos permitindo também acompanhar suas relações com o meio musical nas décadas de 50, 60 e 70 e revelando dados sobre as orientações estéticas de Santoro no período. Na segunda parte do trabalho, trataremos de procedimentos musicais que revelam, de maneira bastante evidente, os diálogos de Santoro com o repertório musical do século XX.

PARTE II – Diálogos com composições

Capítulo 4 - Cláudio Santoro e o repertório do século XX

4.1 Fundamentações da abordagem analítica

A segunda parte dessa tese propõe um estudo analítico de trechos de obras para piano representativas das diversas fases estilísticas pelas quais Santoro transitou, destacando os procedimentos mais recorrentes empregados em cada fase do compositor e um estudo comparativo com repertórios que se constituíram como referências para Santoro no decorrer de sua produção. Por não se tratar de uma tese de cunho prioritariamente analítico, foi escolhida uma abordagem metodológica centrada no destaque aos aspectos mais evidentes da escritura de Santoro, e não em uma descrição analítica sistemática, que buscasse aproximar-se da totalidade dos parâmetros sonoros. Nesse contexto, insere-se também a proposta de abordar apenas extratos das peças, de modo a viabilizar a obtenção dos resultados esperados na pesquisa. Por fim, a abordagem analítica relaciona-se, sobretudo, com a estrutura definida para esta tese, dividida em duas partes, na qual a segunda parte (analítica) atua como um instrumento para corroborar as considerações traçadas na primeira parte (musicológica).

Para tanto, nosso referencial teórico se fundamenta nos seguintes títulos, apresentados de acordo com a hierarquia na qual foram utilizados no estudo analítico:

- *Structural functions in music*, de Wallace Berry (1987). Berry (1987) propõe a exploração dos parâmetros texturais e rítmicos, ainda que aborde também sistemas tonais, harmônicos e melódicos como fatores paralelos da estruturação musical. Em seu estudo, os processos envolvendo ritmo e textura, que interagem com os demais elementos do sistema musical, revelam-se como pontos centrais na investigação do delineamento estrutural.
- *Para uma análise orientada a objetos*, de Didier Guigue (1995); *Conjuntos de objetos genéricos no “Makrokosmos” de George Crumb* (GUIGUE;

FERREIRA, 2004). Guigue (1995 e 2004) apresenta-nos o conceito de *objeto sonoro* como uma estratégia analítica apropriada especialmente para obras compostas no século XX, na qual o *objeto*, e não mais a nota ou o motivo, é o elemento básico da investigação musical.

- *O percurso estilístico de Cláudio Santoro: roteiros divergentes e conjunção final*, de Sérgio Nogueira Mendes (2009). Mendes realiza uma investigação dos procedimentos mais recorrentes na produção de Cláudio Santoro, situando-os diante dos principais referenciais estilísticos do século XX. Além disso, propõe uma criteriosa divisão de fases para o repertório deste compositor, conferindo uma noção abrangente de seu conjunto de obras. Este trabalho oferecerá orientações para o estudo comparativo proposto na presente pesquisa.

Realizaremos um tratamento não ortodoxo das fundamentações que tratam da análise musical, selecionando os aspectos de maior interesse para essa pesquisa. Segue-se uma discussão dos aspectos mais relevantes dessas publicações e a maneira como elas se relacionam com a proposta do presente estudo.

Acreditamos que os aspectos texturais e rítmicos¹⁵⁴ são alguns dos mais significativos na apreciação sensorial. Berry considera que a textura musical consiste nas relações entre os componentes sonoros, sendo condicionada pelo número de elementos e pelas diversas possibilidades de interações entre eles (1987, p.184). O autor parte da idéia de que os movimentos de crescimento, declínio ou estaticidade entre os elementos musicais¹⁵⁵ constituem processos básicos de estruturação e projeção de eventos expressivos. Esses processos são denominados progressivos (quando envolvem intensificação e sucessões complementares) ou recessivos (quando se trata de declínio), e são condicionados por fatores *quantitativos* e *qualitativos*, termos esclarecidos na citação abaixo:

¹⁵⁴ O ritmo é considerado uma classe genérica, que engloba diversos conceitos fundamentais, relativos à divisão, padronização e agrupamentos. Para mais informações, ver: Berry, 1987, p.303-6.

¹⁵⁵ Berry entende por elementos musicais o que normalmente tratamos por parâmetros musicais: alturas, durações, timbres, intensidades.

O uso do termo "quantitativo" no que diz respeito às características da textura (...) sugere uma referência ao *número de componentes* (isto é, número de densidade), um fator distintivo e vital na textura e na sonoridade. O número de componentes é um aspecto da densidade textural; o grau de compressão e volume do espaço de textura são outros parâmetros quantificáveis. Algumas outras características da textura são *qualitativas* (a relativa independência - interdependência de seus componentes, as interações interlineares de dissonância e imitação, etc.) Assim, falamos de *progressões e recessões qualitativas e quantitativas* como mudanças orgânicas, funcionais, expressivas na estrutura textural¹⁵⁶. (BERRY, 1987, p.204)

Portanto, percebe-se que essa proposta analítica abrange o estudo de elementos paralelos, bem como suas interações e interrelações (Berry, 1987, p.1-2). Além disso, na abordagem de Berry, "a caracterização e a avaliação das qualidades das texturas musicais são meios importantes para a compreensão dos estilos e períodos estilísticos" ¹⁵⁷ (1987, p.200). Após essa afirmação, o autor apresenta exemplos no decorrer da História da Música que reiteram a relação entre o fenômeno textural e a classificação ou descrição estilística. Esse ponto vem diretamente ao encontro dos propósitos do presente estudo analítico, uma vez que a enumeração e a discussão das características estilísticas de obras de Cláudio Santoro, bem como sua relação com o repertório no qual ele se referenciou, constituem nossos principais objetivos.

Berry considera ainda que "todos os processos de elementos são rítmicos" (Berry, 1987, p.300). A definição de ritmo sugerida pelo autor compreende a distribuição dos processos e eventos musicais no tempo, seus diversos modos de agrupamento e segmentação, as pontuações estabelecidas pelos elementos musicais as quais, muitas vezes, não são coincidentes com as indicações métricas da partitura. Assim como normalmente é recorrente o emprego da expressão *ritmo harmônico*, o autor propõe também a referência ao *ritmo textural*, *ritmo de densidade*, *ritmo de intensidades*, dentre outras concepções semelhantes. Nesse sentido, o estudo do ritmo é um estudo de todos os elementos musicais (BERRY, 1987, p.300).

¹⁵⁶ Original em inglês: "Usage of the term "quantitative" with respect to features of texture, already well established in this study, suggests a reference to the *number of components* (i.e., density-number), a distinctive and vital factor in texture and sonority. The number of components is one aspect of textural density; the degree of compression and volume of texture-space are other quantifiable parameters. Certain other features of texture are *qualitative* (the relative independence-interdependence of its components, the interlinear interactions of dissonance and imitation, etc.). Thus, we speak of *qualitative and quantitative progressions and recessions* as organic, functional, expressive changes in the textural structure". (BERRY, 1987, p.204)

¹⁵⁷ Original em inglês: "Characterization and evaluation of the qualities of musical texture are important means to the understanding of styles and style periods" (BERRY, 1987, p.200).

Partindo da noção de que a forma e o significado musicais são estabelecidos basicamente pelos contrastes entre os elementos estruturais e suas forças progressivas e recessivas de mudança, o autor afirma que o ritmo exerce “um papel essencial e revelador no delineamento dos processos de crescimento e declínio, clímax e estabilidade, abrandamento e fluxo”¹⁵⁸ (BERRY, 1987, p. 302). Além da importância do ritmo no estabelecimento dos processos progressivos e recessivos acima descritos, considera-se a influência deste elemento em relações de ordem qualitativa, como a independência e a interdependência interlineares. Sua ação no estabelecimento de oposições ou semelhanças de materiais musicais é considerada um fator de grande impacto na estrutura musical. (BERRY, 1987, p.191)

Wallace Berry destaca também o efeito imediato das mudanças texturais e rítmicas na estrutura musical e na expressividade, orientando, assim, a percepção auditiva. Com isso, o autor alia, no estudo analítico, os dados teóricos aos aspectos sensoriais e intuitivos:

Ao mesmo tempo, vejo que aquele modo de indagação envolve hipóteses conjecturais e intuição (onde a intuição é a fusão criativa de conhecimento adquirido e experiência) vitais para desencadear perguntas e respostas necessárias, e para sugerir interpretações que podem ser examinadas para plausibilidade e, às vezes, para susceptibilidade à verificação empírica¹⁵⁹. (BERRY, 1987, p.2)

Outra importante referência nesta seção do trabalho é o método analítico que parte da idéia de *objeto sonoro*. O *objeto* possibilita “apreender o fenômeno sonoro na sua multidimensionalidade” (GUIGUE; FERREIRA, 2004, p. 134), selecionando em seguida os aspectos que se deseja salientar. O conceito foi desenvolvido na tentativa de produzir uma estratégia para evidenciar os componentes heterogêneos da obra musical e seus modos de articulação:

Este método considera como elemento sintático de base não a nota, mas sim o *objeto sonoro*. Este é uma entidade autônoma, com

¹⁵⁸ Original em inglês: “Rhythm too undergoes changes with functional consequences for music’s intensity scale, playing an essential and telling role in the delineation of processes of growth and decline, climax and subsidence, stability and flux”. (BERRY, 1987, p.302)

¹⁵⁹ Original em inglês: “At the same time, I see that mode of inquiry as one in which conjectural hypothesis and intuition (where intuition is the creative fusion of acquired knowledge and experience) are vital in triggering necessary questions and answers, and in suggesting interpretations which can be examined for plausibility and, at times, susceptibility to empirical verification”. (BERRY, 1987, p.2)

características sonoras próprias, e normalmente isolável para fins de manipulação composicional e/ou de redução analítica. Objetos sonoros articulados no tempo geram forma.

O objeto sonoro é o produto da interação e combinação de componentes de nível primário (i.e. uma coleção de classes de notas, ou *cromas*) com componentes de nível secundário. Por componentes de nível secundário, entendemos, em primeiro lugar, os dois parâmetros complementares e indissociáveis sem os quais o croma abstrato não se torna som – a saber, o registro (que transforma o croma em altura absoluta e irreduzível ao módulo 12 da oitava) e a intensidade (“dinâmicas”). Em segundo lugar, as dimensões essencialmente estatísticas que configuram as modalidades de distribuição acrônica e diacrônica dos sons (GUIGUE; FERREIRA, 2004, p.134-5).

Nesse ponto, podemos estabelecer uma relação entre os dois autores aqui tratados. Na mesma medida em que Guigue compreende o objeto sonoro multi-paramétrico, e não mais a nota, como elemento sintático de base, propondo na análise a combinação de elementos de nível primário (notas) e secundário (qualidades), Berry propõe também que a análise considere a complexa interação paramétrica entre os aspectos primários e secundários.

Guigue considera ainda que é possível reunir *objetos sonoros* de características semelhantes, estabelecendo *conjuntos de objetos*. Esses conjuntos seriam gerados pela multiplicação de *objetos matriz*, ou seja, aqueles que contêm os elementos inerentes à formatação dos demais objetos. A forma seria gerada pelo sequenciamento desses agrupamentos. (GUIGUE; FERREIRA, 2004, p. 136). Para identificar os *objetos sonoros*, parte-se do princípio de ruptura entre os materiais musicais¹⁶⁰, como descreve a citação abaixo:

Uma releitura prévia da partitura se torna necessária, com a finalidade de reconfigurá-la na forma de uma seqüência de objetos sonoramente homogêneos. Esta segmentação se baseia num princípio de ruptura de continuidade em qualquer nível: rupturas macro-formais (pausas, fermatas), interrupções de pedais e/ou de ligaduras de articulação, rupturas de continuidade nas intensidades, nos registros, nas configurações rítmicas, as densidades, etc. Os critérios são neutros em relação aos princípios de organização periódica adotados pelo compositor, o que não impede a sua eventual coincidência, principalmente num nível hierárquico elevado. (GUIGUE, 1995, p. 1).

¹⁶⁰ Como o presente estudo analítico não abordará obras integrais, mas apenas alguns de seus trechos, as implicações formais geradas pela articulação dos objetos sonoros não serão consideradas.

A metodologia que parte dos *objetos sonoros* e seus desdobramentos é uma ferramenta analítica adequada para os propósitos dessa pesquisa, na medida em que considera os elementos de destaque na estrutura musical não mais aqueles tradicionalmente definidos por configurações de alturas como, por exemplo, temas e motivos.

Fundamentados nestes referenciais, optamos por realizar uma investigação analítica embasada em elementos que se oferecem à apreciação sensorial. Esta proposta se revela bastante efetiva por vincular-se à própria experiência composicional de Santoro, que, ao que tudo indica, transpunha para suas criações elementos de suas referências musicais partindo da experiência auditiva e da efetividade sonora, ou seja, mais por meio de uma atitude intuitiva do que de uma exaustiva investigação teórica sobre os procedimentos musicais. Alguns depoimentos do compositor confirmam a ênfase dada ao trabalho experimental em sua prática composicional:

É muito difícil separar a teoria da técnica [na composição]. A técnica para mim já é o resultado de um trabalho experimental, naturalmente baseado em determinados parâmetros. (SANTORO *apud* SOUZA, 2003, pg. 74) ¹⁶¹

Eu acho que a teoria vem em geral depois da obra. Acho que em geral sempre foi assim. A teoria, em geral, não foi inventada pelos compositores, foi mais pelos teóricos. (SANTORO *apud* SOUZA, 2003, pg. 77)

Eu não sabia que já fazia música dodecafônica nessa época, eu comecei a compor música no Brasil em 39/40, música atonal, e depois em 1940 fazendo uma música com serialismo, dodecafonismo, com uma certa serialização, à minha maneira também, porque não havia nada codificado sobre isso, não existia teoria nem nada. Foi muito posteriormente que surgiu o primeiro livro de contraponto dodecafonismo [sic]. Quer dizer, nessa época, quando apareceu esse livro no Brasil, eu já tinha seis anos de escrita dodecafônica, serial. (SANTORO *apud* SOUZA, 2003, pg. 79)

Aliás, foi sempre uma norma na minha vida, aproveitar as coisas à minha maneira, e não fazer as coisas da maneira que está se fazendo. (SANTORO *apud* SOUZA, 2003, pg. 81)

De forma equivalente, os dois trechos abaixo citados, retirados de uma carta enviada por Santoro a Curt Lange em 5 de janeiro de 1948, mostram que, mesmo no

¹⁶¹ SANTORO, Cláudio. Entrevista concedida a Raul do Valle. Heidelberg, 1976.

período de estudos em Paris, com Nadia Boulanger, quando poderíamos supor que houvesse sido realizada uma abordagem mais teórica, o compositor valeu-se da experiência prática como base para seu processo criativo:

Pela 1ª. vez na minha vida tenho um piano comigo alugado, é um “Pleyel” de armário e bem bonzinho.(...) Estudo por isso todos os dias um pouco de piano. O “Mikrokosmos” de Bela Bartok. Que é fácil, progressivo e é música sem fim. Tomo conselhos com Nadia Boulanger uma vez por semana, onde, lá, ela analisa minhas obras e dá conselhos muito úteis e discute bastante comigo. É uma mulher admirável, que cultura, que simplicidade. Suas aulas são um manancial de tudo, estética musical, com exemplos que ela dá ao piano, desde Bach até Stravinsky, etc, além disso fala de filósofos, citando pintores, escritores, etc. Enfim, tenho aprendido muitas coisas¹⁶².
(...)

Creio mais na imaginação livre, estruturada pelo intelecto cultivado, e não um intelecto estruturado, que cultiva o “exterior”, não o interior. A música, apesar de tudo ainda é uma “arte”, e não, uma ciência que dispensa a emoção controlada, enfim, a arte. Ela deve partir de “um chamado interior”, não de uma “vontade exterior”¹⁶³.

A menção aos depoimentos de Santoro e aos referenciais teóricos, constituem-se justificativas para a fundamentação escolhida para nosso trabalho analítico. No decorrer das análises, apresentaremos com mais detalhes a terminologia a ser empregada, proporcionando maior fluência no acompanhamento do texto.

¹⁶² Trecho já citado na primeira parte da tese (Carta enviada por Santoro a Lange em 05 de janeiro de 1948). Devido à sua pertinência na argumentação aqui apresentada, optamos pela repetição.

¹⁶³ Trecho já citado na primeira parte da tese (Carta enviada por Santoro a Lange em 05 de janeiro de 1948). Estas cartas encontram-se listadas no quadro de envios de Santoro a Lange, na primeira parte da tese.

4.2 Estudo analítico

4.2.1 Introdução ao estudo analítico

As obras de Cláudio Santoro selecionadas para o trabalho analítico realizado foram: *1ª série de 4 peças para piano* (1943), *2ª série de 6 peças para piano* (1946); *Sonatina nr.1* (1948); *Sonata nr.2* (1948); *Toccata* (1954); *Sonata nr.3 para piano* (1956)¹⁶⁴; *Prelúdio nº 18*¹⁶⁵ (1963); *Intermitências I* (1967), *Mutationen III* (1970); *Fantasia Sul América* (1983); *Prelúdio 27* (1984). Estas obras abrangem todas as fases criativas de Santoro e estão inseridas em tendências bastante diversas da música do século XX.

O principal critério para essa seleção foi a escolha de obras para piano representativas de cada uma das fases composicionais de Santoro, que ilustram diálogos do compositor com suas principais referências estilísticas. Há de se destacar também o interesse musical das obras, que foram, em grande parte, interpretadas pela autora deste trabalho no decorrer de sua trajetória pianística e em sua estadia para doutorado sanduíche na Escola Superior de Música de Colônia, Alemanha, entre outubro de 2011 e junho de 2012.

Conforme foi descrito no item 4.1, Fundamentação da abordagem analítica, no presente estudo analítico enfocamos apenas trechos de obras, nos quais procuramos descrever os aspectos texturais e rítmicos de maior destaque. O formato definido para este estudo analítico apresentará em primeiro lugar as características gerais atribuídas aos compositores e escolas que referenciaram a produção composicional de Cláudio Santoro, ilustradas por exemplos musicais. A partir das informações sobre a linguagem desses compositores, serão descritos os procedimentos texturais e rítmicos mais recorrentes na obra de Santoro.

¹⁶⁴ As obras *Estudo n.1* e *Paulistana 2* são brevemente mencionadas, a fim de situar como alguns procedimentos encontrados nas obras *Toccata* e *Sonata n.3* são recorrentes em obras da fase nacionalista.

¹⁶⁵ Adotamos a numeração utilizada pelo catálogo de obras do compositor, que apresenta algumas diferenças em relação à numeração original. Originalmente, esse prelúdio recebia o número 19.

Em geral, os conceitos mais importantes, relacionados à fundamentação teórica escolhida para nossa abordagem analítica, serão definidos nos comentários sobre a obra de Cláudio Santoro, e não nas seções dedicadas às referências estilísticas deste compositor. As exceções ocorrerão apenas onde o esclarecimento desses termos torna-se indispensável para a compreensão do texto analítico.

4.2.2 Segunda Escola de Viena

No livro *Atualidade Estética da Música Eletroacústica*, Flo Menezes (1998) refere-se à presença de “texturas musicais nas quais a linha se contrapõem ao ponto (ou bloco)” nas obras de Schoenberg e Webern (MENEZES, 1998, p.33). Um olhar sobre o repertório desses compositores nos permite localizar diversas passagens em que esse recurso é utilizado no estabelecimento de oposições entre componentes texturais. Como exemplo, citamos os compassos 13 a 21 da primeira peça do op 23, de Schoenberg.

Exemplo 4: SCHOENBERG, Arnold. *5 peças para piano op 23*. Peça nº 1. Compassos 13 a 21.

Na obra de Webern, o contraste entre linhas e pontos toma proporções mais destacadas, uma vez que o compositor utiliza-se de regiões distintas do espaço textural¹⁶⁶ para estabelecer tais oposições. Berry considera ainda que “a idéia de ‘espaço’ como um aspecto da textura musical é especialmente relevante na música de Webern”¹⁶⁷ (BERRY, 1987, p. 250), analisando como este compositor utiliza-se de expansões progressivas dentro do espaço textural até situações de máxima densidade, reforçadas por progressões no colorido e nas estruturas rítmicas.

A terceira peça do op 27 reúne os dois aspectos citados nos parágrafos anteriores. Por um lado, nessa peça podemos identificar a “dicotomia do som que permanece no tempo como uma linha que se estende no espaço e o bloco interferente e pontual, que se intromete” (MENEZES, 1998, p.33), como exemplificam os compassos 1 a 9 da terceira variação.

Exemplo 5: WEBERN, Anton. *Variações opus 27*. Peça nº3. Compassos 1 a 9

Por outro lado, verificamos a complementaridade de parâmetros musicais gerando movimentos de intensificação, ao qual Berry se refere (1987, p. 250). Esse último

¹⁶⁶ Berry entende por espaço textural: a amplitude do espaço no qual as notas se distribuem num determinado trecho. Para mais informações, ver (BERRY, 1987, 248-54).

¹⁶⁷ Original em inglês: “The idea of ‘space’ as an aspect of musical texture is especially relevant to the works of Webern” (BERRY, 1987, p.250).

aspecto gera progressões em direção a uma situação de maior densidade¹⁶⁸, contribuindo para o estabelecimento dos contrastes texturais da peça. Esta situação pode ser demonstrada se compararmos os compassos iniciais da peça (ver exemplo 5) com o trecho abaixo, compassos 12 a 22 da terceira peça do op 27. Observe-se no exemplo 5 que a peça inicia-se com a predominância de valores longos, muitas vezes interrompidos por pausas, e intensidades fortes de ocorrência pontual. No exemplo 6, o aumento da atividade rítmica e a permanência das intensidades forte-fortíssimo por mais tempo demonstram a intensificação em relação ao exemplo anterior.

The musical score for Anton Webern's Variations op. 27, Piece No. 3, measures 12 to 22, is presented in four systems. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 2/4. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *p*, *f*, *sf*, *più f*, *ff*, and *rit.* (ritardando). The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs, indicating a complex rhythmic structure.

Exemplo 6: WEBERN, Anton. *Variações op 27*. Peça nº3. Compassos 12 a 22.

¹⁶⁸ Entendemos por densidade o número de componentes e o espaço de compressão no qual estes se manifestam (BERRY, 1987, p.184). Segundo Berry, a “densidade pode ser vista como um aspecto quantitativo da textura - o número de eventos concorrentes (a espessura do tecido) bem como o grau de “compressão” de eventos dentro de um determinado espaço intervalar”. Original em inglês: “Density may be seen as the quantitative aspect of texture – the number of concurrent events (the thickness of the fabric) as well the degree of “compression” of events within a given intervallic space” (BERRY, 1987, p. 184).

No *Prelúdio do op 25* de Schoenberg, identifica-se a recorrência de *motivos texturais*, ou seja, elementos que preservam as características que os definem como motivo, porém, destacam-se no plano sonoro, pela oposição com relação aos outros componentes. Nessa peça, o motivo textural pode ser localizado nas notas repetidas na sequência de seis semicolcheias que perpassam os compassos 3, 4, 7, 8 e 9.

The image displays a musical score for Arnold Schoenberg's Suite Op. 25, Prelúdio, specifically measures 2 through 9. The score is written for piano in 6/8 time. It is divided into three systems. The first system (measures 2-4) shows a complex texture with repeated notes, marked with *sf* (sforzando) and *fp* (fortissimo piano). The second system (measures 7-8) continues this texture, with *f* (forte) and *fp* markings. The third system (measures 8-9) includes a *dolce* (softly) marking and a *p* (piano) dynamic. The score is characterized by its intricate patterns of repeated notes and dynamic contrasts.

Exemplo 7: SCHOENBERG, Arnold. *Suite op 25*. Prelúdio. Compassos 2 a 4 e 7 a 9.

Focalizando o pensamento rítmico nas obras da Escola de Viena, também encontramos situações diversificadas. Na primeira peça do *op. 27*, de Webern, por exemplo, observamos a interrupção constante de materiais nas sucessões horizontais dos eventos. Nessa peça, o compositor utiliza-se dos deslocamentos de padrões rítmicos aparentemente semelhantes, descaracterizando a regularidade desses padrões e criando um discurso interrompido por pausas e acentuações inesperadas. Na obra de Schoenberg, de uma maneira geral, identificamos uma situação um pouco diferente. Embora frequentemente o compositor trabalhe com oposições de padrões rítmicos, ele geralmente realiza a transição entre materiais, de

modo a minimizar o impacto das interrupções. Com isso, o compositor aproxima-se de um tratamento temporal mais tradicionalista, passível de semelhanças com o repertório convencional.

Menezes (1998) descreve, no contexto da música eletroacústica, uma concepção de tempo, na qual “a distância e a proporção temporal entre os distintos ataques dos sons adquire papel preponderante em relação à sustentação dos mesmos”, gerando uma disposição na qual os sons “adquirem função eminentemente articulatória no tempo” (MENEZES, 1998, p. 36). Essa descrição aproxima-se da situação citada sobre a obra de Webern, que, ao utilizar-se de proporções distintas e da espacialidade entre ataques sonoros introduz novas formas de tratamento temporal na música do século XX.

Sob outro ponto de vista, o emprego de unidades métricas irregulares é um recurso identificado em diversas obras da Escola de Viena. Entende-se por unidades métricas as diversas possibilidades de agrupamentos, em quaisquer níveis estruturais, estabelecidos por impulsos de projeção destacada, em um dado contexto musical. (BERRY, 1987, p. 349). Essa irregularidade nos remete ao conceito de flutuação métrica desenvolvido por Berry:

Em situações com diferentes intervalos de acentuação, o metro flutua, e a idéia de metro flutuante, em oposição a de metro regular, é absolutamente necessária para a compreensão da música que não seja, sem sombra de dúvidas, de proporções regulares. É a partir daí que afirmamos que, em contextos altamente flutuantes, como em obras de estilos recentes, o metro não é extinto, mas assume um caráter mais (por vezes muito mais) flutuante do que aqueles de certas tradições. Veremos também que até mesmo a música geralmente considerada como regular no agrupamento métrico, em submissão à impressão enganosa de fórmulas e barras compasso notados, é de fato altamente variável pelo menos em determinados níveis. Evitaremos assim qualquer sugestão de uma equação terminológica em que métrica = regularidade de unidades de agrupamento¹⁶⁹. (BERRY, 1987, p.319)

¹⁶⁹ Original em inglês: “In situations of altered interval of accentuation, meter fluctuates, and the idea of fluctuant as opposed to regular meter is absolutely necessary to the understanding of music other than of unequivocally regular proportions. It is on this basis that the assertion is made that in highly fluctuant contexts like those of recent styles meter is not extinguished, but assumes a character more (often far more) fluctuant than those of certain traditions. We shall see as well that even music commonly regarded, in submission to the deceptive impression of the notated signature and bar-line, as regular in metric grouping is indeed highly variable at least at certain levels. We thus avoid any suggestion of a terminological equation in which meter = regularity of unit grouping” (BERRY, 1987, p. 319).

A flutuação de unidade métricas, em diferentes níveis, pode ser localizada no *Intermezzo* da Suíte op. 25, de Schoenberg. Nos dois primeiros compassos da peça, identificamos, na clave de sol, unidades métricas caracterizadas pelos impulsos a cada duas semicolcheias. Esses impulsos são definidos pela presença da simultaneidade¹⁷⁰ na primeira semicolcheia do agrupamento. Os agrupamentos são também reforçados pela ligadura a cada grupo de duas semicolcheias. No entanto, os inícios das figuras da mão esquerda sugerem acentuações não coincidentes com as barras de compasso.

No exemplo abaixo, as setas indicam as unidades métricas identificadas na mão direita à qual se opõe o contorno melódico da mão esquerda. Os círculos marcam as entradas iniciais da mão esquerda.

Exemplo 8: SCHOENBERG, Arnold. *Suíte op 25*. Intermezzo. Compassos 1 a 4.

De uma maneira geral, verifica-se também nas obras da Segunda Escola de Viena a irregularidade no ritmo dos eventos musicais, definido principalmente pelas pontuações do discurso. Este recurso toma maiores proporções nas peças desta Escola, se compararmos com o repertório clássico e romântico.

¹⁷⁰ Utilizaremos o termo *simultaneidades* para acordes em situações em que não se identifica o contexto tonal ou não há tríades relacionadas ao seu vocabulário harmônico.

No *Minueto* da Suíte op 25 de Schoenberg, identificamos a associação de padrões rítmicos à definição de componentes texturais da peça. No compasso 27 dessa peça, o compositor emprega o *objeto sonoro* em semicolcheias na textura monofônica-pontilhista indicado na partitura abaixo¹⁷¹. Embora, do compasso 28 até o final da peça, o compositor passe a empregar a sobreposição de camadas sonoras, o *objeto* em semicolcheias é reapresentado nos compassos 30, 31 ainda com a caracterização pontilhista anteriormente identificada. Este *objeto* em semicolcheias (compasso 27) está relacionado à geração do *objeto* em colcheias (passagem do compasso 28 para o 29), que também utiliza-se de pontos distantes do espaço textural. Ou seja, a definição rítmica do *objeto sonoro* (compasso 27) contribui para o reconhecimento de seus desdobramentos, percorrendo diversos componentes texturais e imprimindo uma sugestão imitativa.

No exemplo abaixo, os retângulos indicam a associação de padrões rítmicos a *objetos sonoros* de textura monofônica-pontilhista. O círculo indica um *objeto sonoro* derivado daqueles indicados pelos retângulos.

¹⁷¹ Este material havia sido previamente empregado nos compassos 9 e 10 do *Minueto*.

Exemplo 9: SCHOENBERG, Arnold. *Suite op 25*. Minueto. Compassos 27 a 33.

Passamos a discutir como esses recursos ocorrem na *1ª. série de 4 peças para piano*, de Cláudio Santoro.

4.2.2.1 *1ª. série de 4 peças para piano*

Na *1ª. série de 4 peças para piano*, obra por composta por Santoro em 1943, verificamos os contrastes texturais principalmente através do elemento rítmico, somado à oposição de registro, articulação e dinâmica. As linhas progressivas e recessivas de mudança desses elementos são a base da morfologia das peças.

Na primeira peça (*1ª. série*)¹⁷² os componentes texturais sofrem rupturas em um curto espaço de tempo, e são enfatizadas por contrastes de dinâmica, andamento e

¹⁷² Adotaremos a seguinte referência para a *Primeira série de quatro peças para piano* e para a *Segunda série de seis peças para piano*: inicialmente informamos o número da peça e, em seguida, entre parênteses, a indicação do grupo à qual a peça pertence (*1ª. série* ou *2ª. série*).

registros do piano. Articulados por esses contrastes, os materiais musicais são justapostos de maneira a formar uma espécie de mosaico. Na publicação *Materials and techniques of twentieth-century music*, Stefan Kostka (1990) denomina esse procedimento de estratificação :

Embora ‘estratos’ normalmente signifiquem camadas, umas sobre as outras, os estratos neste caso estão próximos uns aos outros¹⁷³. Qualquer mudança abrupta na textura ou na sonoridade básica é um exemplo de estratificação, mas este termo é genericamente associado a peças nas quais os contrastes de textura ou timbre são os elementos principais na elaboração das mesmas (...)¹⁷⁴. (KOSTKA, 1990, p. 249).

Os contrastes texturais estabelecidos na primeira peça (1ª. série) estão associados às características rítmicas opostas dos *objetos sonoros*. Identificamos nos compassos 1, 3, 5 e 8, a monofonia pontilhista¹⁷⁵; no compasso 2 e início do 3, a sobreposição de componentes sonoros constituindo uma polifonia simples, semelhante a uma escrita coral; nos compassos 6 e 7, novamente a polifonia, mas desta vez menos densa e menos comprimida, com apenas 2 vozes (ver exemplo 10).

Na partitura abaixo, os retângulos delimitam *objetos* de textura monofônica-pontilhista e os círculos assinalam as polifonias simples. Além disso, os símbolos indicam contrastes texturais associados às características rítmicas opostas entre os *objetos sonoros*.

¹⁷³ Neste caso ‘próximo’ significa camadas que estão em contato, adjacentes.

¹⁷⁴ Original em inglês: “Through ‘strata’ usually means layers on top of each other, the strata in this case are *next* to each other. Any abrupt change of texture or basic sound is an example of stratification, but this term is generally used in connection with pieces in which contrasts of texture or timbre are the primary elements in shaping the form of the piece (...)” (KOSTKA, 1990, p.249).

¹⁷⁵ O termo monofonia implica na noção de uma única linha. No entanto, na peça de Santoro, a definição por pontos isolados em registros diferentes do piano, não proporciona a percepção imediata da linearidade. Por isso, acreditamos ser adequado o uso do termo monofonia pontilhista para uma descrição mais exata do procedimento verificado, já que esta expressão denota um pontilhismo incipiente. Esta característica foi largamente utilizada por compositores da Escola de Viena, especialmente por Webern.

Exemplo 10: SANTORO, Cláudio. 1ª série de 4 peças para piano. Primeira peça.

Entretanto, o elemento mais distintivo entre os *objetos* é a textura, que contrasta os *objetos* intercalando o pontilhismo incipiente e a polifonia mais linear. Portanto, a peça ilustra o que Berry denomina “textura motívica”:

Há tantos momentos na música (especialmente na dos últimos cem anos), quando os materiais são de tão distintivo classes texturais, e quando as qualidades particulares de textura são um fator vital de identidade e interesse do material motívico-temático, que parece plausível pensar e falar na textura como “motívica” - ou em um motivo textural específico¹⁷⁶ (BERRY, 1987, p. 254).

¹⁷⁶ Original em inglês: “There are many times in music (perhaps especially that of the last hundred years) when materials are of such distinctive textural cast, and when the particular qualities of texture are so vital a factor in the identity and interest of thematic-motivic material, that it seems plausible to think and speak of texture as “motivic” – or of a specific *texture-motive*” (BERRY, 1987, p. 254).

Um tratamento textural semelhante é encontrado na sexta peça do op 19 de Schoenberg, onde a textura, fundamentada em simultaneidades, mas bastante rarefeita, se estabelece como elemento definidor da peça.

The musical score is for the sixth piece of Arnold Schoenberg's Opus 19, '6 kleine Klavierstücke opus 19'. It is written for piano in 4/4 time and marked 'Sehr Langsam'. The score is divided into three systems. The first system shows a piano (pp) texture with sustained chords and a few moving lines. The second system starts at measure 5, featuring a triplet in the bass and a triplet in the treble, with dynamics ranging from ppp to p. The third system starts at measure 8, with a triplet in the bass marked 'genau im Takt' and a triplet in the treble. The piece concludes with a final chord in the treble and a few notes in the bass, marked 'wie ein Hauch' and 'pppp'. The tempo 'Sehr Langsam' is indicated at the beginning.

Exemplo 11: SCHOENBERG, Arnold. *6 kleine Klavierstücke opus 19*. Sexta peça.

Diferentemente do que verificamos na descrição da peça primeira peça (1ª. série), na terceira peça (1ª. série) não ocorrem tantas rupturas de materiais rítmicos e texturais. Ao invés disso, temos a transição de materiais, como apresentado abaixo. Identificamos nessa peça dois *objetos sonoros* que se destacam em nossa percepção analítica, e um componente de transição entre eles. O objeto localizado

nos compassos 1 e 2 (ver exemplo 12) aparece na textura monofônica. No final do compasso 2 e no compasso 3, temos um componente textural que representa a transição para o *objeto* delimitado no compasso 4. Este componente de transição apresenta a textura homofônica (vozes interdependentes)¹⁷⁷ e já apresenta a ritmica que será empregada no começo do compasso seguinte. No início do compasso 4, identificamos a textura homorrítmica¹⁷⁸ entre as vozes. Na continuidade do compasso 4 e no compasso 5, temos a polifonia à 2 vozes, com ocorrência de imitações.

No trecho abaixo, o círculo nos compassos 1-2 indica a textura monofônica. O retângulo nos compassos 2-3 indica o componente de transição, na textura homofônica. O retângulo com bordas simples, no compasso 4, indica a textura homorrítmica. O colchete do meio do compasso 4 até o fim do exemplo indica a polifonia.

¹⁷⁷ Segundo Berry, tanto a homofonia quanto a homorritmia denotam a interdependência ou subordinação entre as vozes (BERRY, 1987, p. 192).

¹⁷⁸ Textura onde as relações de interdependência são geradas pelo element rítmico.

Exemplo 12: SANTORO, Cláudio. *1ª série de 4 peças para piano*. Terceira peça.
Compassos 1 a 6.

Outro fator significativo na afirmação de segmentações texturais na *1ª. série de 4 peças para piano* se dá por meio da exploração de padrões de ritmos e de contornos melódicos, que assumem uma função quase motívica, absorvendo inclusive a possibilidade de tratamento imitativo. A segunda peça (*1ª. série*), por exemplo, é iniciada (compassos 1 a 6) com a sobreposição de componentes sonoros, acompanhada de um padrão rítmico indicado principalmente pelos valores longos (mínimas, semibreves, semínimas prolongadas) e conteúdos intervalares nos quais são recorrentes as quartas justas, as segundas maiores e as terças maiores. No trecho dos compassos 7 a 13 (ver exemplo 13) é introduzida uma textura em que se destaca o trabalho imitativo (delimitado por círculos no exemplo 13), onde as recorrências rítmicas e de contornos melódicos que o caracterizam podem ser verificadas. Apesar da ausência de motivos propriamente ditos, há configurações exploradas imitativamente.

Exemplo 13: SANTORO, Cláudio. *1ª série de 4 peças para piano*. Segunda peça.

Verificamos também na segunda peça (1ª. série), que os contrastes texturais se dão também pela utilização pontos opostos no espaço textural, de intensidades e de articulações diferentes (staccato e legato). Assim, enquanto a textura inicial da peça (compassos 1 a 6 do exemplo 13) é constituída na região média e grave do piano, acompanhada pelo legato e pelas indicações de dinâmica no âmbito *pp-mf*, o trecho seguinte (compassos 7 a 13) explora predominantemente os agudos, juntamente com acentos, staccatos e intensidades *mf-f-p*.

Outro aspecto que demonstra, na obra de Santoro, como os contrastes de textura estão interligados com espaciais é o fato de que a densidade textural, no nível horizontal, é maior nos momentos onde há o direcionamento para a região aguda,

ou sua exploração de maneira mais intensa¹⁷⁹. Entende-se por densidade horizontal o nível de atividade dos componentes, e não o número de componentes sobrepostos.

Passando às discussões sobre metro na *1ª. série de 4 peças para piano*, recorreremos inicialmente à apresentação de questões terminológicas discutidas por Berry (1987). O autor entende por ritmo uma classe genérica, que compreende uma complexa rede de fatores estruturais, dentre os quais destacamos: o tempo, os agrupamentos, o metro¹⁸⁰. Este último está diretamente relacionado à existência do acento que, por sua vez, engloba as idéias de um impulso de projeção destacada em uma determinada estrutura e de pontuação do texto musical, exercendo as funções descritas na citação abaixo:

Um dos fenômenos através dos quais os eventos são agrupados é o do acento, impulso de superioridade relativa, em relação ao qual os impulsos que cercam em vários níveis podem ser vistos como "reativos", "antecipativos" (anacrúsicos), e "conclusivos". Metro é, assim, um aspecto de agrupamento, ou de particionamento, que por sua vez é um aspecto vital do ritmo¹⁸¹ (BERRY, 1987, p.320).

Segundo a proposta de Berry, a definição de metro não implica necessariamente na noção de regularidade, e nem na coincidência (simultaneidade) com a barra de compasso. Na segunda peça (1ª. série) de Cláudio Santoro, a presença de simultaneidades no segundo tempo dos compassos 8, 9, 11, juntamente com a indicação *poco più mosso*, conforme apresentado no exemplo 14, parece pontuar unidades métricas deslocadas em relação à notação de compasso determinada pelo compositor. Na peça de Santoro, as simultaneidades aparecem como eventos que iniciam ou concluem os trechos imitativos, criando incongruências no nível vertical, na medida em que ficam sugeridas barras de compasso não coincidentes com as indicadas.

¹⁷⁹ Diversos trechos da *1a. série de 4 peças para piano* exemplificam essa observação. Dentre estes, destacam-se os compassos 7 a 13 da peça 2.1 (ver exemplo 13) e os compassos 4 a 6 da peça 3.1 (ver exemplo 16).

¹⁸⁰ Para mais informações conferir (BERRY, 1987, p. 303-6).

¹⁸¹ Original em inglês: "One of the phenomena by which events are grouped is that of accent, relative impulse superiority, in relation to which surrounding impulses at various levels can be seen as "reactive", "anticipative" (anacrustic), and "conclusive". Meter is thus an aspect of grouping, or partitioning, which is in turn a vital aspect of rhythm" (BERRY, 1987, p.320).

Na partitura seguinte, as setas indicam a presença de simultaneidades pontuando as unidades métrica. As linhas pontilhadas mostram que as unidades delimitadas não coincidem com a barra de compasso indicada pelo compositor.

The musical score consists of two systems, measures 7-9 and 10-15. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/2. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *poco più mosso*, *cresc.*, and *p*. It features various rhythmic figures, including triplets and long sustained notes. Arrows and dotted lines are used to delineate metric units across the measures, showing how they often span across or do not align with the bar lines.

Exemplo 14: SANTORO, Cláudio. *1ª série de 4 peças para piano*. Segunda Peça. Compassos 7 a 15.

Berry não opõe a noção de métrica à de irregularidade. Portanto, na ausência de acentos regulares, a métrica flutua, mas não desaparece (BERRY, 1987, p.319). A flutuação de unidades métricas é explorada na primeira peça (1ª. série). Além das mudanças de compasso indicadas pelo compositor em praticamente todos os compassos da peça, podemos considerar também que as articulações geradas pelos próprios *objetos sonoros* apresentados no exemplo abaixo geram, por vezes, acentos ainda desvinculados das barras de compasso indicadas, em uma sequência de oposições sucessivas (horizontais). Para demonstrar as oposições geradas por esses objetos, apresentamos abaixo os dois *objetos matriz* – ou seja, menores *objetos* isoláveis, que contêm os elementos inerentes à formação dos demais *objetos* – e suas transformações¹⁸².

¹⁸² Ver GUIGUE; FERREIRA, 2004, p. 135-6.

Exemplo 15: SANTORO, Cláudio. *1ª série de 4 peças para piano*. Primeira peça.
Dois objetos sonoros matriz: compasso 1 e compassos 2-3

Identificamos também obras que são regulares em alguns níveis estruturais rítmicos e irregulares em outros. A terceira peça (1ª. série) de Santoro ilustra esse princípio. Embora a unidade métrica mensural, ou seja, a unidade de tempo, seja preservada (pela ausência de mudanças de fórmulas de compasso), o ritmo de articulação musical, identificado através das pontuações do texto musical, impulsos e rupturas, é irregular. Essas pontuações, nessa peça, são definidas sobretudo pelos contrastes de textura, os quais definem as seções texturais como unidades métricas. Confrontando essas unidades métricas detectamos a irregularidade nas suas dimensões. Assim, enquanto o trecho delimitado pela letra A (ver exemplo 16) é formado por 8 semínimas pontuadas, em B, verifica-se 7. Comparando-se C e D, temos 14 semínimas pontuadas em C e 10 em D, como mostram o quadro e a partitura abaixo.

Semínimas pontuadas	Unidade A	Unidade B	Unidade C	Unidade D
	8	7	14	10

Quadro 4: Representação gráfica da estrutura métrica. Terceira peça (1ª. série) de Cláudio Santoro. Compassos 1 a 18.

Os trechos delimitados na partitura abaixo estabelecem entre si contrastes texturais gerados pelas variações de densidade. Nos trechos A e C temos apenas um

componente textural, com exceção dos compassos 3 e 10, onde temos dois componentes. Em B temos três componentes e, em D, temos quatro. As relações de interdependência entre os componentes nos compassos 3, 10 e no primeiro tempo dos compassos 4 e 15 são possibilitadas pela homorritmia e homodirecionalidade nas simultaneidades. Nos compassos 4 e 15 (a partir do segundo tempo), 5 e 16, temos uma situação de relativa independência entre as vozes. Trata-se de uma passagem de conteúdo polifônico, na qual o compositor explora a imitação de contornos melódicos, evitando porém a repetição exata entre as vozes. As diferenças rítmicas e direcionais entre as vozes são fatores significativos para as relações de independência no terceiro tempo do compasso 4, nos compassos 5 e 6 e na transposição desse trecho, identificada entre no terceiro tempo do compasso 15, nos compassos 16 e 17.

1 A

f

B

4

ff *Meno* *cantabile*

(B) C

6 Vivo

p *f secco*

(C)

10

The image displays a musical score for a piano piece, divided into three systems. The first system, measures 14-15, is marked with a large 'D' above the staff and 'Poco meno vivo' below. It includes an 'expr.' marking. The second system, measures 16-17, is marked with '(D)' above and 'p' below. The third system, measures 18-21, is marked with 'Vivo' above and 'f seco' below. The score is written for piano with treble and bass staves.

Exemplo 16: SANTORO, Cláudio. 1ª série de 4 peças para piano. Terceira peça.

Vale ainda destacar a alternância de fenômenos progressivos e recessivos nos processos cadenciais da primeira e da segunda peças (1ª. série). Nas obras mencionadas, o compositor propõe situações recessivas, de relativa força conclusiva, reforçadas pelos valores longos e direcionamento de alturas para o grave (compassos 6 e 7 da primeira peça, ver exemplo 17; compasso 17 e início do 18 da segunda peça, ver exemplo 18); cria breves progressões através do aumento da atividade rítmica, com figuras rápidas (início do compasso 8 da primeira peça, ver exemplo 17; compassos 18-19 da segunda peça; ver exemplo 18); e realiza os desfechos com situações recessivas, na qual os valores longos e direcionamento de alturas para o grave, este último recurso perceptível na segunda peça, estabelecem o gesto cadencial que realmente encerra as peças (compasso 9 da primeira peça, ver exemplo 17; compassos 20-21 da segunda peça; ver exemplo 18)¹⁸³.

¹⁸³ Essa situação difere-se da constatação de Berry: “A redução na quantidade textural (densidade) como processo cadencial é surpreendentemente rara em música, especialmente quando se trata de uma cadência final (...)” (BERRY, 1987, p.244).

No exemplo 17, os círculos nos compassos 4-5 e início do 8 indicam situações progressivas. Os retângulos nos compassos 5-6 e final do 8 indicam situações recessivas.

The musical score for Example 17 consists of two systems of staves. The first system covers measures 4 to 6, and the second system covers measures 7 to 8. The tempo is marked 'Alegre' (Allegro) for measures 4-5 and 'Lento Cantabile Subito' (Lento Cantabile Subito) for measures 6-8. The dynamics are marked 'p' (piano) in measure 6, 'pit.' (pianissimo) in measure 7, and 'ppp' (pianissimo) in measure 8. The score includes a 3-measure rest in measure 4, a 5-measure rest in measure 5, and a 3-measure rest in measure 8. The tempo change occurs at measure 6. The score is annotated with circles and rectangles to indicate progressive and regressive situations.

Exemplo 17: SANTORO, Cláudio. *1ª série de 4 peças para piano*. Primeira peça.
Compassos 4 a 8

No exemplo 18, os círculos nos compassos 18-19 indicam situações progressivas. Os retângulos nos compassos 17 e 20-21 indicam situações recessivas.

13 (8) *p* *mp* *mp* *leggero* *poco più mosso*

19 *mf* *A tempo* *ff* *rall.* *f* *pp* *8^{va}*

Exemplo 18: SANTORO, Cláudio. *1ª série de 4 peças para piano*. Segunda peça.
Compassos 13 a 21

4.2.2.2 2ª. série de 6 peças para piano

Enquanto a *1ª série de 4 peças para piano* são caracterizadas pelas frequentes rupturas de materiais texturais e rítmicos, na *Segunda série de seis peças para piano* (1946) nota-se um discurso mais contínuo, devido à menor oposição textural, a tendência à repetição de *objetos sonoros*, à menor diversidade de elementos rítmicos, à maior permanência num mesmo registro do piano. Na primeira peça (2ª série) a repetição do *objeto sonoro* delimitado na partitura abaixo, cujos valores característicos são pausas de colcheia, colcheia, semínima, pausa de semínima e mínima, associados ao uso das regiões média e grave do piano e ao movimento descendente, nos seis compassos iniciais, é interrompida apenas no compasso 7 por um novo *objeto*, cujo desenho rítmico em fusas, em movimento ascendente da região médio para a aguda, define a oposição com o *objeto* anterior.

Exemplo 19: SANTORO, Cláudio. 2ª série de 6 peças para piano. Primeira peça.

Podemos considerar que a menor diversidade rítmica da 2ª. série de 6 peças ilustra um momento inicial da simplificação que seria almejada por Santoro, enfatizada durante a fase posterior, de transição do dodecafonismo para o nacionalismo. Essa simplificação ocorre tanto em níveis estruturais simples, como mostra a organização de valores rítmicos descrita no exemplo anterior, quanto em níveis mais elevados. Nestes últimos, podemos dizer que o ritmo dos elementos¹⁸⁴ é menos ativo. A tendência à permanência dos momentos texturais no decorrer da terceira peça (2ª. série) demonstra essa tendência. O ritmo do elemento intensidade (ritmo de mudança de dinâmicas) é também lento na quarta peça (2ª. série), tendendo à inatividade, como mostra o exemplo 20. Neste exemplo verificamos apenas duas mudanças significativas de intensidade: mudança de *p* para *f*, no compasso 4 e o retorno à dinâmica *p* no compasso seguinte.

No trecho abaixo, os colchetes na posição horizontal (compassos 1-2) e vertical (compassos 3-8) delimitam os trechos onde de permanência do elemento intensidade na quarta peça (2ª. série).

¹⁸⁴ Para Berry, o termo “ritmo dos elementos” refere-se ao ritmo dos processos em um determinado elemento musical (textura, harmonia, durações, etc). Cf BERRY, 1987, p.313.

Exemplo 20: SANTORO, Cláudio. 2ª série de 6 peças para piano. Quarta peça.

A tendência à estabilidade textural, somada à linearidade do discurso musical, à reduzida diversidade rítmica, à permanência num mesmo registro do piano e nos âmbitos de intensidades é algumas vezes interrompida na 2ª série de 6 peças para piano através da introdução de recursos contrastantes. Esse procedimento ocorre em larga escala no repertório erudito ocidental, correspondendo ao que Berry denomina “ativação de texturas simples”. Segundo o autor:

As texturas musicais são frequentemente ativadas por recursos de dinâmica, articulação, ritmo, colorido e outros. As técnicas de ativação textural são aplicáveis (...) a qualquer circunstância, mas elas são de especial importância na vitalização de texturas relativamente simples e fixas¹⁸⁵ (BERRY, 1987, p.222).

Podemos identificar a ativação textural em dois momentos da terceira peça (2ª. série), que se inicia com a tendência à permanência do material textural nos compassos 0 e 1: textura monofônica, de atividade rítmica praticamente ininterrupta, com predominância de exploração do registro grave do piano. No compasso 2, é introduzido o primeiro fator de ativação textural: as simultaneidades no registro médio e o dobramento (homodirecional, homointervalar, homorrítmico), no registro agudo do piano. A oposição de registros cria, por um breve momento, a idéia da

¹⁸⁵ Original em inglês: “Musical textures are often activated by dynamic, articulative, rhythmic, coloristic, and other means. Techniques of textural activation are applicable, of course, to any circumstances, but they are of special importance in vitalizing relatively simple, fixed textures” (BERRY, 1987, p.222).

sobreposição de componentes texturais distintos – um acórdico e outro caracterizado pelo dobramento – sugerindo coloridos timbrísticos. Um segundo fator de ativação textural é a oposição de andamentos dentro da mesma peça (Allegro, no compasso 1; Lento, no compasso 5; Allegro, no compasso 9), acompanhada de figurações rítmicas (valores predominantemente curtos na seção Allegro e valores mais longos na seção Lento), de intensidades e de articulações contrastantes.

The musical score is presented in a single system with five staves. The first staff is the treble clef, and the second is the bass clef. The third staff is a grand staff (treble and bass clefs). The fourth and fifth staves are additional staves, likely for a second piano part or a different texture. The score is divided into three sections by tempo markings: *Allegro* (measures 1-4), *Lento - espressivo* (measures 5-8), and *Allegro* (measures 9-12). The key signature has one flat (B-flat). The score includes various dynamics (f, ff, pp, mf), articulations (accents, slurs), and phrasing marks (rit., a tempo). The texture is characterized by overlapping components, including chords and doubled notes.

Exemplo 21: SANTORO, Cláudio. 2ª série de 6 peças para piano. Terceira peça.

A permanência do material textural, verificada na terceira peça (2ª. série) de Santoro, é também identificada na segunda peça do opus 19 de Schoenberg, como verificamos nos compassos 1 a 4 da peça, transcritos abaixo.

Exemplo 22: SCHOENBERG, Arnold. *6 kleine Klavierstücke opus 19*. Segunda peça. Compassos 1 a 4

Na 2ª série de 6 peças para piano, a predominância de texturas rarefeitas, de baixa densidade, e com pouca simultaneidade de atividade entre os componentes é um diferencial em relação às obras anteriores, dentre as quais citamos: *Pequena Toccata* (1942), *Sonata 1942* para piano, *Sonata no. 1* (1945), *4 peças* (1943). As texturas rarefeitas predominam também na segunda e sexta peças do opus 19 (ver nos exemplos 11 e 22, anteriormente citados).

Esses recursos nos permitem identificar na 2ª. série de 6 peças para piano uma situação intermediária entre duas tendências: se, por um lado, elas apresentam aspectos relacionados à Segunda Escola de Viena, por outro, tomam como referências as influências composicionais da fase seguintes, principalmente as obras de Paul Hindemith, como será descrito no próximo tópico.

O tratamento textural mais rarefeito, ao qual nos referimos acima, pode ser relacionado ao intuito de simplificação da obra musical e maior acessibilidade ao público, defendido por Santoro na transição do dodecafonismo para o nacionalismo, de maneira semelhante ao que afirmamos anteriormente quanto à escritura rítmica, que também é mais simples. O compositor comenta sobre a busca da simplicidade e

a aproximação do povo nas obras do período, em duas cartas escritas a Curt Lange¹⁸⁶, nos anos de 1948 e 1949¹⁸⁷:

5 de janeiro de 1948

Escrevi aqui em Paris uma 3ª Sonata para Violino e Piano que terminei hoje, uma “Sonatina” para piano Solo, uma peça para canto e piano (baixo) com versos de “Aragon” em Francês chama-se “Marguerite”; um Trio para oboé, Clarinete e Fagote; meu “balet” em um Quadro que é só “Musica pura e cor” com um pintor brasileiro que está em Paris, chama-se “Scliar”; escrevi já todo o movimento da 3ª Sinfonia que estou trabalhando atualmente já começado o “Adagio” IIº movimento; 3 Preludios novos para piano; e trabalho num “2º Balet” com assunto deste mesmo Pintor sobre “motivo social”. Este “2º Balet” que se passa no Brasil tem uma “Toada” à minha moda, que foi a nota mais trágica que já fiz... Um dia... você escutará e talvez ou não... me censurará. Mas cá entre nós eu bem que gosto desta Toada. **A Nadia gostou mesmo da 3ª Sinfonia e nesta obra começo a realizar a simplicidade que muito busco.** [Grifos nossos]

20 de outubro de 1949

Creio, que a criação temática, sempre, deve ser própria e apenas o caracter deve ser popular. Como se fosse um compositor popular mas que intelectualize a obra, porem, não a ponto de desfigura-la. Este é o meu principio. A obra deve ter uma finalidade, portanto funcional, e para isto é preciso que os nossos objetivos sejam atingidos, pois do contrario não estaremos realizando uma obra de sentido verdadeiramente realista. Com isso não quero dizer que se vá escrever “sambas” mas que o caracter popular do presente esteja caracterizado, ou por meio psicológico ou emocionalmente dentro do sentir daqueles a quem se teve a intenção de criar, o povo. Positivamente, pelo caminho que me encontrava anteriormente, não era possível chegar lá. **Por isso, abandonei os meios de sistematização até então empregados por mim e procuro outros que possam melhor servir ao conteúdo novo usado agora.** [Grifos nossos]

O abandono dos “meios de sistematização até então empregados”, aos quais Santoro se refere na carta acima, é claramente perceptível nas obras compostas a partir de 1948. Em obras como o Prelúdio *Entoando tristemente*, *Sonatina nº1*, *Sonata nº 2*, compostas em 1948, Santoro parece claramente caminhar em direção a uma nova proposta estilística, como verificamos nos tópicos seguintes.

¹⁸⁶ A carta de 05 de janeiro de 1948 já foi apresentada na primeira parte do trabalho mas, como é bastante esclarecedora da situação descrita no texto acima, foi repetida aqui. Tanto neste trecho, quanto na carta seguinte, escrita por Santoro a Lange em 20 de outubro de 1949, foi preservada a ortografia do compositor.

¹⁸⁷ As cartas foram escritas no período em que a transição de Santoro do dodecafonismo para o nacionalismo, iniciada desde as peças escritas no ano de 1946 (como exemplifica a Segunda série de 6 peças para piano) torna-se ainda mais efetiva.

4.2.3 Neoclassicismo e influências da obra de Paul Hindemith no período de transição para o nacionalismo de Cláudio Santoro

Opondo-se a qualquer associação com o romantismo tardio e o expressionismo da Segunda Escola de Viena, desenvolve-se na Europa, a partir dos anos 1920, o neoclassicismo, tendência estética onde se destacam a busca pela simplicidade, clareza e valorização dos modelos do classicismo.

Um ponto significativo dessa corrente estilística pode ser reconhecido no interesse em criar um discurso musical mais contínuo. Nas obras neoclássicas, esse recurso foi, em grande parte, obtido pela manutenção de situações texturais e repetição motivica (ou de *objetos sonoros*). De modo geral, pode-se dizer também que os compositores dessa tendência em geral evitam a sobreposição de componentes sonoros muito autônomos.

No repertório neoclássico, o elemento rítmico também favorece a obtenção de um discurso mais simples e linear. É bastante frequente identificarmos nestas obras um ritmo de mudança nos eventos musicais menos ativo, especialmente o ritmo de contrastes texturais, de intensidade, entre as seções formais de uma peça. Sob outro aspecto, pode-se observar que a fraseologia clássica implica na regularidade do ritmo de mudanças de eventos musicais, na medida em que vale-se de configurações mais regulares. Nota-se também o emprego de uma escritura rítmica sem maiores complexidades, com grande incidência das repetições de padrões rítmicos, sem contrastes, por um tempo mais prolongado, gerando, por vezes, ostinatos.

Paul Hindemith, compositor representativo do neoclassicismo, representou uma forte influência para Santoro, no período de transição para o nacionalismo e na fase nacionalista, sob vários aspectos. As associações mais diretas entre a obra desses compositores dizem respeito ao tratamento harmônico. Hindemith elabora uma proposta de organização de alturas e um sistema harmônico, no qual a escala cromática é compreendida como uma extensão da escala diatônica. Assim, constitui a *tonalidade livre*, na qual a predominância do idioma cromático não elimina os centros tonais. Este material evita formações verticais triádicas, privilegiando as

superposições dos intervalos de quarta justa¹⁸⁸. O cromatismo nas estruturas diatônicas e as simultaneidades quartais seriam a base da estruturação da maioria das peças de Santoro no período de transição¹⁸⁹.

Analisando o repertório desses dois compositores, podemos reconhecer outras influências *hindemithianas* na produção de Santoro. Uma carta enviada pelo compositor brasileiro a Aldo Parisot em 1946, quando esse violoncelista já residia nos Estados Unidos, nos aponta para o contato do compositor brasileiro com a obra *Ludus Tonalis*:

E o Hindemith? Tem amizade com ele? Diga-lhe que temos executado muito o seu Ludus Tonalis e esta obra sera tambem executada em uma audicao que chamamos de “experimental”, onde a obra e executada, comentada, discutida, e se o ouvinte quiser, repetida. (SANTORO, 1946, *apud*¹⁹⁰ MENDES, 2009, p. 29)

Partindo da referência indicada pelo próprio compositor, procuramos estabelecer paralelos entre a obra *Ludus Tonalis* e obras de Santoro no mesmo período. Nessas peças, reconhecemos semelhanças dos padrões rítmicos, menor recorrência de quáleras e alterações de compasso, o estabelecimento de polarizações tonais num idioma predominantemente cromático, a linearidade do discurso musical, como mostram os exemplos abaixo.

¹⁸⁸ Cf HINDEMITH, Paul. **The craft of musical composition**. New York, Associated music publishers London, Schott & co, 1970.

¹⁸⁹ Cf Mendes, 2009.

¹⁹⁰ SANTORO, Cláudio. Carta a Aldo Parisot, 1946.

Exemplo 23: HINDEMITH, Paul. *Ludus Tonalis- Interlúdio 2*. Compassos 1 a 15

Exemplo 24: HINDEMITH, Paul. *Ludus Tonalis- Interlúdio 3*. Compassos 1 a 11

The musical score for Example 25 consists of two systems of staves. The first system, measures 12-15, is marked 'Presto' and begins with a *mf* dynamic. It features a crescendo leading to a *mf* section with an *affret.* (accelerando) marking. The second system, measures 16-21, starts with a *ff secco* dynamic, followed by a *pp rit.* (pianissimo, ritardando) section, and concludes with a *fff* (fortissimo) dynamic. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as accents and slurs.

Exemplo 25: SANTORO, Cláudio. 2ª série de 6 peças para piano. Sexta peça. Compassos 12 a 21

Observa-se a regularidade nos elementos rítmicos, especialmente nos seguintes aspectos: simetria fraseológica, manutenção de padrões rítmicos no decorrer de cada uma das peças, baixa ocorrência de quiálteras ou de alterações de fórmulas de compasso, acentuação fraseológica em geral coincidente com a acentuação mensurada. Esses recursos possibilitam a apresentação mais contínua de materiais nas sucessões horizontais dos eventos musicais.

Além disso, as referidas peças de Hindemith e Santoro apresentam situações texturais estáveis, sem as rupturas constantes verificadas em obras anteriores de Cláudio Santoro. Essas características seriam mantidas em obras posteriores como, por exemplo, a *Sonatina nº 1* e a *Sonata nº 2*.

4.2.3.1 *Sonatina nº 1* e *Sonata nº 2*

Na *Sonatina nº 1*, as centricidades, ou os centros tonais, assumem uma função estruturante que, em obras anteriores, era assumida pelo ritmo e suas implicações texturais. O termo centros tonais está relacionado aqui com a concepção de tonalidade descrita por Wallace Berry. O autor propõe um conceito de tonalidade

aplicável, não somente às obras do denominado ‘período tonal’, como também ao repertório modal e outras aplicações livres do tonalismo :

A tonalidade pode ser, portanto, amplamente concebida como um sistema formal, no qual o conteúdo de alturas é perceptível como funcionalmente relacionado a um conjunto de alturas específico ou a um complexo resolutivo de conjuntos de altura, frequentemente preestabelecidos e pré-condicionados, como base para a estrutura em algum nível de percepção conhecido¹⁹¹. (BERRY, 1987, p. 27)

Partindo dessa definição, pode-se dizer que, no primeiro movimento da *Sonatina nº 1*, Santoro trabalha com a repetição do motivo inicial, exposto em diferentes centros tonais e com pequenas variações (ver exemplo 25). Além disso, nota-se a estruturação diatônica dos materiais, como exemplifica a utilização da escala de lá maior dos compassos 1 a 4 da peça e a utilização da escala de ré maior entre os compassos 14 a 17 (exemplo 26).

Os retângulos indicados na partitura abaixo indicam trechos em que fica clara a estruturação diatônica dos materiais. O retângulo de bordas simples (compassos 1 a 4) delimita trecho com centro tonal em lá maior. A mesma figura, com bordas duplas (compassos 14 a 17) mostra uma passagem com centro tonal em ré maior.

¹⁹¹ Original em inglês: “Tonality may be thus broadly conceived as a formal system in which pitch content is perceived as functionally related to a specific pitch-class or pitch-class-complex of resolution, often preestablished and preconditioned, as a basis for structure at some understood level of perception” (BERRY, 1987, p. 27).

1 **Allegretto**
mf

5 *cresc.* *f* *express.* *rit.*
mf

9 *p*

13 *rit.*

18

21

Exemplo 26: SANTORO, Cláudio. *Sonatina nº 1*. 1º movimento. Compassos 1 a 24.

A textura é predominantemente homofônica (melodia acompanhada). Em alguns momentos, no entanto, a situação textural da peça é intermediária entre a homofonia e a polifonia, sem assumir explicitamente nenhum destes dois padrões texturais. Nos compassos 1 a 5 da *Sonatina* (ver exemplo 26), fica subentendida na escritura do acompanhamento a prevalência da primeira nota de cada pulsação, criando uma

espécie de “linha” sobre a qual a melodia da mão direita é superposta. Nos compassos 7 a 12 (ver exemplo 26), embora o compositor trabalhe com a simultaneidade de sons, o pensamento em camadas, característico da escritura polifônica, é muito incipiente. Os aspectos acima descritos são fatores de diversidade textural moderada, ou seja, que não impõem grandes contrastes.

Outro traço característico da produção neoclássica adotado por Santoro na *Sonatina nº1* é o caráter burlesco, recorrente em obras de Stravinsky e Bartók, como *Piano Rag Music*, do compositor russo, e *Village Joke*, do compositor húngaro.

No primeiro movimento da *Sonata nº2* (1948), o elemento rítmico apresenta-se como um fator que torna também mais evidente a oposição dos temas *a* e *b*: o primeiro apresenta um caráter rítmico, impetuoso; e o segundo mais lírico e expressivo. Assim, nos compassos 1 a 6 (exemplo 27), por exemplo, nota-se o predomínio de valores rítmicos curtos – sobretudo semicolcheias e colcheias. Já no trecho dos compassos 18 a 21 (exemplo 27), são priorizadas figuras rítmicas de duração um pouco mais longa, em comparação com o padrão descrito anteriormente: colcheias e semínimas.

Essa oposição indica o crescimento da importância do motivo como delineador da identidade dos materiais musicais nesta fase composicional de Cláudio Santoro. A utilização de contrastes temáticos e motivicos, tradicionalmente empregado por outros compositores em sonatas do período clássico, demonstra novamente as inclinações neoclássicas de Santoro na fase de transição para o nacionalismo.

Os colchetes inseridos na partitura abaixo delimitam os temas *a* e *b*, de características rítmicas contrastantes. Além disso, estas indicações nos permitem observar como Santoro utiliza, nas obras dessa fase, motivos e temas na estruturação de diversas peças.

Allegro ♩ = 104

a

1

5

10

15

19

b

Exemplo 27: SANTORO, Cláudio. *Sonata n.º 2*. Primeiro movimento. Compassos 1 a 21.

Já no terceiro movimento da *Sonata n.º 2*, Santoro abandona a regularidade métrica frequentemente verificada no repertório clássico, empregando acentos deslocados em relação à notação de compasso: as simultaneidades dos compassos 9 a 12 geram acentuações não coincidentes com a acentuação métrica habitual do

compasso 9/8, na qual é evidenciada a subdivisão ternária. Definindo como unidade de medida¹⁹² a colcheia, identificamos no compasso 9 a organização métrica 1+2+2+2+2, e nos compassos 10 a 12, 4+2+3. A subdivisão ternária do compasso 9/8 é retomada no compasso 13. As setas incluídas no trecho abaixo a organização métrica descrita anteriormente.

Exemplo 28: SANTORO, Cláudio. *Sonata n.º 2*. Terceiro movimento.
compassos 7 a 13

A partir da discussão anterior, pode-se considerar que, na *Sonata n.º 2* e na *Sonatina n.º 1*, alguns aspectos refletem a tendência à simplificação da escrita musical e outros ainda encontram-se ligados aos intuítos de modernização da música brasileira seguidos por Santoro durante a fase dodecafônica (1939-1946). Essa situação intermediária entre duas tendências é uma importante característica da fase de transição para o nacionalismo.

Dentre os fatores relacionados à simplificação pretendida pelo compositor, mencionamos: a revitalização da importância motivica, a presença de centros tonais, o emprego de uma escritura rítmica simples em grande parte da *Sonata n.º 2* e na

¹⁹² Dentro da proposta analítica de Berry (1987), a unidade de medida é o valor básico que organiza uma determinada proporção.

Sonatina nº 1. Quanto aos aspectos dessas obras ligados à fase dodecafônica identificamos: a preservação de uma linguagem cromática (ainda que mesclada com a diatônica), alterações de compasso frequentes, trechos em que a organização métrica não coincide com a notação indicada.

Embora este não seja o foco escolhido para esta tese, não podemos deixar de mencionar que uma característica decisiva na mudança estilística de Santoro para o nacionalismo é a opção por outros sistemas de organização de alturas, como defende Mendes (2009):

Considerando que desde meados de 1946 Santoro já havia se decido em favor da adoção de princípios como tematismo, fraseologias simétricas e figurações rítmicas simplificadas, nesta última etapa [*obras compostas no ano de 1948*], a transformação estilística mais evidente se referirá à substituição do cromatismo predominante nas obras anteriores por um idioma predominantemente diatônico, forjado a partir de escalas, tanto tonais, quanto modais, o que pode ser verificado no *Prelúdio nº 3 p/ piano (Entoando tristemente)* (1948). (MENDES, 2009, p. 94)

O emprego desses recursos ligados à simplificação da linguagem, além de refletir a aproximação de Santoro do movimento realismo socialista¹⁹³, do qual o compositor se tornou um adepto convicto naquela época, serviriam de base para a fase nacionalista que se segue. Nesse sentido, cabe discutir referências específicas da fase nacionalista de Cláudio Santoro.

4.2.4 Neoclassicismo e incorporação do folclore

Além de basear-se nas referências do repertório neoclássico, discutidas na transição para o nacionalismo, Cláudio Santoro dedicou-se intensamente à incorporação do folclore em suas obras nacionalistas. Este fator é determinante para a compreensão de diversos procedimentos composicionais por ele empregados no final dos anos 40 e durante toda a década de 50.

¹⁹³ O realismo socialista foi uma política cultural imposta pelas ditaduras comunistas, especialmente no regime stalinista. Ver discussões sobre o assunto na primeira parte da presente tese.

Mendes (2009) afirma que diversos teóricos e compositores vinculados ao realismo socialista baseavam-se nas publicações de Bartók sobre a música folclórica para discutir o uso deste material em suas produções. O autor relaciona também a concepção de música nacionalista adotada por Santoro a uma modalidade concebida por Bartók como o aproveitamento da “ ‘atmosfera’ da música popular ” (BARTOK¹⁹⁴ *apud* MENDES, 2009, p.106), citando depoimentos do compositor que confirmam a influência de Bartók:

Hoje sigo uma orientação que tem por base a nossa música folclórica, mas sem copiar o folclore e sem utilizá-lo de maneira direta, mas, talvez, a maneira como Bela Bartok tão bem soube utilizar o material sonoro de seu paiz natal. (SANTORO¹⁹⁵, 1955, *apud* MENDES, 2009, p.106)

[...] devem ser interpretados [os elementos folclóricos do Scherzo da Sinfonia Brasília] no sentido de um Bartók, quer dizer, não como uma aceitação direta ou cópia, porém como uma redução construída sobre substâncias melódicas básicas e sons que o compositor trabalha, na sua arte nova e pessoal, como pedra angular, indo deste modo, muito além dos limites nacionais (SANTORO¹⁹⁶ *apud* MENDES, 2009, p.106)

Mendes (2009) cita também diversos procedimentos musicais que demonstram a importância da referência estilística de Bartók na fase nacionalista de Santoro, tais como o aproveitamento do material modal e a utilização de “formulações modais com hierarquização ambígua ou acrescida de cromatismo” (MENDES, 2009, p.10). Por fim, este musicólogo identifica na obra nacionalista de Santoro procedimentos advindos das obras de Schostakovich e Prokofiev, e, no cenário da música brasileira, de Villa-Lobos e Camargo Guarnieri (MENDES, 2009, p.99).

Além de considerar as referências discutidas por este autor, identificamos também outras implicações da incorporação do material folclórico na obra de Santoro. No tratamento dos elementos rítmicos, Santoro muitas vezes emprega acentuações métricas não coincidentes com a notação de compasso que, reforçadas pelo material melódico, nos permitem reconhecer padrões rítmicos da música tradicional

¹⁹⁴ BARTOK, Bela. La Influencia de la Música Campesina sobre la Música Culta Moderna. In: *Escritos Sobre Música Popular*. Madrid: Siglo XXI Editores S.A., 1995

¹⁹⁵ SANTORO, Cláudio. Correspondência a Szenkar. 1955.

¹⁹⁶ SANTORO, Cláudio. Música Nova no Brasil. (Tradução do artigo publicado em 6 de outubro de 1964 no jornal alemão **Die Welt** por ocasião da primeira audição mundial da *Sétima Sinfonia* de Cláudio Santoro).

brasileira, e, frequentemente, seus ostinatos (ver exemplo 34). A ligação com o material folclórico justifica ainda a referência a gêneros, como a catira (*Paulistana n.º 2*), o choro (*Paulistana n.º 6*), o frevo (peça intitulada *Frevo*).

A obra *Allegro Barbaro*, composta por Bela Bartók em 1911, reúne procedimentos também comuns em obras nacionalistas de Santoro: a referência ao modalismo da música folclórica e a predominância de ostinatos rítmicos. Essas características são apresentadas nos trechos abaixo, nas obras *Paulistana 4*, de Cláudio Santoro e *Allegro Barbaro*, de Bartók.

The image shows a musical score for a piece in 2/4 time. It consists of two systems of staves. The first system (measures 1-4) has a treble clef staff with a melody of eighth-note chords, starting with a forte (f) dynamic. The bass clef staff has a rhythmic ostinato of eighth notes. A first ending bracket is placed over measures 1-4. The second system (measures 5-8) continues the melody and the bass line. A second ending bracket is placed over measures 5-8. The key signature has one flat (B-flat), indicated by a 'b' symbol.

Exemplo 29: SANTORO, Cláudio. *Paulistana n.º 4*. Compassos 1 a 8

Exemplo 30: BARTÓK, Béla. *Allegro Barbaro*. Compassos 5 a 17.

Alguns aspectos mencionados neste tópico serão discutidos a seguir, através do estudo analítico das obras *Toccata* e *Sonata n.º 3*.

4.2.4.1 Obras nacionalistas: *Toccata* e *Sonata n.º 3* de Cláudio Santoro

Para a discussão sobre aspectos texturais e rítmicos da fase nacionalista de Santoro, observaremos as obras *Toccata* (1954) e *Sonata n.º 3* (1955). Do ponto de vista textural, identificamos que, nestas duas obras, os componentes texturais e as funções que eles exercem são claramente definidos. Nesse sentido, podemos afirmar que o compositor trata a textura de maneira bastante tradicional.

Nos seis primeiros compassos da *Toccata*, a textura é composta por três componentes: dois de caráter rítmico – diferenciados pelas prescrições de notas *staccato* (haste para cima) e notas acentuadas (haste para baixo) – e um melódico, na região grave do piano. Os dois primeiros componentes citados estabelecem um *ostinato* e têm função de acompanhamento. O terceiro aparece durante grande parte da peça como um baixo *legato*, de função melódica.

Na partitura abaixo, os símbolos mostram cada um dos componetes texturais aos quais nos referimos: as setas indicam notas *staccato*, a linha pontilhada indica as notas com acento e o quadrado a linha do baixo.

Exemplo 31: SANTORO, Cláudio. *Toccata*. Compasso 1 a 6.

Santoro utiliza também em diversas passagens da *Sonata n.º 3*, como por exemplo nos compassos 1 a 7 do primeiro Movimento, a textura de dobramento (ver BERRY, 1987, p.192)¹⁹⁷, que denota a associação de linhas homorrítmicas, homodirecionais, homointerválicas.

¹⁹⁷ Berry (1987, p. 192) define os dobramentos texturais dentre diversas outras classificações texturais.

Exemplo 32: SANTORO, Cláudio. *Sonata n.º 3*. Compassos 1 a 7.

Esse recurso foi empregado em larga escala por Santoro no decorrer de sua produção. Em 28 de janeiro de 1943, Mário de Andrade comenta numa carta a Camargo Guarnieri sobre o encontro com Cláudio Santoro e o contato que teve com suas obras na ocasião. Já nas peças dessa época, o musicólogo comenta o emprego dos dobramentos, discordando da associação destes últimos recursos com a escrita polifônica, defendida pelo próprio Santoro:

Ele se diz e se quer polifonista, mas justamente como elasticidade polifônica é que me pareceu ainda bastante fraco. **Ou por outra, achei que ele está insistindo um bocado por demais em ser polifônico e talvez não seja.** Em parte ele tem razão porque escrever na escala de doze sons sistematicamente e fazer harmonia é difícilíssimo e sobretudo dá sempre um estilo meio impressionista. A última obra que ele fez já era mais limpa, a escritura mais clara, mas isso não quer dizer exatamente que esteja escrita com sensibilidade polifônica. **Ele usa, por ex. constantemente o processo de repetir**

a mesma frase por dois, três instrumentos, em distância de várias oitavas, o que não se poderá dizer que será riqueza e nem habilidade polifônica. É um albenizismo e nada mais. Gostei mais da rítmica que me pareceu mais variada e espontânea (ANDRADE¹⁹⁸ *apud* SILVA: 2001, p. 297-9). [Grifos nossos].

Outro destacado recurso de organização textural no período nacionalista é o uso de paralelismos entre o componente melódico e o acórdico, implicando na sobreposição de componentes texturais claramente diferenciados. Segundo Mendes (2009, 130) “a movimentação paralela de vozes constituiu-se neste período um dos principais recursos encontrados por Santoro para a elaboração de um acompanhamento livre das amarras da harmonia funcional.” O autor associa esse procedimento ao de “dissociação (ou contraponto por camadas)” verificado na obra de Stravinsky (MENDES, 2009, p.131).

Do ponto de vista da métrica, localizamos entre os compassos 36 e 43 da *Toccata* a presença de unidades métricas, delimitadas pelos agrupamentos entre acordes, deslocadas em relação à notação de compasso. Ou seja, a acentuação métrica estabelecida pelos acordes¹⁹⁹ da mão esquerda, e enfatizadas pelas notas acentuadas na mão direita, diferencia-se daquela determinada pelo compasso 2/4, de maneira equivalente ao que foi comentado na *Sonata n.º 2*. Esses deslocamentos criam unidades métricas de 3+3+2 semicolcheias. No entanto, na *Toccata*, essa acentuação, reforçada pelo material melódico diatônico, sugere uma relação com música tradicional brasileira, especificamente com o baião, no qual a presença de ostinatos dessa natureza é constante.

No exemplo abaixo, os retângulos na linha da mão esquerda indicam os ostinatos.

¹⁹⁸ ANDRADE, Mário. Carta enviada a Camargo Guarnieri em 28 de janeiro de 1943.

¹⁹⁹ Por se tratar de uma obra que lida com o idioma tonal, colorido pelo modalismo, acreditamos ser adequada a utilização do termo “acordes”.

Exemplo 33: SANTORO, Cláudio. *Toccata*. Compassos 36 a 43.

O recurso descrito, que encontra equivalentes na obra de Bartók, foi também utilizado em outras peças do repertório nacionalista, como por exemplo na *Paulistana n.º 2*. No exemplo abaixo, os retângulos na linha da mão esquerda indicam os ostinatos.

Exemplo 34: SANTORO, Cláudio. *Paulistana 2*. Compassos 42 a 45.

Nos compassos 11, 12 e 13 desta *Sonata* também identificamos unidades métricas deslocadas em relação ao compasso determinado pelo compositor. Estas unidades são delimitadas pelos acentos na mão direita e pelos acordes na clave de fá do piano. Esse recurso gera uma acentuação a cada três semicolcheias, substituindo a acentuação a subdivisão simples da semínima, a cada quatro semicolcheias.

Exemplo 35: SANTORO, Cláudio. *Sonata n.º 3*. 1.º movimento. Compassos 11 a 13.

Os exemplos citados neste tópico nos permitem concluir que em diversas peças desta fase Santoro cria o interesse rítmico não mais pelo aumento da complexidade na utilização desse elemento, como verificado em obras da fase dodecafônica, mas pelo emprego de uma rítmica relativamente simples, enriquecida pelos agrupamentos e acentuações.

4.2.5 Transição para a fase vanguardista

Em meados de 1960, novas opções estilísticas entram em diálogo no universo composicional de Santoro. Após uma década de composição nacionalista, o compositor decide retomar o ideal de modernização da música brasileira, que defendeu durante a década de 40. O enfraquecimento do impacto de questões político-ideológicas na trajetória artística de Santoro é um fator primordial na compreensão dessa mudança. Além disso, não podem ser desconsiderados o desgaste dentro do estilo nacionalista e um maior contato de Santoro com os movimentos de vanguarda europeia na época (MENDES, 2009, p.141-3).

O musicólogo Sérgio Mendes aponta ainda como a mudança estilística de Santoro encontra correspondentes na própria situação da música brasileira da época:

Diversos compositores brasileiros, por volta do início da década de sessenta, iniciam um radical questionamento, não apenas dos tradicionais caminhos da composição contemporânea, mas, do próprio ato da criação, estimulando, desta forma, a adoção de novas e mais arrojadas possibilidades composicionais. Embora as idéias

em voga neste novo contexto, tais como improvisação, aleatoriedade, “happening” e etc, somente tenham sido incorporadas por Santoro a partir de 1966, a radical mudança do cenário, não apenas musical, mas, das artes e da cultura em geral, fatalmente, terminaria por influenciar sua decisão em favor de mais uma transformação estilística. (MENDES, 2009, p. 142)

Numa carta enviada de Londres a Santoro em 23 março de 1960, o pianista Heitor Alimonda discute de forma bastante clara a “necessidade” de mudança na obra do compositor brasileiro, diante do contexto da vanguarda européia. A missiva foi exposta integralmente na primeira parte do trabalho mas, devido sua contribuição com esse estudo analítico, reapresentamos a seguir parte de seu texto:

Temos ouvido muitas vezes Boulez, Webern, Schoenberg, e mesmo alguns eletrônicos como os italianos Maderna e Nono. É uma ciência, mais do que uma arte, e não me agrada. Ou melhor, é curioso para ouvir, mas não creio que eu estudaria uma peça do Boulez, por exemplo. **No entanto, parece-me necessário hoje dar uma feição tanto quanto possível atual, avançada mesmo à composição. Parece-me que quanto menos nacionalista, mais ao alcance de todos, mas ao mesmo tempo, quanto menos nacionalismo, menos personalidade. Qual é a solução? Repito, acho que você tem o gênio da composição e espero demais em tua realização. Mas não sei se existe um certo comodismo quando você escreve para o piano, ou será preguiça, ou será uma fase (que se prolonga demais) na qual você se repete um pouco. Quer me parecer que você está usando o nacionalismo como finalidade e não como mero meio estético**²⁰⁰. [Grifos nossos]

A influência da música de vanguarda discutida na carta de Alimonda passa a vigorar de maneira mais efetiva na obra de Santoro especialmente entre os anos de 1963 e 1966, quando o compositor incorpora em seu repertório características como: o serialismo dodecafônico, as “formações verticais baseadas em segmentos cromáticos” (MENDES, 2009, p.155), a escrita pontilhista, a flutuação da unidade métrica, a utilização de padrões rítmicos irregulares.

Alguns procedimentos localizados no op. 27 de Webern, em parte já discutidos nos tópicos iniciais do trabalho analítico, parecem ser retomados no *Prelúdio nº 18* de Santoro no período: a utilização de deslocamentos de padrões rítmicos aparentemente semelhantes; discurso entremeado por pausas e acentuações inesperadas. Outras características, como a distribuição dos contornos e

²⁰⁰ Carta enviada por Heitor Alimonda a Cláudio Santoro de Londres em 23 de março de 1960.

movimentos direcionais utilizando-se do distanciamento entre as duas claves na partitura, e a exploração de diferentes registros do piano em passagens relativamente curtas (especialização), também nos permitem relacionar a obra de Santoro à *weberniana*.

Por outro lado, o tratamento percussivo do piano, explicitado através da indicação de andamento de Santoro, *Allegro grosteco e barbaro*, nos sugerem a ligação com o repertório para piano de Bela Bartók, influência predominante na produção anterior de Santoro.

4.2.5.1 *Prelúdio n.º 18*²⁰¹

O *Prelúdio n.º 18*, composto por Santoro em 1963, exemplifica justamente o caminho de direcionamento para a vanguarda, que culminaria em obras a serem discutidas posteriormente nesse trabalho. Nesta obra, a textura é definida tanto pelos contrastes de padrões rítmicos entre trechos distintos, quanto pelos de registros do piano. A escrita pontilhista toma aqui uma proporção muito mais clara do que no repertório da década de 40, onde o uso desse recurso fora iniciado. O compositor trabalha no *Prelúdio 18* com pontos mais distantes dentro do espaço textural utilizando praticamente a tessitura completa do piano (ver exemplo 36).

Verificamos também a flutuação no tamanho da unidade métrica, em diversos níveis. Santoro emprega, por exemplo, diversas mudanças de compasso com variação da unidade métrica mensural, recurso atípico nas obras para piano compostas na fase nacionalista. Com isso, ficam descaracterizados o sentido de agrupamento métrico e de regularidade dos pulso e acentos, verificados em organizações métricas mais tradicionais. Sob outro ângulo, a utilização de padrões rítmicos que evitam a apresentação regular da subdivisão simples de cada unidade de tempo – principalmente através do uso de quáteras e do emprego sistemático de pausas – contribui para a flutuação da métrica. Notamos também que o compositor evita padronizar as associações forte-fraco entre os componentes das unidades métricas,

²⁰¹ Conforme já mencionado, adotamos a numeração utilizada pelo catálogo de obras do compositor, que apresenta algumas diferenças em relação à numeração original. Originalmente, esse prelúdio recebia o número 19. Para mais informações, ver www.claudiosantoro.art.br.

trabalhando mais frequentemente com a assimetria do que em suas obras anteriores.

1 *Allegro Grottesco e Barbaro* ♩ =

5

9

13

ff

The musical score consists of four systems of staves, each with a treble and bass clef. The first system (measures 17-20) shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more complex, rhythmic accompaniment. The second system (measures 21-24) continues the rhythmic complexity with frequent time signature changes. The third system (measures 25-28) features a similar pattern of rhythmic variation. The fourth system (measures 29-32) concludes the excerpt with a final, powerful chord marked *ff*. The notation is highly spatialized, with notes often placed on ledger lines or far from the staff center, and a lack of regular metric grouping.

Exemplo 36: SANTORO, Cláudio. *Prelúdio nº18*. Note-se a utilização da espacialização na escrita pianística e a descaracterização da regularidade do agrupamento métrico, dos acentos e do pulso.

4.2.6 Indeterminação e aleatoriedade

Cerca de três anos após a composição do *Prelúdio* ao qual nos referimos, Santoro começa a aproximar-se de forma mais explícita das tendências de vanguarda interessadas nos processos de *abertura em música*. Essa tendência desenvolveu-se na História da Música especialmente nos anos 1950, propondo diferentes enfoques da noção de obra musical, do ato composicional e da escolha de procedimentos a ele relacionados:

A busca pela univocidade da mensagem artística foi abandonada por muitas das poéticas surgidas no século XX, sobretudo a partir do pós-guerra, quando o ideal de obra de arte enquanto objeto finalizado, estático e até mesmo persuasivo em relação a quem o observa deixou de ser tão preponderante, abrindo terreno a posturas ousadas diante das variadas possibilidades de aberturas e de jogos entre os aspectos dinâmicos da obra e as imprevisíveis variáveis de enunciação e recepção (ALMEIDA, 2010, p.9-10).

Considerando-se discussões recentes sobre o problema da conceitualização de termos relacionados à abertura em música, e sua variedade de aplicações, partimos inicialmente de uma identificação da postura adotada por Santoro na composição dessas obras para, em seguida, determinar a terminologia a ser adotada neste trabalho.

Apoiando-se em depoimentos de Cláudio Santoro, Mendes (2009) afirma que o compositor teria seguido os “moldes da expansão do conceito tradicional de organização sonora”, citando expressões utilizadas por Santoro como: “acaso controlado” ou “jamais caótico” para traduzir a concepção adotada no repertório deste compositor, que emprega recursos da aleatoriedade (2009, p. 175-6). Relacionando essas fontes ao estudo das obras do compositor brasileiro, percebemos que, de uma maneira geral, o compositor não abdicou da manutenção das determinações de possibilidades de suas obras musicais. Neste sentido, Santoro aproxima-se mais da concepção européia do *acaso*, verificada nas obras de Boulez, Stockhausen e Pousser, por exemplo, do que da vertente norte-americana, representada por John Cage, Morton Feldman e La Monte Young. O primeiro grupo de compositores não abdicou de um certo grau de controle exercido na composição, enquanto o segundo propôs um novo papel para a figura do compositor, abrindo-se

às intervenções do acaso no ato composicional. O trecho de carta abaixo, escrito por Pierre Boulez a John Cage em dezembro de 1951, ilustra o distanciamento entre as concepções dos compositores europeus e americanos citados:

A única coisa, perdoe-me, que não me agrada, é o método de acaso absoluto (por lance de moedas). Ao contrário, eu acredito que o acaso deve ser extremamente controlado : por meio de tabelas em geral ou séries de tabelas, eu acredito que seria possível direcionar o fenômeno do automatismo do acaso, quer escrito ou não, que eu desconfio ser uma facilidade que não é absolutamente necessária²⁰². (NATTIEZ, 1994, p.17)

Confrontando a referida postura de Santoro com as possibilidades terminológicas discutidas pela bibliografia, optamos por adotar a terminologia *indeterminação* para os recursos de notação indeterminada ou grafismos, e *aleatoriedade* para composições modulares (peças em que partes podem ser ordenadas, acrescentadas ou omitidas aleatoriamente e ainda aquelas que possuam formas variáveis).

No final dos anos 1950 e início de 1960, alguns compositores começaram a desenvolver no Brasil as primeiras experiências com a aleatoriedade, especialmente através da atuação do Grupo Música Nova, em São Paulo. A aproximação de compositores deste grupo, como Damiano Cozzella, Willy Côrrea de Oliveira, Rogério Duprat e Gilberto Mendes, com a proposta estética da poesia concreta, levaria à transformação da concepção musical tradicional através da incorporação de conceitos como o indeterminismo e a aleatoriedade:

O próprio fato de partir desse tipo de poesia rumo ao trabalho musical levava os compositores a assumir posição absolutamente distinta dos caminhos composicionais da tradição, uma vez que rumavam diretamente para novas estruturas que respondessem às necessidade do texto, sem se escravizarem às normas tradicionais e sem se preocuparem com as técnicas consagradas (NEVES, 2008: 254).

Obras como *Movimento* (1962) de Willy Correa e *Nascemorre* (1963) de Gilberto Mendes (1963), compostas a partir de poemas concretos de Haroldo de Campos e Décio Pignatari, foram pioneiras no emprego de elementos indeterminados (NEVES,

²⁰² A correspondência entre Boulez e Cage foi editada por Nattiez (1994).

2008, p.256). Sob a influência de John Cage, dos demais seguidores das aberturas em música nos Estados Unidos e dos ecos desse movimento na Europa – notadamente Lutoslawsky, Penderecky, Stockhausen e o universo aberto pelos Cursos de Darmstadt – as formas de pensamento criativo, estruturação musical e escritura dos compositores brasileiros vão sendo renovadas, revelando novas formas de expressão.

Por caminhos distintos, e principalmente sem uma relação direta com a poesia concreta, Cláudio Santoro (1919-1989) começaria, a partir de 1966, “uma progressiva libertação das estruturas seriais e a adoção do princípio da forma variável, por meio do recurso à aleatoriedade” (NEVES, 2008: 276). Em obras como *Agrupamento em 10* (1966), para canto e conjunto de câmara (flauta/flautim, oboé/corne inglês, clarinete em si bemol, trombone, piano, percussão, violino/viola, contrabaixo) e *Diagramas Cíclicos* (1966), para piano e percussão, o compositor gradativamente introduz elementos aleatórios e caminha em direção ao que denominaria “forma e linguagem universais” (VENTURA, 2008, p.19). Nestas peças observamos a tendência de conciliação entre o determinismo e o indeterminismo, tanto no que diz respeito às técnicas de composição, quanto ao emprego da notação tradicional e gráfica.

Assim, em *Diagramas Cíclicos* (ver exemplo 38), Santoro utiliza a técnica dodecafônica paralelamente a passagens improvisatórias que, ora partem de alturas da própria série, ora exploram a escrita de forte impulso rítmico e métrica irregular. São utilizados também efeitos instrumentais como *glissandi* e *clusters*. Em *Agrupamento em 10* observamos a extensão do emprego da indeterminação nos seguintes aspectos: na primeira parte, predomina a improvisação, para a qual o compositor estabelece uma *possibilidade* de minutagem, de acordo com o que registra nas notas explicativas da obra. A segunda parte inicia-se com base na escrita tradicional, apresentando apenas no final elementos indeterminados como clusters, glissandos, indicações para improvisação. Na terceira, o compositor aproxima-se da concepção de aleatoriedade, ao sugerir que o intérprete escolha a disposição das partes na hora da execução, podendo suprimir alguma delas.

Para darmos continuidade às discussões sobre os recursos de indeterminação e aleatoriedade de Santoro, foram escolhidas as obras *Intermitências I* e *Mutationen III*. Não pretendemos abandonar o modelo previamente discutido, que considera de maneira destacada a textura e o ritmo, mas, no trecho que se segue, adotar como principal critério a análise dos recursos de escritura utilizados por este compositor.

4.2.6.1 *Intermitências I*

Na obra *Intermitências I* (1967), para piano solo, a indeterminação delega ao instrumentista liberdades na interpretação, como sugere a indicação “repete quantas vezes desejar” (SANTORO, 1971, p.3). A indeterminação está presente também na notação rítmica, nas passagens improvisatórias e na própria notação escolhida para a peça, na qual verificamos a mescla de recursos tradicionais e gráficos.

Além disso, o tratamento temporal desta peça recorre a parâmetros de estruturação que desviam-se da concepção de métrica, já que não há pulsações estabelecidas. Cabe destacar ainda, do ponto de vista textural, a busca do compositor por massas sonoras²⁰³ através do emprego frequente de *clusters* cromáticos. Estes *clusters* atingem o máximo de densidade sonora possível no piano, no qual cada nota perde sua identidade a favor de uma sonoridade geral resultante. Do ponto de vista qualitativo, a textura se enriquece graças as novas possibilidades de produção sonora, por meio da absorção de técnicas estendidas.

Passaremos agora a uma discussão mais específica sobre alguns dos recursos técnicos e de escritura utilizados por Santoro nessa obra. Acredita-se que um caminho eficiente para essa análise é contrapor suas peças às do repertório americano e europeu do período, situando assim suas particularidades.

Em *Intermitências I*, Santoro utiliza paralelamente as notações convencional e gráfica para a prescrição de procedimentos indeterminados. Essa última geralmente

²⁰³ Segundo Kostka (1990, p.249-50), “o termo *massa sonora* é muitas vezes utilizado para um acorde no qual o conteúdo de alturas é irrelevante comparado ao impacto psicológico e físico do som”. O autor afirma ainda que os exemplos mais característico de massa sonora são os *clusters*. Original em inglês: “The term *sound-mass* is sometimes used for a chord in which the pitch content is irrelevant compared to the psychological and physical impact of the sound” (KOSTKA, 1990, p.249-50).

vem complementar a notação tradicional nos momentos em que esta mostra-se insuficiente para a expressão das intenções musicais.

Exemplo 37: SANTORO, Cláudio. *Intermitências I*. Página 4 : emprego da notação gráfica num momento em que a notação tradicional seria inadequada

No entanto, em algumas passagens Santoro utiliza a notação convencional em alguns parâmetros e a notação indeterminada para outros. No trecho da peça *Intermitências I*, apresentado no exemplo abaixo, a notação rítmica é tradicional e as alturas são indeterminadas. Já em *Diagramas Cíclicos*, o compositor parte da notação tradicional para a realização de procedimentos improvisatórios.

Exemplo 38: Esquerda: SANTORO, Cláudio. *Intermitências I*. Página 3. Direita: SANTORO, Cláudio. *Diagramas cíclicos*. Página 1. Emprego da notação convencional para a realização de um procedimento indeterminado

O compositor polonês Witold Lutoslawski também utilizou-se da escrita tradicional em algumas obras aleatórias, ocasionalmente incluindo recursos da notação gráfica, como exemplifica o trecho abaixo:

*) The wavy line suggests unequal distances between entrances

Exemplo 39: LUTOSLAWSKI, Witold. *String Quartet*. Página 6.

Outra característica da indeterminação na escritura de Santoro é a busca por uma representação mais concreta da realização instrumental e do resultado almejado. Ou seja, o compositor representa graficamente aspectos como: o gesto a ser realizado pelo intérprete no instrumento, a direção melódica, a caracterização rítmica ou a região (grave-médio-agudo) a serem utilizadas para os improvisos.

Exemplo 40: SANTORO, Cláudio. *Intermitências I*. Páginas 2-3. Observe-se a representação da direcionalidade do movimento do pianista ao tocar o glissando (à esquerda: p. 3); e a gestualidade da improvisação em notas agudas rápidas (à direita: p. 2)

Seguindo uma tendência oposta, Karlheinz Stockhausen desenvolve em algumas obras uma extensa simbologia, que não encontra analogias com o gesto do instrumentista, mas através da qual indica suas intenções musicais. Um exemplo bastante significativo é a obra *Plus Minus (Nr. 14)*. Esta peça contém sete páginas de notas musicais e sete outras de símbolos. Cada página de notas deve ser relacionada a uma de símbolos, chegando-se desta maneira ao resultado sonoro. Assim, os círculos localizados no exemplo 41, por exemplo, correspondem a um dos

acordes na página de notas musicais. Os símbolos <,> determinam mudanças de registro, dinâmica ou duração em comparação ao evento anterior (STOCKHAUSEN, 1963, p.11-12).

Exemplo 41: STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Plus Minus* (nr.14). Observe-se que a notação não tem analogias com o movimento do intérprete durante a execução, aumentando o grau de indeterminismo da escritura

Em *Intermitências I*, Santoro inclui também informações textuais juntamente com a notação musical, instruindo o instrumentista sobre a realização dos efeitos instrumentais e critérios a serem seguidos na improvisação. As indicações verbais foram utilizadas por diversos compositores do pós-guerra que se dedicaram às diversas formas de aberturas em música. No entanto, pode-se distinguir diversos tipos de textos, dentre os quais destacamos: textos instrutivos sobre a execução; textos que oferecem um conceito geral da obra e textos que sugerem uma ação musical não convencional. Reproduzimos abaixo parte dos textos encontrados nas obras *Intermitências I*, de Santoro; *Klavierstück nr.11*, de Stockhausen e *Composition 1960 nr.5*, do americano La Monte Young, que exemplificam em ordem respectiva cada uma das categorias acima mencionadas:

Bater e puxar as cordas com as duas mãos dentro do piano pegando notas diferentes e deixando de vez em quando o pedal rapidamente baixar e subir. (SANTORO: 1971)

O instrumentista olha ao acaso para a partitura e começa com qualquer grupo, o primeiro que seus olhos focalizarem; ele toca este grupo, escolhendo por si mesmo o tempo (exceto no caso das appojaturas), indicações de dinâmica e tipos de ataque. Ao fim do primeiro grupo, ele lê o tempo, a dinâmica e as indicações de ataque seguintes, e olha aleatoriamente para qualquer outro grupo, a ser tocado de acordo com as últimas indicações. **“Olhar aleatoriamente para qualquer outro grupo” implica que o instrumentista nunca irá conectar grupos previamente escolhidos ou eliminar outros intencionalmente.** (STOCKHAUSEN:1963) [Grifos nossos]

Solte uma borboleta (ou qualquer número de borboletas) no palco. Quando a peça terminar, deixe a borboleta voar para fora do palco. (LA MONTE YOUNG: 1963)

4.2.6.2 *Intermitências I* versus *Mutationen III*

Em *Mutationen III*, para piano e fita magnética, Santoro emprega recursos gráficos muito semelhantes àqueles utilizados em *Intermitências I*, e a algumas obras do repertório camerístico, tais como *Diagramas cíclicos* e *Trio*. Alguns deles são apresentados abaixo:

Exemplo 42: SANTORO, Cláudio. *Intermitências I*. Página 3 - Quadro 6 (à esquerda). SANTORO, Cláudio. *Mutationen III*. Página 1 - Quadro 6 (à direita): representações de clusters

Exemplo 43: SANTORO, Cláudio. *Intermitências I*. Página 3 - Quadro 5 (acima-à esquerda);
SANTORO, Cláudio. *Mutationen III*. Página 1 - Quadro 5 (ao centro);
SANTORO, Cláudio. *Diagramas cíclicos*. Página 1 (à direita).
SANTORO, Cláudio. *Trio*. Página 5 (abaixo): representações de glissando

Exemplo 44: SANTORO, Cláudio. *Intermitências I*. Página 4 (à esquerda).
SANTORO, Cláudio. *Mutationen III*. Página 2 (à direita): quadro com pontos indicando execução improvisatória.

Essa pesquisa da notação parece estar inserida num projeto mais amplo de Santoro, que desenvolveria, na época, experiências que evidenciam seu interesse pela relação entre o grafismo e o resultado sonoro, como destaca Ventura (2008):

Outro experimento ainda mais curioso foi chamado pelo compositor de ‘Quadros Sonoros’. De acordo com Mariz, ainda na primeira estadia em Berlim, Santoro se dedicou à arte da pintura, “realizando então quadros musicais que utilizam aparelhagem fotoelétrica, que, automaticamente, toca trinta segundos de música abstrata eletroacústica”²⁰⁴. Duas litografias desta série foram impressas em Paris, e Santoro pretendia continuar com essas experiências, porém o compositor, e na ocasião também artista plástico, não encontrou auxílio técnico para lidar com os problemas de apresentação simultânea desses “quadros musicais”. Este relato tem relevância ao evidenciar a proximidade do compositor com o âmbito da criação visual. A partitura da série *Mutationen* comprova um caprichoso trabalho grafista que busca sugerir, ou mesmo evocar, representações de mútua interferência entre os signos sonoros e visuais. (VENTURA, 2008, p.33)

²⁰⁴ MARIZ, Vasco. *Cláudio Santoro*, 1994. p.4

As semelhanças entre *Intermitências I* e *Mutationen III* estendem-se à exploração de um grande número de efeitos no instrumento: toques com baquetas e uso de materiais como moedas e lápis para tocar nas cordas do piano; batidas com as mãos e pinçamento de cordas do piano; etc. Esses recursos estão de certa forma associados à indeterminação nas obras mencionadas, já que a resultante timbrística varia de acordo com as qualidades específicas dos materiais escolhidos e opções interpretativas.

O recurso de técnicas estendidas pode ser também relacionado à busca, por parte das correntes de vanguarda, de se desconstruir o idiomatismo tradicional dos instrumentos, bem como ao interesse por sons que escapam da noção tradicional de “nota musical”.

Se, por um lado, Santoro utiliza em alguns trechos de suas obras indicações que limitam as opções de escolha do intérprete, o que caracteriza o aleatorismo controlado, por outro, introduz elementos musicais que por si próprios constituem-se em elementos de indeterminação. É o caso, por exemplo, do emprego de clusters, nos quais as alturas, sua distribuição nas oitavas, a disposição de cromatismos ou diatonismos, o número exato de repetições ficam a cargo da escolha do intérprete.

27 Cluster der 3 Mittelfinger auf weißen und schwarzen Tasten in den vorgeschriebenen Höhen cresc. poco

26 Die 4 Tremoli zusammen aufnehmen und mischen, ca. 40 Sek. *ppp cresc. poco a poco*

29 Cluster fortsetzen improvisierend in maximaler Schnelligkeit bis ffff *a poco cresc.*

28 Tremolo mit Schlegel auf den Saiten, verschiedene Tremoli zugleich aufnehmen und mischen mit Nr. 26

Exemplo 45: SANTORO, Cláudio. *Mutationen III*. Página 4

A série de obras *Mutationen* constitui uma proposta original no contexto da composição eletroacústica, onde o intérprete é levado a um diálogo com a criação de uma forma mais direta. Nessas obras, os instrumentistas devem elaborar sua própria versão da fita e manipular os aparelhos de gravação. Esta particularidade é reforçada por Santoro no prefácio da edição da série *Mutationen*:

O peculiar nessas composições é que o intérprete produza sua própria gravação em fita magnética. Embora o compositor forneça ao intérprete instruções, este não deixa, por isso, de ter ampla liberdade. Suas manipulações, de fácil execução ("multiplay", aceleração ou retardo de rotação, transformações sonoras etc), devem revolver, alterar, completar, desenvolver. Timbres, densidades, movimento, dinâmica, tensão e relaxamento musicais resultam em combinações fascinantes. Chama a atenção o fato de que o intérprete possa obter êxito na sua gravação utilizando os meios mais simples, não sendo necessário um estúdio de gravação. Após realizar o registro em fita, o intérprete faz música, de certo modo, em dueto com a gravação produzida por ele mesmo. (SANTORO, *apud* MAUÉS, 1989, p. 19)

Além disso, a liberdade concedida ao intérprete de gravar seu próprio material eletroacústico foi também uma solução para a questão da conservação física da fita e para o problema de se estabelecer o caráter definitivo do material gravado.

Outra similaridade da obra *Mutationen III* com *Intermitências I* é a organização temporal, que em geral fica a critério do intérprete, uma vez que em diversas passagens das duas peças Santoro confere ao pianista a liberdade de improvisação rítmicas. Em algumas passagens, o intérprete deve seguir a indicação de cronômetro do compositor.

O adensamento textural em *Mutationen III* ocorre frequentemente através do emprego crescente de simultaneidades sonoras (clusters, acordes formados por segundas) ou compressão de eventos através de sua aproximação no espaço, seja através da alta densidade de componentes no espaço sonoro, seja através de acelerandos. Esse último recurso (acelerando) toma grandes proporções quando o compositor indica que o aumento da velocidade deve ser realizado pela aceleração mecânica do tape.

Kostka (1990) considera que “a música eletrônica que utiliza sons naturais como fonte sonora é chamada música concreta” (KOSTKA, 1990, p.260). O autor inclui em sua definição de sons naturais os sons de instrumentos musicais. Nesse sentido, podemos dizer que, em *Mutationen III* Santoro aproxima-se do pensamento da música concreta, já que o *tape* não é eletronicamente sintetizado, mas é feito a partir de sons concretos do instrumento, e utiliza modos de alteração do som e da manipulação da fita que caracterizam os processos dessa corrente musical, tais como: mudança de velocidade da fita, mudança de direção da fita, loops, cortes e retardamento da fita.

A concepção de Santoro nessa obra antecipa propostas como a do compositor Helmut Lachenmann, representante da “música concreta instrumental”, cuja proposta é descrita pela autora Julia Schröder (2011):

Helmut Lachenmann confere às suas composições instrumentais de ruído o termo “Música concreta instrumental”. Inspirado pela música eletroacústica francesa, ele trabalha com ruídos gravados. Contudo, na música de Lachenmann os ruídos sonoros e percussivos seriam produzidos por instrumentos musicais após instruções precisas do compositor aos músicos (LA MOTTE; RILLING; SCHRÖDER, 2011, p. 162)²⁰⁵.

A produção vanguardista de Santoro tem fim com o retorno do compositor ao Brasil, em 1978, quando o compositor inicia sua última fase composicional, marcada pelo retorno a procedimentos já empregados em outras fases composicionais e grande diversidade estilística.

4.2.7 Fase final (1978-1989)

A produção de Santoro a partir de 1978 é marcada por uma grande variedade de estilos e procedimentos composicionais. Um olhar sobre sua produção para piano,

²⁰⁵ Original em alemão: “Helmut Lachenmann belegte seine instrumentalen Geräusch Kompositionen mit dem treffenden Begriff *Musique Concrete Instrumentale*. Damit lehnt er sich an die französische elektroakustische Musik an, die mit aufgenommenen geräusche arbeitet. Bei Lachenmann werden die perkussiven und Rauschklänge allerdings auf Musikinstrumenten von Musikern nach genauen Vorgaben des Komponisten produziert” (LA MOTTE; RILLING; SCHRÖDER, 2011, p. 162).

partindo do ano mencionado até 1989, quando o compositor viria a falecer, nos permite dimensionar esse ecletismo e descrever algumas características desse repertório.

As obras para piano desta fase²⁰⁶ abrangem desde a retomada de procedimentos reconhecidos na fase nacionalista, como exemplifica a *Fantasia Sul America* (1983), até obras que fazem referência a movimentos que não se estabeleceram como referências para Santoro no decorrer de sua produção, como o *Prelúdio 27*, no qual identificamos alusões ao impressionismo.

Mendes contextualiza essa tendência na obra de Santoro diante da cena musical do final do século XX, identificando que o percurso do compositor brasileiro correspondeu a movimentos semelhantes na música americana e européia da época. Na citação abaixo, o autor enumera características relacionadas à produção desses países nos últimos anos do século XX:

Além da mencionada justaposição de estilos, procedimento diretamente relacionado às técnicas de *colagem* e *citação*, também o retorno à tonalidade voltaria à cena como um dos principais procedimentos vinculados ao ecletismo predominante no final do século XX. Não se tratando, neste caso, de um retorno ao tonalismo anterior a 1900, mas de uma retomada das relações tonais ampliadas e mais instáveis, tal como praticada nas primeiras décadas do século XX, as obras elaboradas de acordo com esta tendência apresentaram como principais características a presença de uma pulsação métrica persistente e discernível, padrões rítmicos simplificados, sonoridades consonantes, fraseado melódico lírico, relações escalares diatônicas e etc. (MENDES, 2009, p. 216)

Alguns pontos mencionados no trecho citado, como “retorno à tonalidade”, “pulsação métrica persistente e discernível, padrões rítmicos simplificados, sonoridades consonantes” e “relações escalares diatônicas” (MENDES, 2009, p. 216) podem também ser identificados no repertório de Santoro entre os anos de 1978 e 1989. Esses recursos constituem uma abordagem mais tradicional dos aspectos musicais em relação a períodos anteriores, como na fase dodecafônica ou na vanguardista.

206 O conjunto das obras compostas por Santoro a partir de 1978 é: *Fantasia Sul America* (1983), *Prelúdio 26* (1983), *Noturno* (1984), *Toccata* (2ª versão), *Prelúdios 27 e 28* (1984), *Serenata* (1986), *6 Crepúsculo* (1986), *Sambinha* (1987), *Sonata 5* (1988), *Prelúdio 29* (1989).

Constatado que a obra de Santoro nessa época abrange uma gama de estilos muito diferenciados, torna-se difícil referenciá-la diante de uma única tendência composicional. Acreditamos ser mais conveniente, assumir que ela está inserida no movimento verificado no fim do século XX, apontando alguns traços que demonstram sua tendência ao ecletismo.

4.2.7.1 *Fantasia Sul América*

Algumas situações descritas no tópico anterior podem ser identificadas na obra *Fantasia Sul-América*, para piano. No tratamento dos elementos rítmicos da *Fantasia* reconhecemos vários aspectos que indicam o retorno a uma concepção musical mais tradicional.

Nesse sentido, podemos observar que fica claramente estabelecido o sentido de regularidade do pulso, dos acentos e do agrupamento métrico. Essa regularidade é reforçada pela recorrência de ostinatos durante alguns trechos da obra; pelo emprego de padrões rítmicos relacionados à subdivisão simples; e, quando aparecem figurações tercinárias, pela manutenção dos ataques iniciais de cada tercina.

Exemplo 46: SANTORO, Cláudio. *Fantasia Sul América*. Compassos 1 a 5.

Exemplo 47: SANTORO, Cláudio. *Fantasia Sul América*. Compassos 29 a 31.

Além disso, encontramos diversos trechos em que o ritmo de articulação dos eventos musicais coincide com o agrupamento em compassos. Essa situação pode ser ilustrada nos compassos 1 a 4 (exemplo 46) e 12 a 15 (exemplo 48), onde as articulações musicais, definidas pela mudança do padrão dos materiais acórdicos coincidem com os acentos iniciais dos compassos. Ou seja, no referido trecho, cada mudança de padrão da sequência de acordes coincide com o início de um novo compasso/agrupamento métrico.

Exemplo 48: SANTORO, Cláudio. *Fantasia Sul América*. Compassos 12 a 15.

Nesta peça, Santoro vale-se da permanência num espaço textural restrito, por diversos compassos, estabelecendo a movimentação predominantemente por graus conjuntos. No exemplo 48, o espaço textural utilizado está compreendido entre as notas lá bemol 1 lá 2. Nota-se também a manutenção das situações texturais, sem o emprego de rupturas. Os componentes permanecem definidos e estagnados por longos trechos.

Alguns contrastes evidentes nas operações texturais são geralmente realizados em coincidência com o seccionamento da peça. Assim, na seção *Allegro* a textura é caracterizada pela alternância de material entre os componentes: na mão direita,

temos o material predominantemente acórdico nas teclas brancas do piano; na mão esquerda, que toca nas teclas pretas, a movimentação por graus conjuntos ou terças (ver exemplo 48). Na seção *Lento*, verificamos com maior frequência a sobreposição de componentes, procedimento que se intensificará a partir do compasso 23, regredindo totalmente apenas no compasso 53, com o retorno do material acórdico (ver exemplos 49 e 50).

29

34

37

8^{va}

affret.....

rall.....

cresc.

tempo rit.

più mosso

ppp

ETC

Exemplo 49: SANTORO, Cláudio. *Fantasia Sul América*. Compassos 29 a 38.

53

Ancora meno

8^{va}

ppp

Exemplo 50: SANTORO, Cláudio. *Fantasia Sul América*. Compassos 53 a 56.

4.2.7.2. Prelúdio nº 27

No *Prelúdio nº 27*, indentificamos o procedimento de justaposição²⁰⁷ de tratamentos temporais distintos. Ao longo de toda a seção *Andante* (ver exemplo 53) o compositor transmite a idéia de “suspensão” da regularidade do pulso e da métrica, através do uso de figurações em notas rápidas, semelhantes a *glissandos*; prolongamentos de notas; fermatas e pedalização. Do compasso 15 ao 22 predomina um caráter quase improvisatório, como mostra o trecho abaixo.

The image displays a musical score for piano, specifically measures 15 through 18 of the Prelúdio nº 27 by Cláudio Santoro. The score is presented in three systems. The first system (measures 15-16) shows a complex, rapid figuration in the right hand, with a glissando indicated by a dashed line and a fermata over a note. The left hand has a more rhythmic, eighth-note pattern. The second system (measures 16-17) continues the rapid figuration in the right hand, with a forte (f) dynamic marking. The left hand has a more rhythmic, eighth-note pattern. The third system (measures 17-18) shows a complex, rapid figuration in the right hand, with a glissando indicated by a dashed line and a fermata over a note. The left hand has a more rhythmic, eighth-note pattern. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature.

Exemplo 51: SANTORO, Cláudio. *Prelúdio nº 27*. Compassos 15 a 18.

²⁰⁷ Mendes (2009) identifica nessa fase estilística de Santoro a recorrência do procedimento de justaposição de materiais. Cf p. 227 e p.278.

Apenas a partir do compasso 23 a regularidade será retomada de maneira mais clara. Do compasso 25 até o fim da peça, o ostinato rítmico na mão direita do pianista, recurso largamente utilizado por Santoro na fase nacionalista, enfatiza essa regularidade. Essas situações podem ser verificadas no exemplo abaixo.

23

Allegro

25

8vb - - - - sempre *ff*

Ped. _____

Exemplo 52: SANTORO, Cláudio. *Prelúdio nº 27*. Compassos 23 a 27.

Nessa peça, Santoro trabalha também com maior variedade de componentes texturais. Nos compassos 1 a 3 (ver exemplo 53) identificamos três componentes: o *glissando* no registro médio (com superposição de um fragmento escalar diatônico e um pentatônico); as simultaneidades resultantes da pedalização desses glissandos; as notas dó 4 (compassos 1 e 2) e mi 4 (compassos 3). No início do compasso 4, verificamos a superposição de linhas em movimento contrário nos dois primeiros tempos do compasso. No último tempo desse compasso, temos o componente pedal na mão esquerda (mi em oitavas na região grave), e a sobreposição de componentes na mão direita do pianista. No compasso 5, esse componente é novamente sobreposto à uma linha na mão esquerda, que se movimenta em direções opostas. No último tempo do compasso, o dobramento de oitavas na nota mi. Esse dobramento permanece como componente pedal no compasso 6. A ele são

sobrepostas notas staccato que surgem como “pontos” relativamente isolados no espaço textural, com exceção dos semitons entre as notas mi 3 e fá 3.

Andante ♩ =

Red. Red.

4

gliss.

5

gliss.

Exemplo 53: SANTORO, Cláudio. *Prelúdio nº 27*. Compassos 1 a 6.

A ocultação das relações tonais, através da mescla de escalas pentatônicas e diatônicas, a utilização dos “coloridos” timbrísticos como elementos essenciais da composição, as oscilações de regularidade no ritmo, a flexibilização da forma, a valorização das sonoridades resultante de prolongamentos e a exploração de recursos pianísticos como *glissandi* ou *staccato* com pedalização conferem à obra uma similaridade com o repertório para piano de Debussy.

As características mencionadas no *Prelúdio 27* estabelecem forte oposição com as referentes à *Fantasia Sul América*, o que confirma a constatação de ecletismo de estilos, a qual nos referimos no tópico 4.2.7. Mais do que isso, os procedimentos indicam maneiras tradicionais de utilização dos materiais musicais; referências à estilos anteriormente explorados por Santoro ou alusões a estilos do passado da

história da música, características encontradas em diversos compositores no fim do século XX.

Conclusão

Esta tese propôs-se a investigar os diálogos de Cláudio Santoro com o meio musical e com obras de sua contemporaneidade durante toda a sua trajetória composicional. Para tanto, partimos das missivas de Santoro com Francisco Curt Lange e Heitor Alimonda, da entrevista com Jocy de Oliveira e do estudo analítico do repertório para piano, que constituem fontes privilegiadas de discussão sobre o espaço de troca do compositor com o meio musical.

O primeiro capítulo contextualiza a utilização do conceito de *atelier* na bibliografia. As referências consultadas empregam o termo para referir-se:

- ao espaço da elaboração artística;
- à apresentação de um panorama da criação e sua contextualização diante do meio artístico;
- às reflexões sobre os processos criativos;
- ao estudo de métodos utilizados no fazer artístico.

Essas discussões sobre o *atelier* constituíram a base para nossa própria formulação conceitual, que orienta a tese. Assim, entendemos por *atelier* o símbolo do espaço de desenvolvimento do objeto artístico. Na presente investigação, o termo *atelier* relaciona-se ao espaço de trocas identificado nos envios epistolares, na interação compositor-intérprete, na relação de Santoro com o meio musical, na influência de outros compositores do século XX em sua obra.

Ainda neste capítulo foi apresentada a fundamentação teórica que orienta a primeira parte da tese, que discute como o estudo epistolar pode contribuir para investigações sobre o contato de artistas com o meio cultural da época, com ideários e orientações estéticas diferenciados durante sua produção.

No segundo capítulo, nosso objeto de estudo foi a correspondência trocada entre Cláudio Santoro e Curt Lange, entre 1942 e 1949, identificando :

- as principais temáticas da correspondência trocada entre Santoro e Curt Lange no período referido;
- como estas cartas revelam o contato de Santoro com movimentos culturais distintos durante a década de 40;
- como a identificação das tendências às quais a obra de Santoro esteve ligada contribui para compreensão das fases estilísticas do compositor.

A análise das missivas trocadas entre Santoro e Lange revela também a recorrência de temáticas relacionadas ao Americanismo Musical. Mais do que isso, pode-se identificar a existência de um *projeto epistolar* de Lange, voltado para o Americanismo. Este projeto é confirmado pelas semelhanças traçadas entre a correspondência Lange-Santoro e os envios desse musicólogo a outros interlocutores, como Camargo Guarnieri e César Guerra-Peixe.

Estas cartas indicam também a inserção do compositor brasileiro em *redes de sociabilidades* voltadas para a divulgação da produção latino-americana e contemporânea, possibilitando a circulação de obras de Santoro e seu contato com repertórios que constituíram-se referências para suas composições. Outro ponto de destaque narrado nas missivas entre Santoro e Lange é o contato deste compositor com o meio musical europeu, que teve relação direta com as mudanças estilísticas de Santoro durante a década de 40.

No terceiro capítulo, passamos ao estudo de missivas trocadas pelo pianista Heitor Alimonda com Santoro e de uma entrevista com a pianista Jocy de Oliveira sobre as cartas e a experiência junto ao compositor. As cartas de Alimonda a Santoro, marcadas por laços de personalidade, apresentam diálogos e contribuições deste pianista ao compositor, principalmente no que diz respeito às discussões estilísticas sobre o nacionalismo, e o direcionamento para as vanguardas. A entrevista de Jocy de Oliveira registra o processo de troca de Santoro com uma intérprete especialmente dedicada ao repertório contemporâneo, durante a década de 60, incluindo discussões estilísticas da pianista sobre as composições de Santoro, sua relação com o repertório do século XX, reflexões sobre questões interpretativas,

que, como foi narrado na entrevista, muitas vezes foram realizadas através de cartas.

Este capítulo nos permitiu investigar :

- as contribuições dos diálogos de Santoro com Heitor Alimonda e Jocy de Oliveira na discussão sobre seus caminhos composicionais ;
- dados sobre a relação de Cláudio Santoro com o meio musical brasileiro e europeu nas décadas de 50, 60 e 70 ;
- a situação da obra de Santoro diante desse contexto ;
- Reflexos dos diálogos de Alimonda sobre o repertório nacionalista de Santoro e a posterior transição para as vanguardas, bem como as contribuições de Jocy de Oliveira para a produção vanguardista de Santoro.

Essas reflexões apontam para a influência da relação intérprete-compositor na criação musical contemporânea, como reiteram as discussões sobre a bibliografia que discute o assunto, apresentada no decorrer do terceiro capítulo. Confirma-se, assim, a importância de pesquisas destacando a relação intérprete- compositor no estudo da música brasileira.

No quarto capítulo, que constitui a segunda parte da tese, realizamos o estudo analítico-musical de trechos de obras para piano de Santoro, atendo-se aos procedimentos texturais e rítmicos de maior destaque nas fases composicionais de Santoro. A partir daí, foram estabelecidos paralelos com as principais tendências estilísticas às quais a obra do compositor brasileiro esteve relacionada. Conforme exposto anteriormente, a abordagem definida para o estudo analítico contribui para a corroboração das considerações da primeira parte da tese, de cunho musicológico.

A fundamentação teórica discutida nos permitiu embasar nossa investigação analítica prioritariamente na apreciação sensorial, proposta que vai ao encontro da própria experiência composicional de Santoro.

No quarto capítulo destacam-se :

- a identificação de tendências estilísticas do século XX relacionadas à obra de Santoro, entre as décadas de 1940 e de 1980;
- a enumeração de procedimentos texturais e rítmicos de maior destaque nestes repertórios e sua comparação com a obra de Santoro;
- reflexos dos diálogos com o meio musical, discutidos pelo estudo musicológico da primeira parte da tese, no repertório pianístico de Santoro.

Expandindo as fronteiras de um espaço físico, o *atelier* instaurado nesta pesquisa revelou, através das missivas de Cláudio Santoro com Francisco Curt Lange, Heitor Alimonda, da entrevista com Jocy de Oliveira e da análise musical, o espaço de troca do compositor com o meio musical, os projetos culturais e as referências estilísticas que o circundaram. Acreditamos que as diversas fontes utilizadas no decorrer da tese atuaram em complementaridade, constituindo uma das maiores contribuições dessa pesquisa.

ANEXOS

1. Cartas citadas de Francisco Curt Lange a Cláudio Santoro

10.624

Marzo 4 de 1942

Señor Claudio Santoro
Rua General Venancio Flores, 180 ap. 3
LEBLON
RIO DE JANEIRO

Querido amigo,

Respondo inmediatamente a su cordial missiva Del 25 II, lamentando em primer término profundamente la pérdida del Trio. No me explico la pérdida, tanto menos porque una persona decente que encuentra música manuscrita la entrega! Puede ser que aparezca. Yo veía precisamente esa obra como cosa muy seria y digna de ser publicada a la mayor brevedad.

Me alegra muchísimo de que siga trabajando. Aunque su situación sea actualmente precaria, cuente con que esto ha de cambiar pronto. Ha salido el asunto del Dr. Lopes Gonçalves? Le ruego que le de saludos nuestros, muy afectuosos. Es una excelente persona. Debe darle también mis gracias por sus artículos publicados.

El Dr. Maia aún no ha respondido. Esperemos pacientemente; pero cuando yo supe que Koellreutter había estado con él, y que lo conoce, le dije que escribiera al Dr. Maia una carta aerea, como Jefe de Publicaciones, insistiendo en el particular.

Al Dr. Lopes Gonçalves se le ha mandado, así creo, una colección completa. En caso de que no la haya recibido, dígame que fueron enviadas 7 obras a sus manos, directamente desde Sao Paulo, y antes de estar Ud. Con Koellreutter.

Dígame de paso a quién ha dado Ud. ejemplares de su Sonata. Nosotros debemos evitar entregas dobles. Yo envió desde aquí a todos, menos a Sao Paulo donde distribuye directamente Koellreutter.

No tengo más noticias por el momento. Le ruego que me siga escribiendo siempre. En este año se tocarán obras de Ud. en Buenos Aires, siempre que me mande las copias prometidas. También se tocará, así espero, su Sonata en el Grupo del Paz.

Con saludos afectuosos de los nuestros para Ud. y señora, a los que me uno yo, le abraza muy cordialmente, su amigo

Francisco Curt Lange

11.036

Junio 13 de 1942

Señor Claudio Santoro
 Marquez de Abrantes, 91, ap. 9
 RIO DE JANEIRO

Querido amigo,

Respondo inmediatamente a su cordial misiva del 7 VI del cte. año. Veo que se ha mudado de casa, que espera familia, que sigue creando, etc. etc. – También veo en Ud. un cierto pesimismo. El que Ud. tiene, a su edad, es lógico, pero el que tengo yo, a mi edad, no es justificable. De manera que Ud. no debe desesperar. En un medio tradicionalmente atrasado, en cuanto a música contemporánea, como lo es el brasileiro, no se puede esperar sino reacciones. La situación actual que atraviesa el mundo impone a que cada uno se quede donde está. La música siempre es dejado de lado, y solo florecerá de nuevo, como actividad seria, cuando termine el caos actual. Mi entras tanto, trabaje! Puedo asegurarle a Ud. que no tienes ni la centésima parte de problemas que tengo encima yo, y esto lo digo no para animarlo solamente, sino para demostrarle que la lucha es muy difícil. Mientras tanto, su obra ya ha despertado muy buenos comentarios. Se va a tocar en diversas partes, y le avisaré apenas se pueda saber algo concreto sobre fechas. En lo que debemos insistir es en la contribución del Estado de Amazonas, porque Ud. ya sabrá en que la situación anda la Editorial. Un giro que me prometieron de Estados Unidos no ha llegado y me ha sido negado. En consecuencia, no tengo ya recursos para ayudar a los músicos, y menos en las condiciones como lo hice, para citar un ejemplo, con Ud., cargando con casi 3/4 partes. Tenemos que buscar una suma que sirva de ayuda, y, se me ocurre que solamente el Dr. Maia podrá proporcionarla. Por qué no le escribe Ud. una carta bien desoladora, bien trágica, exagerando la situación y diciéndole que el único estímulo que Ud. puede recibir viene de afuera, e que para esto necesita que se publique su música. Mándele Ud. su Sonata dedicada. Yo de mi parte voy a escribirle de nuevo. Pídale la suma de Tres contos, y hable al Dr. Maia de mi carta y de las obras que yo he dejado en manos del Secretario de él, en el escritorio en la Esplanada do Castello. Hay que insistir.

Me alegra que haya encontrado el Trío. Creo que recuerdo bien el segundo y tercer tiempos, que me gustaron mucho. Qué ha reformado?

Ud. se queja respecto a la propaganda. Es cierto no se ha encaminado aún forma debida la venta en el Brasil, pero ello se debe a las dificultades con que lucha en Sao Paulo Koellreutter. No olvide que él trabaja por puro idealismo, como yo, en estas cosas, e tieni que luchar por su familia. Claro está, habría que impulsar la venta, pero cómo? Nosotros dimos la representación a Wehrs, para que él la mueva, pero Wehrs no da señales de vida!!!! A quien darle ahora la actividad de difundir la obra? La situación musical en el Brasil es muy tradicionalista e además, bastante caótica, como bien sabe Ud. – Los críticos no critican ni comentan siquiera una obra cuando no la saben leer siquiera. Por qué no pasa Ud. por la casa Wehrs y habla personalmente con el señor Eulenstein? El es el Gerente y hemos hablado con él. Cambie ideas con él y insista en la urgencia de mover las publicaciones. He hablado con casas como Araujo Sampaio, pero esa gente no sabe siquiera lo que tienen, y non se preocupan de nada. Luego estuve estudiando “O Pinguino”, pero allí, el

ambiente parece ser más bien de “snob” que de publico serio. Puede ser que esté equivocad, pero no tengo fé en ellos. Insista con Eulenstein que tienes su despacho en la Rua da Carioca. Luego vea a Luiz Cosme y cambie ideas con él. Con Cosme he tenido una pequeña diferencia. Le había invitado varias veces para que tomara parte, pero nunca se decidió por falta de recursos. Por último, le mandé decir, por la situación económica que atravieso, que era un imposible para mí mantener la primitiva que había sostenido durante meses largos. Cosme se enojó conmigo y escribió una carta muy fea a Koellreutter, no obstante mis explicaciones. Después de calmó máxime porque yo lo escribí una carta larga y bien explicativa, además de muy seria. Yo veo una manera de estimular a él, a través de Ud. – El Instituto Nacional do Livro puede adquirir una determinada cantidad de obras brasileiras. Por consiguiente, sería cuestión que él hablara con Ud. ante el Director del Instituto, el Dr. Meyer, que es amigo mío. Una vez aceptada la idea, podría el Dr. Meyer señalar la cantidad, y Koellreutter hacer la propuesta en forma, con los descuentos del caso. En esta forma, Ud. ayuda a nosotros, y nosotros hacemos que Cosme haga otro tanto, porque lo que él consiga allí en el Instituto, va a cuenta del costo de su obra. No pierda tiempo y hable pronto con él.

Volviendo al Dr. Maia, hay que aclarar que él nunca hizo tal propuesta o promesa. Como Ud. recuerda, no lo ví personalmente, pero le mandé dos cartas, una que entregué en la oficina de él e otra que envié por avión. También Koellreutter ha escrito, según me dice, pues yo había insistido en esto. Ahora bien, al escribir a Ud., no diga que él prometió pues no ha prometido nada ni manifestado nada. No tendría Ud. amigos en la Academia de Historia y Letras de Pará? Quizás pueda ser secundado el movimiento por ese lado!

Paso ahora la última información: me refiero a la entrega de ejemplares. Si Koellreutter le ha entregado a Ud. 100 ejemplares, (pues yo no recordaba la cantidad), entonces falta entregarle a Ud. 50 más, siempre que Ud. esté de acuerdo, porque nosotros hemos preferido entregar al autor solamente 150 para poder dedicar más ejemplares a la distribución. Pero si Ud. insiste en 250, no hay el menor inconveniente en hacer entrega de los mismos, sólo entendemos que Ud. no tiene las relaciones que tiene el Instituto, y que nosotros podemos hacer mucho más en este sentido que cualquier otra persona.

Aquí le he dado explicación a todos los asuntos que han quedado pendientes. Ud. debe proseguir en su lucha sórdida y sin satisfacción aparente. Cuando cambien las cosas, vamos a ver si lo sacamos un poco de su ambiente y lo traemos a Montevideo. En las actuales circunstancias, esto es un verdadero imposible. Puede producirse un cambio dentro de un año, así espero ardientemente.

Mi opinión será siempre muy sincera, pues ya ha conocido mi temperamento. No puedo guardar nada, todo lo tengo que decir a mis amigos, y también a mis enemigos. Más vale la franqueza, y en el caso de estos últimos, la conciencia tranquila y descargada.

Trate de difundir “Música Viva” entre sus amigos. Hay que trabajar con entusiasmo por la causa. Koellreutter le dará a Ud. instrucciones.

Me alegra que Uds. dos van a ser pronto padres de familia. Crecen las responsabilidades, pero también las satisfacciones, y el hombre se vuelven más hombre, y la mujer, más madre.

Mientras, reciba Ud. un afectuoso abrazo, lo mismo que su señora, de sus amigos montevidéanos, (que recuerdan siempre las felices horas vividas en su casa), y especialmente de su amigo que mucho le quiere. Francisco Curt Lange

Julio 27 de 1942

Señor Prof. Claudio Santoro
 Marquez de Abrantes, 91, ap. 9
 RIO DE JANEIRO

Querido Santoro,

Voy a responderle hoy, enviándole estas líneas a través del común amigo Koellreutter. Contesto primero a su carta, de fecha 7 VII, pero no a su música, que llegó hontem y que no podré ver con calma, para darle mi punto de vista sobre la misma, antes de unas días. Estoy sumamente ocupado y preocupado con una serie de problemas.

Y es por estas mismas, que voy insistir ante a Ud.: EDITORIAL & MUSICA VIVA:

Como Ud. ve, nosotros no tenemos suerte alguna en Río con nuestras publicaciones. Koellreutter está luchando en Sao Paulo y está lejos de ese foco que significa Río. Nosotros, es decir, la Editorial, necesita inevitablemente de una persona de confianza en Río que se ocupe de la venda de nuestras publicaciones, y muy especialmente, de la revista "Música Viva". Esta revista mensual, que apenas acaba de salir, ya está con ciertas dificultades encima a causa del DIP y de los idiomas a publicarse en el Brasil.

Hable Ud. con Luiz-Heitor apenas vuelva de Matto Grosso, y hable a la vez con otros por ejemplo: con Itiberé, el compositor, sobrino del crítico. Me parece más "despierto" que Cosme en materia de negocios. Ante todo es necesario que hable con el propio seños Eulenstein, gerente de la Casa Wehrs, para preguntarle qué piensa hacer él con nuestra Editorial, si no conviene entrar en relación con otras cosas de música, etc. – Luego ataque el asunto de "Música Viva". Una persona ágil puede vender muchos números en la orquesta sinfónica, en la Escola Nacional de Música, etc., etc. Basta lleva encima y vender al contado. Creo que Koellreuter fijó el número en 2\$500. Imagine. No vale la pena pensar en asignaturas. Es preferible optar por la venta al menor, al detalle. Una persona que reciba un porcentaje, bien podría tener una entrada de esto. Lo esencial está en conseguirla. Algún archivista de la Orquesta Sinfónica, o cosa por el estilo? O algún joven que tenga vínculos con músicos profesionales. Hago ante Ud. este pedido porque en Río, fuera de Luiz-Heitor, que no está, no tenemos a nadie en quien depositar nuestra confianza. La lucha es muy ardua, pero también muy clara: no podemos publicar si no vendemos. No podemos estar gastando si no entra algún dinero.

Respecto a los demás puntos de su carta le responderé en estos días. Siga trabajando. Analizaré la Sonata 1942 en estos días. Luego la mandaré a Paz.

Nos alegra que su señora siga bien.

Mientras, reciba un fuerte abrazo de su amigo, Francisco Curt Lange

11.468

Setiembre 18 de 1942

Señor Prof. Claudio Santoro
 Marquez de Abrantes, 91, ap. 9
 RIO DE JANEIRO

Querido amigo,

Voy a contestarle hoy sus dos cartas aereas del 9 y 15 del cte., respectivamente, recibidos con dos días de diferencia.

DIREITOS AUTORAIS: Como Ud. sabe, la Editorial solo ejerce la administración de la obra mientras cuenta con ejemplares en existencia. Agotada la obra, devuelve al autor el derecho de re-editarla con quien sea. Ud. mismo debe inscribir su obra en el Registro de autores en el Brasil, y pertenecer, a la vez, a una Sociedad de autores que pueda hacer efectivos los derechos de autor. Con tal de que su obra se toque, ya sea en Londres o en Nueva York, donde siempre tocan las obras nuestras, he autorizado a la National Broadcasting Company, y a la British Broadcasting Corporation para hacerlo sin abonar los derechos pues se trata de un favor que se hace al autor, por lo menos a juicio mío, ya que toda nueva obra tiene que ser primero conocida.

Estoy contento con lo que me dice de sus trabajos. No hay que desmayar. También yo tengo días muy negros, pero sabemos que no somos los únicos que sufrimos las consecuencias de un mundo materializado.

COSME: Escribo a Cosme en carta adjunta y le ruego que Ud. la xxxxxx entregue. Veo con alegría que me vieja iniciativa ha tenido éxito. Pero el problema que se presenta es curioso: es cierto que vendemos música por un conto al Instituto, pero de esa música vendida tengo que dar cuenta a los autores, como es justo, de manera que ese conto que entra a la Editorial no es dinero líquido, sino que es solamente en cuanto a la ganancia, propiamente. Por esta razón convendría poner todas as obras un poco más altas que de costumbre. Escribo hoy a Koellreutter, que también me acaba de mandar una carta (pero que aún no sabía nada de este asunto), diciéndole que haga una factura, que calcule las cantidades para llegar a un conto, y que haga las remesas del caso. La cobranza debe xx ser efectuada por Ud., de manera que le adjunto una autorización, escrita en papel aerea. Si Ud. tuviera una dificultad, podría dirigirse a la Embajada para solucionarlo, pues allí conocen mi firma y pueden atestiguar el caso. Como yo no estoy personalmente en el Brasil no puedo hacer una procuración, pero dado que el Director del Instituto Nacional do Livro, Dr. Meyer, me conoce personalmente y conoce también mi firma, puede él mismo autorizar el pago.

Volviendo, pues, a la contribución de Cosme, ésta será exactamente la que arrojará como ganancia la diferencia entre el costo y xx el de venta. Creo que Ud. me entiende.

He leído con toda atención su Sonata, que ya ha ido a manos de Paz. El trabajo supera a varios que vi en su casa. En general me agrada por su precisión y claridad, destacándose la rítmica del primer movimiento, (rítmica que abunda también en los otros), la economía en el segundo e la dramática del tercero. Encuentro que le hace mucho bien escribir constantemente, tal cual es su temperamento. Su estilo va así limpiándose constantemente, ante todo para uno que ya lo conoce. Creo que Paz hará la obra con sumo placer. Si yo lo felicito, pues, con

la sinceridad de siempre, puede tomar Ud. esta manifestación como verídica y estimulante para sus futuras actividades.

Paso ahora al caso del Dr. Lopes. Yo creo que hay por parte de él una cierta susceptibilidad que no es justificada, desde ningún punto de vista. Y se lo voy a explicar con la necesaria precisión:

1. El Boletín necesitaba la ayuda, y no la figuración, de dos personas que en el ambiente de Río se habían destacado ampliamente como publicistas en música y en musicología. Por consiguiente, elegí a Andrade y a Luiz-Heitor como co-editores. En el caso de que yo hubiera extendido el mismo nombramiento al Dr. Lopes – cosa que no cruzó siquiera por mi cabeza hubieran gritado hombres como Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez y otros. Había que evitar esto con la designación de dos personas cuya actuación se justificaba desde un principio, entre amigos y enemigos.

2. Como Ud. sabe, conocí al Dr. Lopes solo en contados momentos, no conozco de él una sola publicación profesional, ni he hablado con él sobre tema de musicología alguno. No dudo en momento alguno de la probidad de ese amigo, pero no encuentro justificado su resentimiento, y menos, su negativa de hacer algo por nosotros, pues en esa negativa sí, hay un gesto de falta de comprensión, cuando no de mala voluntad. Obras colectivas fracasan siempre por esto, y no es justo que se proceda así. Ya ve Ud., que tampoco he incluido a Koellreutter en los anuncios del Boletín, sendo él mi brazo derecho, pero él comprende las cosas y no se resiente.

Este resentimiento es propio de Río; parece un mal de ambiente. El propio Cosme estuvo la vez pasada resentido por una insignificancia en la que nadie tuvo la culpa y que nadie había previsto, solo él!

3. No sé hasta qué punto puede ser decisiva la intervención del Dr. Lopes para la realización del Boletín. No creo que salvadores únicos, pues si él x tuviera la influencia que Ud. dice que tiene, hubiera mejorado el Conservatorio que dirige, y ya ve Ud. que no hubo tal cambio como el por él anunciado.

El Boletín puede hacerse con la buena voluntad de todos, pero si hay dos o tres que se resienten, y otros tantos que no pueden ver obras realizadas por otros porque ellos mismos no hacen ninguna (Muricy, Jic. ʘ, etc.) la obra fracasa. Yo doy por fracasada la iniciativa que me llevo a Río, pero no por abandono de las autoridades, sino por la mala voluntad de los propios interesados. Hay un grupo humano que no hace ni deja hacer. Por algo, la situación musical del Brasil, en cuanto a organización y situación contemporánea, está tan lejos de lo que se ha logrado en otras partes.

Y esto seguirá por mucho tiempo hasta tanto no venga una reorganización en manos de personas idealistas, de los cuales, desgraciadamente, veo pocos o ninguno en ese Río. Y de Sao Paulo ni que hablar.

Le agradezco sus buenos recuerdos por parte de su señora y propios, del lado de los míos y del propio. Siempre recordamos el día vivido con Uds. en Leblón.

El Dr. Maya no ha respondido. Valdrá la pena insistir?

Escribo hoy a Koellreutter.

Saludos afectuosos de su amigo de siempre

Francisco Curt Lange

11.910

Enero 2 de 1943

Señor Prof. Claudio Santoro
 Rua Marquez de Abrantes 9l ap. 9
 RIO DE JANEIRO

Mi estimado amigo Claudio,

A mi regreso de Chile me encuentro con su carta del 17 XII del año ppdo. Contrariamente a lo que piensa. Ud., no hay tal intriga, sino únicamente el comportamiento de la persona. Hasta sobre el total remitido por Ud. a Sao Paulo, que era de 1:800\$000, el hombre en cuestión cobro una comisión, indebidamente, de 300\$000, pues a Cenni únicamente fué posible sacarle 1:000\$000. Es muy largo enumerar lo sucedido, pero puedo asegurarle que no existe, de mi parte, el menor interés en reanudar relaciones con Koellreutter. Es un asunto totalmente liquidado. Ahora acaba de desprestigiarse él también en Buenos Aires. Se descubrió que su pieza para flauta contiene compases enteros copiados íntegramente, sin la menor modificación, de una obra de Migot, para flauta solo. Yo no quiero intervenir en tal acusación, que partió del primer flautista del Colón y de Juan Carlos Paz, pero considero a esas dos personas muy honorables para no levantar, sin el menor motivo, la piedra del escándalo. Al parecer, Ud. no ha recibido una carta mía en la que le decía con toda claridad cómo iban los Boletines: Le escribí a Ud. que le mandé 11 ejemplares (carta no.11.699, del 25 de octubre, 1 para Ud. y 10 para la venta. En esta misma carta le decía que había enviado un ejemplar directamente al Dr. Lopes Gonçalves, apesar de que él, sistemáticamente, no contestaba a mis envíos. Si no recibo el acuse recibo de esta obra, tendré que suspender los futuros envíos a él. (Esa carta fué enviada al señor Cosme para que se la entregara a Ud. y él me manifestó haberlo hecho).

No me explico como pudo haber llegado a sus manos una obra destinada al Cónsul. Cónsul sólo tenemos en Sao Paulo y el ejemplar para la Embajada fué aparte. Por consiguiente, tiene Ud.

para la venta 9 ejemplares, a razón de 70\$000 cada uno con el 20% de descuento para el comercio (Pinguim, Casa Mozart, Casa Wehrs, etc.). Con todo, espero que el undécimo ejemplar que falta haya llegado mientras tanto a sus manos. Con éste serían en total 10 para 1a venta, tal como lo había estipulado al principio.

No puedo aceptar la disposición del DIP. Esta en contraposición con los principios de fundación de este Instituto a los que se suscribió el Brasil solemnemente en Lima, en 1938. Saldrá la revista de ahora en adelante de aquí, y en forma más cuidado que por Koellreutter, y sin comisiones!

SONATA: Fué trasmitida desde Londres. La interpreto la violinista Eda Kersey, el 29 de noviembre, por la B.B.C.- Es un triunfo de nuestra Editorial.

// Recibí aquí un telegrama, pero como yo no estaba, no hubo manera de hacérselo llegar. Además, no hubiese habido tiempo.

Respecto a su futura participación en la Editorial, depende de Ud. escoger lo que cree oportuno y no demasiado costoso imprimir. Espero sus noticias al respecto. Ahora, con la reorganización de la misma, espero marchar mejor y más rápidamente.

Sin mas por hoy, y deseándoles a Ud. y Carlota un feliz Año Nuevo, y a ella especialmente mucha suerte en la venida del rapaz, le abraza a Ud. muy cordialmente, su amigo
Francisco Curt Lange

12.333

Abril 6 de 1943

Señor

Claudio Santoro
Rúa Freitas Solano l4 ap. 204 (Gavea)
RIO DE JANEIRO

Querido amigo,

Escribo rápidamente unas líneas en respuesta a
su última del 26 de marzo.

SUPLEMENTOS MUSICALES: Me alegra que hayan llegado. No se preocupe si le
falta un

ejemplar para Ud. -Se le manda en cualquier momento.

GIRO A CENNI: Haga el giro a él y dígame que lo acredite por concepto de venta
de boletines.

NUEVA OBRA: Conviene que tome una determinación para saber qué obras
deben entrar en el segundo plan de ediciones. En vista de que
se editaran muy posiblemente varias obras paulistas, lo cual
demorará las salidas de los que llegan después, le recomiendo
que haga lo posible para mandar a Cenni algunos manuscritos
para su cálculo,

TOSAR ERRECART: Parte hoy rumbo al Brasil este joven compositor adscripto al
Instituto.

Mehlich tocará en Sao Paulo su Concertino para piano y
orquesta en el que intervendrá el autor. Es sumamente
talentoso. Pasará después a Río donde es necesario que todos
le ayuden ampliamente,

pues no tiene recursos y necesita estar allí una temporada. En vista de que es un
excelente pianista puede dar recitales allí en publico y por radio. Sería importante si
Szenkar pudiera hacer de él su "Concertino" o su Tocata.

El irá a verlo o se encontrará con Ud. de alguna manera. Escribo a Luiz-Heitor
el cual va a ser la persona encargada de velar por Tosar Errecart y de encaminarlo
en Río. El joven tiene apenas 19 años y es muy tímido. Estudia además Derecho en
nuestra Universidad.

Sé que será un placer para Usted conocerlo y tenerlo aunque sea un día en su
casa.

Sin más por hoy, le abraza afectuosamente, su amigo

Francisco Curt Lange

P.D. Llévelo al Dr. Lopes Goncalves para que se ocupe de él en la Prensa. Tosar
Errecart es un gran talento y dará aún mucho que hablar. Ud. se entenderán a las
mil maravillas, así espero.

Y xxxx supe lo del Boletín. Para que Ud. vea como son las cosas. Villa-Lobos,
a pesar de no haberlo incluido en la nómina de los co-editores, no sólo no se
resintió, como Lopes Gonçalves, sino que siguió trabajando. Espero noticias
concretas para ir eventualmente en Julio.

14.447

Sao Paulo, Octubre 16 de 1944

Señor Claudio Santoro,
Rua Frei Solano 14 apto.204
RIO DE JANEIRO

Querido Santoro,

He visitado la Editorial y he visto, personalmente, que esa gente ha luchado con muchas dificultades para instalarse definitivamente. En estos momentos estén reformando las oficinas, trasladando las maquinas mes para dentro, con la consiguiente perdida de tiempo. Los jefes de la casa son ex-jefes de venta de las casas Mangione y Vítele y tienen un gran porvenir. Dentro de quince días se normaliza todo y seguimos grabando e imprimiendo.

Dígame Ud. en una carta aerea, dirigida al Consulado del Uruguay Rua Sao Bento, 389 3º andar – SÃO PAULO como indicamos mejor el compás en el primer pentagrama de la tercera pieza. Ud. indica $3^{1/2}$ en el primer compás que contiene $7/8$, luego indixa con una fermata un 2, que es, a mi juicio, un silencio por valor de una blanca, y luego, en el tercer compás $2^{1/2}$, correspondiente a una corchea y una blanca, es decir, $2/4$ más $1/8$, o $5/8$. Yo creo entender perfectamente sus intenciones, pero no tendrá Ud. otro remedio que facilitar la lectura del compás al pianista que ha de tocar las piezas de acuerdo con el esquema rítmico que Ud. mismo le dió.

Escríbame cuanto antes y agregue cualquier noticia de Río, de esas que vale la pena conocer.

Recuerdos afectuosos pepa su señora y un abrazo de su amigo

Francisco Curt Lange

No.14.576

30 de Novembro de 1944

Professor Claudio Santoro
Rua Frei Solano xxxxx 14 apto. 204
RIO DE JANEIRO

Querido Claudio,

Recibí hoy su carta dirigida a casa de José Inácio. No imagina la alegría que medió al saber que Ud., obtuve su primer gran triunfo internacional que vendrá e reforzar mis gestiones en favor de su beca en los Estado Unidos.

Es una satisfacción inmensa. Primero por Ud., y segundo, un poco para mí mismo. Desde que le conocí he estado imponiendo su nombre a los retrógrados, desconfiados, a los fabricantes de música nacional, que todavía, en la tarde anterior a mi partida, el día 14 de novembro, en una reunión de la Comisión Auxiliadora, ponía cara de limón fruncido, cuando hablaba de su talento, especialmente Andrade Muricy y Lorenzo Fernández.

Ud. ve ahora la inmoralidad de las cosas: basta un reconocimiento público para que cambie la orientación! Luiz-Heitor pretendiendo estudiar su música me mueve a risa y a compasión! Querrá llenar unas columnas de jornal, por el cual es pagado, con un tema que le viene para sus obligaciones de perilla! Ya ve Ud. lo que es el mundo! Nogueira França, pretendiendo estudiar su quarteto! Ud. puede estar muy orgulloso para haber triunfado sobre la mediocridad, porque su triunfo es legítimo. Mi satisfacción, al fin, es de índole moral y profesional. Yo sabía que lo podía esperarse de Ud., y no me he equivocado.

Le recomiendo no aceptar publicaciones locales, no no siendo la Editorial Cooperativa. Lo digo sinceramente. Tengo fé de que Ud. vaya a los Estados Unidos donde encontrará quien lo publique su música. Escribo dentro de tres días a Washington pidiendo que se apresure mí gestión, que fue oficialmente dirigida a la Unión Panamericana. Estoy lleno de gozo y sólo veo que el Americanismo Musical, que es equitativo, y sólo procura estimular a los valores verdaderos, sea cual fuese su credo, viene imponiendo su criterio.

Hoy estuve con su tío. Recibió su carta. Él es hombre de negocios y no entiende mucho de las cosas que estoy haciendo. El me dijo que sabía que estaba muy ocupado y que ya habíame ofrecido un almuerzo en su casa. Es cierto. Pero en realidad, no he tenido tiempo de verlo de nuevo, y he tenido que xxxxxxxx ceñirme a infinidad de compromisos, regresando generalmente de madrugada al hotel, después de los bumba-meu-boy, Presepios, Serenatas ao luar, Frevos y Maracatús, conciertos de la sinfónica, conciertos de la banda y del Orfeón, 4 conferencias, comidas y jantares, y hoy, música de cantadores do sertao, un Fandango con una Mamujada, y antes de esto un concierto privado de Pro Música y un jantar en casa del Presidente de la Sociedade de Cultura Musical de Recife, Odenheimer, cuya mujer es muy música. Mañana me voy a Parahyba, volviendo el 3. El 5 voy a Recife.

Abrazos a su señora y Ud., muchas felicitaciones y a seguir adelante cueste lo que cueste. Algún día cambiará la suerte, o, como dicen en el Río, "o teu dia chegará!"

Diga en todo caso xxx a María Luisa que recibió carta mía y que yo escribí en el día de hoy una expressa, la octava, a ella. Cuando Ud. haga declaraciones le pido una sola cosa: Diga Ud. que el primer estímulo grande que Ud. recibió fué el que dio el Instituto Interamericano de Musicología, el cual le ha venido apoyando hasta hoy. Esto es siempre importante para nosotros.

Afectuosamente, le abraza su amigo

INFORME CONFIDENCIAL

Nº 16.299

Río de Janeiro, 4 III 1946

Dr. Henry Allen Moe,
General Director,
John Simon Guggenheim Memorial Foundation
551 Fifth Avenue
NEW YORK

El panorama de la creación musical en la América latina, en lo que a compositores jóvenes respecta, es en la actualidad muy pobre. Sin analizar los motivos, quiero manifestar que entre los talentos legítimos, cada vez más raros, se encuentra Claudio Santoro, cuya creación ha sido atentamente observada y estimulada por mí desde 1940. El es un legítimo talento, una poderosa manifestación en medio de un ambiente musical aún en formación, (?) que sobresale entre cuatro grandes compositores cuya edad oscila entre los (?) y los 60 años: Villa-Lobos, Lorenzo Fernández, Mignone, Camargo Guarnieri. Después de éstos, nada más ha aparecido que pueda ser señalado, por su temperamento, su idealismo, su tenacidad en el estudio, como digno de suceder a los compositores mencionados. Siendo la vida musical del Brasil muy egocéntrica e interesándose cada uno sólo por sí mismo, existiendo, por otro lado, una falta total por el conocimiento y la interpretación de la música de otros países, especialmente de la contemporánea, Santoro está viviendo un período de verdadera tortura en su necesidad de conocer íntimamente a otros medios y los representantes más importantes de esos medios. A pesar de sus (?) años, su preparación profesional y la sutileza de sus observaciones aplicadas a su arte, lo colocan por encima, por lo menos, de dos de los cuatro compositores arriba mencionados. El posee amplitud de mira y una gran sinceridad. Habiendo tratado de organizar aquí una entidad que diera a conocer música contemporánea americana, cupo a él, y un grupo que le secunda, ser el único que hizo algo positivo por nuestra arte de hoy. Está dotado de un espíritu de colaboración que contrasta con el individualismo y la susceptibilidad tan propios en nuestros países y precisa urgentemente del baño mágico que la organización musical estadounidense representará; para su espíritu de músico creador honesto y tremendamente dotado. Habiendo examinado miles de partituras y ~~haber~~ ^{haber} estimulado durante largos años innumerables compositores del continente americano, sólo quiero agregar que existen, actualmente, tres compositores que merecen el calificativo de muy dotados extremadamente serios, una verdadera esperanza: Alberto E. Ginastera, que ya está gozando de una beca de esa Fundación, Héctor Tosar Errecart, uruguayo y Claudio Santoro. De tendencias estéticas diferentes, cada uno es, lo que podría decir, mi crédito. Estoy seguro que una beca dada a Santoro daría una base definitiva a un compositor americano que ya es autor de innumerables obras y de diversas menciones honoríficas. Y también sería una contribución a la música del Brasil, cuya pequeña cadena de grandes compositores sufrió una interrupción violenta por falta de elementos productivos y serios. Santoro es el eslabón que puede unir a los que he mencionado con las generaciones que han de seguirle. Por último será el hombre que por

convicciones y disciplina en el trabajo realizará una generosa e fructífera obra de aproximación de valores de nuestro hemisferio.

16.552

Montevideo, Junho 27 de 1946

Sr. Prof. Claudio Santoro,
Rua Frei Solano, 14 ap. 204 (Lagoa)
RIO DE JANEIRO

Meu caro Claudio,

Recebi hoje o seu telegrama e mando-lhe, do fundo do meu coração, os parabéns pela boa sorte que nos tem acompanhado. Eu tinha a quasi seguridade de que ia sahir a bolsa, pois ainda escrevi uma carta para o Dr. Moe, e outra para o Dr. Wagley, e finalmente, até o próprio Tosar fez-me uma declaração de grande honestidade que eu já transcrevi para Você na minha anterior.

Eu não posso lhe mandar no momento uma orientação adequada porque na verdade falto dos Estados Unidos faz muito tempo. Acho, no primeiro lugar, de que Você deverá primeiro que nada fazer um Prevê estagio em Washington, visitando ao Dr. Seeger, e consultar a ele mesmo sobre o que haverá de fazer-se. Com a bolsa Guggenheim, que é a que eu sempre tenho considerado a mais seria e a mais liberal, Você nunca terá dificuldades. É essencial visitar o Hindemith, o Koussevitzky, o Copland, o Harris, e logo disso, passar para California onde a vida é mais baixa, e visitar o Schoenberg, o Weiss, e outros. Você não é homem de estudos escolásticos, Você é de assimilação, unicamente. Não precisa de gente para lhe ensinar, mais sim, para olhar, conversar e consultar.

Dentre desta felicidade há, em mim, no fundo, uma grande melancolia. Vou perder um grande e sincero amigo que estava perto, pelo menos para mais dum ano. Aqui, a situação é mesmo trágica. Hontem cumpriu-se o sexto aniversario da fundação do Instituto, e alguns jornais publicaram comentarios criticando o Governo. Mas creio que não causa o menor efecto e estou realmente sem recursos para levar pra frente uma obra de grande envergadura. Prometteram muito, mas as promesas, Você já sabe como são. Eu escrevo para o Seeger uma carta recomendando o caso de Você e mando-lhe dois recortes dos jornais para ele ler. Naturalmente, a posição do Seeger é também muito oficialista e ele não pode fazer força nem conseguir dinheiro. Com tudo, vou-lhe pedir que fale com ele claramente. Eu já pedi isso ao Tosar, mas não sei si ele lembrou-se ou teve coragem de falar assim, porque para isso ele não tem vontade interior. Há que dizer ao Seeger que a minha obra vai-se quebrar pela saúde e pela incompreensão e que si não ha ajuda económica para me manter uns anos aqui para seguir lutando, eu terei de abandonar para procurar outra entrada económica para minha familia á qual eu tenho sacado da boca muito dinheiro que está na minha obra. Aqui, o Governo é burguês, do sistema colonizador, abogados representando grandes empresas estrangeiras e a política vai ruir mesmo. Vamos ter eleições num clima de apatia e indiferença e com o empregado público na última miseria. Quando eu falei tanto elogio do nosso país, comparativamente com o Brasil, nunca pensei encontrar-me aqui com um quadro tao sombrio.

Você pode dizer ao próprio Dr. Seeger que o Agregado cultural daqui, homem de talento e grande visao, o Dr. Franklin, conhece muito bem o "clima" que há aqui e no meio do qual ele também está soffrendo muito, porque não consegue o que ele quer.

Acho que Você, como membro do Instituto que de agora em diante vae viajar representando o mesmo como delegado oficial (o documento vou remettê-lo em breve) deve fazer lá uma campanha para os nossos ideais, e mesmo convidar aos compositores jovens de colaborar mandando para a Editorial as suas obras. A impressao é consideravelmente mais baixa aqui que nos Estados Unidos, e um compositor ativo, naturalmente, sempre e possuidor dum 60 a um 80% de música nao impressa, por mais contratos que éle tiver com editores. Aliviando-lhe assim a produçao com edicoes nossas, éle tem a seguridade de que as obras vao longe.

Você fale também com o Carleton. Naturalmente, o Carleton nao “sente” o meu problema. Ele tem dinheiro e vive feliz num meio muito differente. Além disso, éle não luta, éle recebe offerecimentos e homenagens.

Soube que o Helm “comprou” uma casa num lugar céntrico de Nova York. Ele mesmo me escreveu. Agora, eu não sei até que ponto pode éle ser dalguma utilidade para Você. Seria talvez melhor nao mexer, porque nao teve vontade com Você, acho, por envejoso.

Tive também notícias de que o Krueger adoentou em Salzburgo. O Krueger poderia fazer alguma cousa se ele comprehendesse. Mas também creio que ele nao tem senso da minha real atividade nem das repercussoes que éla da. Falando com o proprio Reichhold, talvez éle poderia hoje o amanha fazer uma fundação com dinheiro dele, pero tudo isto é difícilimo.

Bom, não vou-lhe carregar mais problemas acima dos que leva, deixando a família que Você tanto quer pra tras. Pero vae-se reunir com éles pronto em Nova York.

Quando tinha a certeza de receber de Buenos Aires a sua obra impressa, tive hoje a remessa da última prova, porque o Impressor, por se tratar duma obra em português, naturalmente teve medo de errar, por ter sido revista únicamente por elementos espanhóis.

Bom, meu querido Claudio, desejo-lhe muita, muita felicidade nesta viagem que vae emprender para o Norte. É uma grande e importante etapa para Você na qual vae aprender muita cosa. Deve abrir os olhos para ver mais e mais e logo de assimilado tudo, Você, que tem uma grande inteligencia, poderá, fazer o seu proprio julgamento das coisas e aproveitá-las para a grande obra que, Deus mediante, é dizer, contando com a providencia, poderá realizar. Isto e nosso grande e sincero desejo, nascido, como Você sabe aquilatar, duma amizade de longos anos, nos quais, afortunadamente, nunca houve um malentendido e sim, sempre comprehensao e apoio mútuo.

Esperamos ouvir de Vocês também quando estao no grande país do Norte e daqui nós sempre hemos de escrever-lhes.

Boa viagem e uma pronta reuniao em Nova York desejam-lhes a María Luisa, o Hermann, a Marlies e o Francisco Curt Lange

Visite o compositor George Perle HOG W 36st, N. York, recientemente en regreso de la guerra, y él le presentava a su colega Ben Weber. — Los 2 trabajan en la tendencia suya. —

16.635
23/VII/1946

Profesor Claudio Santoro,
Rua Frei Solano, 14 ap. 204
RIO DE JANEIRO

Meu caro Claudio,

Escrevo-lhe num momento bastante crítico. Tive noticias do Koellreutter para me dizer da impossibilidade de éle receber o dinneiro, é dizer, os 4 contos e meio dos quais ainda tenho que dar 1 para o Vila, para nao falar dos 15, os quais estao totalmente paralizados. O Lorenzo Fernandez, o Villa, o xxxxxxx Adhemar, tudos escrevem que o dinheiro já saiu. Nada disso, segundo o H.-J.! Agora tampouco a procuração serve. A minha situaçao aquí, entre nos, é iguaisinho de quando Você procurava ir ao Cassino, com a differença que aqui ninguém paga o que há de bom nisso num Cassino e eu nao posso, da. noite á manha, conseguir um novo emprego para equilibrar o orçamento do mes e as dívidas que necessariamente tive com as coisas do Villa. Escreví hoje a éle um verdadeiro ultimatum, sem sair, naturalmente, do tom habitual da amizade.

Recebi a pergunta de Você sobre os mestres nos EU. O Hindemith voltou para a Alemanha e o Schoenberg está aposentado. Nao há, pois problema nenhum. Eu não sei se o Hindemith vae ficar, mais é possível se éle achar lá um meio de poder trabalhar com liberdade e com alunos desnazificados. Recommendo-lhe de ir devagar. Mais que estudar, Você precisa consultar. Nao é uma coisa de estudar nao sendo com um desses dois elementos nomeados. Inicialmente Você precisa conhecer parte do pais em tres ou quatro meses. Depois Você vae vendo. Aliás, está entrando no verao...

Quando Você fala dumas das suas cartas sempre deve-me dizer a data da remessa. Eu respondia tudaa de Você. Oxalá seja possível para Você ainda peliscar alguma coisa mais da Guggenheim. Quando Você esteja lá, e sempre que estiver equilibrado economicamente, não deixe de se esquecer da Editorial, que é o meu filho que mais dores de cabeça me dá mas que nao pode ser abandonado. E disse a mesma coisa ao Tosar.

Agora peço-lhe de falar telefonicamente sobre estes assuntos:

GUERRA PEIXE: Recebí a carta dele que responderei mais adiante. A Música para flauta e piano

está, de fato, comigo, mas fico esperando outra obra. Pedí orçamento para a primeira, pero desejaria outra mais recente, e peço-lhe de lhe dizer de compor uma expressamente. Fico aguardando a copia da "Sinfonia" que éle escreveu para examinar, assim como as recopilacoes.

KOELLREUTTER: Diz a éle que invirtiu o número da caixa postal e puz 450 em vez de 540. A

carta chegou accidentalmente ás minhas maos. Escreví hoje ao Villa para éle me mandar exatamente o texto para uma procuração o diretamente para um recibo, com os selos correspondentes, como si fosse feito no Brasil. Tenho muito medo (como a Menina Boba), de fracassar também este jeitinho. Fico aguardando os "Noturnos".

Estive 7 dias em Buenos Aires, onde há uma vida musical muito intensa. Falei com muito amigos para voltar novamente a um clima intelectual diferente que muito estranhava. O Lorenzo Me diz numa última que por proposição dele fui nomeado membro da Academia Brasileira de Música. Você qué opina sobre isto? Amanha vou dar aqui uma conferencia e devo deixar para prepará-la hoje de noite. Estou-lhe escrevendo com uma grande depressao espiritual depois da carta do Koellreutter. Fiquei aguardando mes tras mes esse dinheiro, e “sempre saía” e até “saiu”, mas creio que só foi para me ilusionar mais um pouquinho. Nao vé Você o Adhemar para lhe perguntar sobre este caso?

Muitos abraços para Vocés todos, incluindo a familia tuda da Carlota. Aqui vamos bem. O Hermann, o 3 de Agosto, já terá os seus 17 anos.

Afetuosamente,

Montevideo, Abril 12 de 1947

17.980xxxxxxxxx I

Profesor Claudio Santoro,
Rua Ministro Viveiros de Castro, 119 - Apto.901 - Copacabana
RIO DE JANEIRO

Meu caro Claudio,

Estou devendo-lhe duas cartas, a do 11 II, ainda escrita na Fazenda, e a segunda, do 3 IV, do Rio. Você nao deve extranhar se nao sou agora muito pontoal com a minha correspondencia, nem mesmo no estudo de obras. Com a minha volta para o Uruguay começou a. ocupação quotidiana no SODRE, que leva boa parte do dia, inutilmente, como bem sabe Você. É pura perda, porque logo, o resto, eu também preziso estar frequentemente na rua por assuntos simples que, tendo um empregado, poderiam ser resolvidos por ele. Depois, com o restabelecimento das minhas conexões, incluindo Europa, a correspondencia e as publicações que chegam sao muitas. Posso-lhe assegurar que diariamente recebo de 6 a 8 libros, varias revistas de 10 a 20 cartas, e de 8 a 15 obras musicais. Isto só como promédio. Quando falto por uns dias, como agora, que estive 10 dias na praia com a família, aproveitando a Semana de Turismo nossa, na qual todo o mundo vae para fóra, fechando-se tudo em Montevideo, á volta eu tenho que pagar caro o passeio. Logo aparecem aqui sempre visitas e gente que prezisam dalguma coisa. Vou agora respondendo ás suas cartas. MUSICA 1946: Muitos parabens pela estreia da obra, pela indulgencia dos "críticos" que estao mudando devagar, para nao demonstrar a muda total de opiniao em espaço demasiado curto. O assunto do cocktail foi ideia muito boa e eu já tenho escrito ao Renato Alemeida, felicitando-lo pelo interesse que tomou pelo Grupo. Aguardo o programa da estreia. Nao esqueça.

SUA BOLSA: Acho que vae saír. Soube que a Ana Stella Schick já está com uma bolsa na França?

GRAVAÇÕES DO ITAMARATY: Peço-lhe de me informar quem as vae divulgar. O caso da exclusao de Você pode ter sido mais um accidente burocrático qu má vontade.

MEDELES: Podería Você me mandar o endereço dele?

PEÇAS PARA PIANO: Lembro que a sua carta, dizendo que nao poderia colaborar económicamente, fez que nao pedi orçamento. Tenho, no momento, esta ideia. A minha situação e também muito precaria, pois continuamente estou botando dinheiro na Editorial que só da saticfacciones morais, mais nao materiais. E aquí, a vida tomou também rumo para as nuvens, cada dia subindo, com puxas entre o capital e o trabalho, greves de muita duração, tudo um legado que o novo presidente recebeu do governo anterior. Eu gostaria de publicar novamente uma obra de Você, ou várias, mas nao sei como financiá-las. Tenho agora em Buenos Aires 10 obras se imprimindo, mas ainda devo dinheiro pelas capas anteriores á serie 41 a 50, e já devem ser impressas as da série 51 a 60. Tenho a esperança de receber alguma coisa do Governo, neste ano, só para pagar dívidas. Vamos ver. Se Você recebesse alguma entrada especial, e pudesse colaborar, eu trataria de dar alguma coisa de mim mesmo, más nao sei cómo estao as suas coisas, pois nem endereço me manda, de sorte que suponho que nao estao muito boas pela venda da casa do seu sogro. Vou enviar as 10 Peças para Buenos Aires para tentar, e mandar-lhe-hei

imediatamente notícias. Você teve que ir mesmo a uma pensão? Seria bom sair já a bolsa da França. Do Concurso Reichhold até hoje nada se sabe e só pode-se supor que há uma selecção muito rigorosa e devagar. O mesmo Krueger desejava sair premiada gente jovem e de talento.

Na semana vindoura vou-me dedicar exclusivamente à leitura de música e livros recebidos, e examinar a fundo as últimas obras que mandaram-me Você e o Guerra Peixe. Não deixe de enviar a Bruselas alguma obra de câmara e logo a Música 1946, por exemplo. É Radio de muito recursos e se não inclui agora duas obras no Festival, pode fazê-lo mais adiante. Tenho também boas notícias da Áustria que vou comunicar quando estiverem mais adiantadas.

19.281

Montevideo, 19 de Janeiro,
1948

Profesor Claudio Santoro
55, Rue de La Tour
PARIS - 16e

Meu caro Claudio,

Hoje é dia de aviao inglez, que é o mais seguro e vou-lhe escrever a Você e a Carlota umas linhas, respondendo a sua carta recente, do 5 de Janeiro. Primeiro: muitas felicidades e boa sorte na França, saúde e prosperidade.

KOELLREUTTER: Faz tempo que éle nao me escreve. A ultima é do 30 de Agosto. Escreví a éle hoje reclamando carta, também para Você.

BOULANGER: Nao tenho dúvidas que seja realmente muito boa.

LUIZ-HEITOR: Viajou para Paris onde fica estabelecido. Seguramente, se éle pode, vae ajudar, mesmo só se for por ser brasileiro. Naturalmente, nao sei o que ele vae fazer, mas trabalha na Unesco. Isto deve significar influencia e muito dinheiro.

BALZO: Vae chegar lá para tocar o Concierto argentino, de Ginastera, com o Paul Paray, mais ou menos daqui a umas três semanas. Ele leva o seu endereço,

SINFONIA E QUARTETO: Ficamos muito contentes com a notícia. Fico aguardando a onda certa e a hora da transmissão.

MÚSICOS FRANCESES CONTEMPORANEOS: O que ouvi em gravações nao presta

para grande coisa.

O.S.B/: Lí num recorte que me mandou o Guerra Peixe, que o Siqueira obteve ajuda da Municipalidade e do Parlamento. Comentario da D(Or.

SUAS NOVAS OBRAS: Grande coisa e isto que Você esteja trabalhando tanto. O fáto de aparecer uma toada nada significa. Eu sei que Você vae bem encaminhado. Nunca farei a Você uma recriminação neste sentido. Aliás quando Você teve o cambio estilístico no Río, já tinha previsto isto. Tudo depende da cualidade, e é isto o que Você tem até para obsequiar.

REICHHOLD: Você viu já o assunto? O tal Souza Lima com menção? Escreví ao Krueger lhe dizendo que fóra de duvida houve uma lamentável visão da realidade musical latinoamericana, nao tendo em conta a sua Sinfonía.

GÜGGENHEIM: A fundação mudou muito nos últimos anos. Quando o Chávez faz muitos anos. Escreva Você ao Dr. Moe directamente, se amparando em tudo caso numa carta da Boulanger. Quando enviada, me manda dizer para eu fazer força daqui.

EDITOR: Ele deve-me escrever sobre isto explicando o sistema.

EDITORIAL: A impressao na Argentina é cada vez mais cara.

CAMARGO: Nao mais me escreveu. Nao conheço o endereço dele.

ENDEREÇOS: Repito-lhe novamente o endereço de Madame Jane Bathorl, uma grande mulher, musicista fina, que mora ou morava no Boulevard de Clichy, 10. Ela é amiga do Milhaud e de muitíssima gente. Deve visita-la. Escreví novamente a ela na semana passada que Você ia procurá-la. O distrito é o 18e.-

EDITORES: Há grande falta de papel na Inglaterra e na Áustria, que é onde pode-se esperar alguma coisa. Mas tenho notícias bem fresquinhas que não se pode esperar modificações neste ano. Há que procurar em outros lugares. Não sei onde. Você não viu em Paris os editores mais importantes. Talvez vá ser apresentado por gente de influência.

BELGICA: Professor P. Collaer, Director da Belgisch Nationaal Instituut voor Radio-Omroep, Eugène Flageyplein, BRUXELLES. É compositor e director da Radio flamenca e levou a obra do Guerra Peixe seguindo as minhas recomendações. Deve escrever-lhe. No mesmo sentido, e referindo-se a mim, ao Maestro Maurice Miles, da B.B.C., Londres. O Scherchen falha. Fala muito e não faz nada, e quer ganhar muito dinheiro na América que ele só agora descobriu, não se interessando pelos novos. Tenho possibilidade de estabelecer boas relações com outros regentes na Suíça e vou-lhe escrever enquanto tiver novidades.

Nos vamos indo bem de saúde. Eu mesmo estou fazendo crise com o Instituto, pois não posso seguir assim por mais tempo. É uma calamidade. Tive ofertas de outros países, algumas permanentes, mas custa, naturalmente, abandonar tudo. Talvez vamos para os Estados Unidos neste ano onde devo oferecer cursos importantes. Logo passaríamos para a Europa, mas tudo isto é ainda projeto porque querem levar-me à Argentina, definitivamente, e é coisa de diabo resolver tão grave passo.

Do Boletín ainda não recibí exemplares. No Río foram distribuídos no mês de Maio.

Os volumes seguintes estão ficando "podres" na Imprensa Nacional, com prezioso material que custa perto de 200 contos.

Não aparecendo mais o Villa, ele não tem mais interesse nisso. Já deu o grande jeito de cabotino, publicando dois trabalhos mais no primeiro volume, só falando dele.

Aquí deixo porque vou perder o avião. De qualquer jeito estou satisfeito porque vão umas linhas. A Bathori é importante, não esqueça. As outras relações minhas movem-se no terreno da sociologia, antropologia e filosofia e não prestam para Você diretamente.

A qualquer pessoa que Você vá e pede alguma coisa, pode sempre invocar o meu nome, e dizer que é membro correspondente do Instituto, aliás o mais jovem.

Onde ficaram os filhos?

Abraços para o autor da "terceira" que não precisa ser "heroica", e para Madame Santoro, que agora sim, é realmente Madame. Entende-se que os abraços são de todos.

Os meus movimentos vão ser comunicados. No momento, Você escreve sempre rigorosamente à Casilla de correo 540.

Com a amizade de sempre,

Francisco Curt Lange

A nossa situação económica chegou agora a um estado desesperante: um electricista ganha mais que o Director da Discoteca Nacional, é dizer, eu. A inflação pelo lado

comercial chegou a grande altura, e só se fizeram concessões aos gremios da industria e do comercio, ficando atraz todos os empregados públicos. O comercio, para augmentar o pessoal, augmenta os artigos e nao mais ninguem pode por freio á miseria.

n21277

Mendoza, Setembro 11 de 1949
 Profesor Claudio Santoro,
 a/c.da Farmácia Xavier
 CRUZEIRO (EFCB) Estado de São Paulo

Meu caro Claudio,

Recebí hontem a sua carta do dia 5 do mes atual por meio do Grau, que é um dos meus secretários neste Instituto. Contrariamente ao que Você está pensando, escreví uma ou duas cartas ao endereço da casa do seu sogro em Botafogo, é dizer, antes do nosso regresso para o Uruguay. Depois disso, não foi possível, de maneira nenhuma, dirigir cartas aos amigos, porque a nossa mudança para esta cidade, tão longe de Montevideo e tão perto do Chile, mesmo ao pé dos Andes, foi assunto complicadíssimo e terrível. Ainda não chegaram os moveis e a minha biblioteca duns 27.000 volumes, mas estão em caminho. No Rio perguntei por Você, como é lógico, mas só soube do Guerra Peixe que Você estava na Fazenda.

Hoje não posso escrever devagar, porque estou com uma visita de Roma e além disso tenho provas das nossas publicações, das quais naturalmente, vou mandar-lhe um exemplar de cada uma, apenas saídas da imprensa. Com tempo eu poderia ter publicado algo de Você, mais como não me respondeu ao meu pedido, dirigido ao Rio dos Estados Unidos, no Suplemento só está uma obra do Guerra Peixe. Com o Koellreutter tenho perdido inteiramente o contato. Nem sei se ele está ou não no Rio.

Todo o que Você me conta do Rio é para mim natural, lógico; é a consequência duma situação na qual todo o mundo tem culpa, mas especialmente o Viila-Lobos, porque foi ele, logo de triunfar, fez dos outros bonecas. Nem sei cómo está ele. Guardo uma grande simpatia pela sua obra, e mesmo pelos bons aspectos do seu caráter e temperamento, mas é o diabo em pessoa e ninguém pode ficar tranquilo com ele não sendo um incondicional absoluto.

Quando nos passamos pelo Rio, eu senti no ar a decadência da vida musical que já não foi grande coisa, como Você bem sabe. O Guerra Peixe teve uma boa oportunidade e aconselhei a ele aceitar. Também ele trocou para o nacionalismo e até ele me aconselhou. Eu consentí, pois todos devemos ter alguma coisa de eclecticismo, mas no decurso psicológico desta mudança, eu pergunto muitas vezes se é só a impossibilidade da execução perante o público, ou a coínvicção íntima do creador de não poder seguir neste caminho, ou, ainda mais importante, simplesmente o movimento geral das artes que está no subconsciente do indivíduo e marca nele o momento da paralização duma expressão e a muda total para a outra.

Nos estamos bem e todos desejamos o mesmo de Você. Estar na Fazenda não e bom para sempre e Você deve procurar uma saída. Se posso ajudar, já sabe que sempre estou com Você. Fico aguardando aquí muitas coisas novas que não conheço. Mais adiante vou publicar alguma coisa na Editora da Universidade. Deve mandar a música registrada.

Cordiais abraços dos meus e do amigo, extensivos para a Carlota e os filhos, do
 Francisco Curt Lange
 Calle Montevideo 487 -MENDOZA (Argentina)

2. Cartas citadas de Cláudio Santoro a Curt Lange

Rio, 25-2-942

Caro amigo Dr. Lange,

Saúde para todos de sua família e que tenham chegado aí sãos e salvos da viagem que deve ter sido bem acidentada.

Carlota e eu vamos bem de saúde apenas, porque ainda constitui uma interrogação (?) a minha vida, pois os alunos não começaram as lições e a Orquestra também nem fala em começar. Prefiro até nem pensar na vida. Um horror!! Voltamos da fazenda nesses dias passados. Estivemos em S. Paulo e pude conhecer algumas pessoas de importância lá no meio musical e estive também com Kollreuter. Uma coisa porém aconteceu e que muito me entristece ainda, foi o ter perdido em S. Paulo o Trio para cordas que o senhor viu o começo. Havia terminado naqueles dias na fazenda. O Koellreutter tinha visto e outras pessoas também, todos tendo gostado. Tinha trabalhado muito e ficou bem grande. Na fazenda compuz também 4 Pequenas Invenções para Piano à 2 vozes, a Sonata para Piano em 3 tempos, 3 Divertimentos para orquestra e iniciei um Quinteto de Sôpros que está quasi terminado. Estas são as minhas últimas produções. Vou lhe enviar uma cópia da Sonata e das Invenções para Piano. Os divertimentos foram uma espécie de treino para uma obra de orquestra que estou em mente para realizar. Infelizmente não posso mandar uma cópia do Trio por tê-lo perdido e até agora ainda não apareceu. Escrevi ao Koellreutter para que procurasse em S. Paulo, mas até agora suas cartas vêm com uma desoladora negativa... Logo que terminar o Quinteto enviar-lhe-ei uma cópia também. Agora depois de ter falado demais, quero agradecer-lhe a grande gentileza de ter se incomodado em falar ao governador do Stado do Amazonas fora que este mandasse editar minhas composições. Pode crêr que fiquei sensibilizado e grato sempre serei pelas gentilezas que me tem proporcionado.

Recebi ontem alguns exemplares da Sonata. Está ótima. Não imagina como fiquei contente e emocionado. Também lhe agradeço pelo que fez a respeito da edição da sonata, tudo por sua bondade pois não merecia tanto.

Por enquanto ainda não recebi notícias do amazonas sobre o dinheiro que prometeram sobre o tal "Departamento Amazônico" d'aqui do Rio já escrevi para mamãe porem não recebi resposta até hoje.

Dr. Lopes falou-me que desejava possuir a coleção das obras editadas pela "Interamericana", pediu mesmo que lhe escrevesse neste sentido. Falou também se não puder enviar que pagará.

Bem, por hoje é só. Recomende-me a a sua senhora. Saudades aos garotos. Um forte abraço do amigo sincero.

Claudio.

Rio, 7-6-942

Caro Dr. Lange,

Peço desculpas primeiramente pelo meu silêncio tão prolongado. Mas, o motivo bem o sabe. Minha vida tem sido apertadíssima. Trabalho dia e noite sem quasi descanso e sem quasi tempo ou melhor sem tempo algum para compor. Isto traz um grande pesar para mim, pois sem compor não vivo. É uma vida animal. Só tenho esperança que se oficialize o Conservatório, mas até agora nada, só se fala que é amanhã, para o mez, etc. Sou obrigado a trabalhar mais porque estou para ser pai e as responsabilidades estão aumentando.

Felizmente encontrei o Trio, mas estou esperando tempo para fazer umas correções e depois enviar-lhe-ei. Em todo caso, a "Sonata para Piano" seguirá por estes dias, pois já está copiada. Quero que depois de vê-la envie ao Carlos Paz para ver se ele pode executar. Tecnicamente não tem dificuldade. Mande-me sua opinião sincera, pois só deste modo poderei tirar proveito. Peço-lhe também a fineza de dizer ao Carlos Paz que me envie suas impressões "sinceras" sobre as cousas que lhe enviar.

O Koellreutter irá executar meu Quinteto de Sôpros em S.Paulo. Esta é uma de minhas ultimas composições.

Nunca mais soube nada a respeito da subvenção que o governador do Amazonas prometeu para editar minhas obras. Escreva-me a respeito.

Aqui no Rio só deu um exemplar da minha Sonata para o Dr.Lopes e para alguns colegas violinistas. Espero ainda os 150 exemplares que faltaram. Digo-lhe também que não se faz propaganda nenhuma. As casas de música não teem exemplares para vender. Pode portanto enviar para quem quiser.

O Muricí falou-me pessoalmente que recebeu a Sonata, mas nem sequer foi capaz de dar uma nota que havia recebido. Não era necessário que criticasse, mas ao menos dissesse que recebeu. Sei que ele não suporta a minha música, mas não tem nem coragem de dizer publicamente. Que críticos!! ... Que musicólogos!! ...

Aguardo com ansiedade resposta e de suas palavras sempre animadoras porque aqui só tenho inimigos musicais, pessoas que provocam o desanimo e um ambiente que é todo contrário aos meus ideais artísticos.

Por hoje é só. Espero que esteja passando bem juntamente com sua família.

Um forte abraço do amigo sincero.

Cláudio.

N.B.: Segue um cartão com meu novo endereço.

Rio, 9-9-942

Caro amigo Dr. Lange

Respondo somente hoje sua missiva -11.291- , devido aos muitos afazeres que tive.

Fiquei satisfeito com o que me diz a respeito de minha sonata para violino Só. Quanto a nova “colaboracion”, fico desde já grato pelo que me diz, porem, no momento é impossível realizar por atravessar um feriado em que necessito todas as economias devido a chegada de vosso “herdeiro” no fim deste ano. Tinha, naturalmente, muita vontade de realizar outra colaboração, mas... como fazer?... Vou, em todo caso, tentar realizar o que me aconselha: guardar 20//000 todos os meses.

Desejava que me explicasse a questão da venda das edições e os direitos autorais como são feitos, etc. A minha musica está registrada? Como é que por acaso poderei receber direitos de execução das obras e direito de venda? Não pense que pergunto isso por interesse, pois bem sei que tão cedo não deverei pensar nisto. Mas, desejava saber como é que se faz isso. Deverei registrar todas as obras, como devo fazer e se preciso pertencer a Sociedade de Autores e Compositores? Falo isto porque alguém aqui no Rio me aconselhou a fazer isto por causa do futuro e mesmo para garantir a obra nos outros paízes. Confesso que nunca dei importancia a isto, mas, por um desencargo de consciência aqui vai a minha pergunta.

Semana passada recebi uma carta de Kollreuter dizendo-me que o Paz estava querendo receber imediatamente meus Epigramas para “Flauta Sólo”. Então, compuz mais dois pois so haviam dois e enviei-a de avião com uma cartinha..

Assim que escrever ao Paz peça-lhe a opinião sobre estas pequeninas composições e envie-nas para mim.

Ultimamente escrevi alguma coisa nova, uma “Musica Infantil” em dois tempos, coisa leve a duas vozes, mais ou menos como uma Sonatina. Fiz isto para um amigo pianista que desejava uma composição mais leve e mais assessível, pois está com a Sonata p. Piano estudando e acha muito acida para o publico. Esta “Musica Infantil” é coisa muito facil para piano porem não fazi ao meu estilo embora tornando as frases singelas. Escrevi uma especie de divertimento num tempo só sem mudança de andamento para Flauta , Viola e Violoncelo que chamo de “250 compassos de Musica em Trio”. Carlota não gosta muito do título, tanto que vai acabar ficando como Divertimento mesmo. Fiz esta composição para um conjunto que o Kollreuter tem em S. Paulo. Escrevo atualmente uma Sonata para Violoncelo, para um amigo.

Aqui termino desejando felicidades a toda a família com recomendações de Carlota.

Um forte abraço do amigo sincero.

Cláudio Santoro

22-10-942

Caro Dr. Lange.

Respondo somente hoje suas duas missivas de 29-9- e 16-10-, por falta absoluta de tempo. Recebi também nesses dias a peça de "Ascone" para canto e cordas, e, a Sonatina do Paz que indiscutivelmente é uma obra prima, uma joia no genero. Tenho já em mãos os 100 exemplares da Sonata que enviou para minha residencia. Muito obrigado por tudo.

Ainda não fui falar com Mignone, pois é muito difícil encontra-lo devido ao seu horario. Porem tentarei ainda essa semana. Estou com vontade de enviar ao Festival de Mendoza o meu Trio para cordas, porem desejaria antes enviá-lo ao senhor; mas como esta de partida para o Chile creio que o melhor é pedir que terminado o Festival enviem a obra para Montevideo. Pensarei a respeito.

Nestes dias compuz, devido a insistentes pedidos do Diretor da Radio em que trabalho como violino da orquestra, uma partitura sobre o "Aço", a Siderurgia. Não queria escrever por não ter tentado nunca o estilo impressionista mas como poderia aproveitar para treinar na partitura orquestração, comecei a escrever logo terminando sem dificuldade, pois tinha que fazer uma composição curta, por se tratar de radio. Chamo a partitura de: "Impressões de uma Uzina de Aço", para grande orquestra.

Escrevo atualmente um concerto para violino e orquestra de camera, chamo, mesmo, de Concerto de Camera para Violino e pequena Orquestra". Chamo de Camera por não se tratar de um concerto de bravura e sim um concerto de "musica", nada de futeis acrobacias. A orquestra está assim composta: 2 Flautas, 2 Oboés, 2 Clarinetas, 2 Fagotes, 2 Trompas, 1 Piston, 1 Trombone e o Quinteto de cordas não muito grande. Estou muito animado com esta composição. Falei com Cosme, porem esse me disse que ainda que ainda não chegou a partida das musicas que enviou, mas se eu já recebi as minhas, com certeza está no correio e deve logo chegar. Assim que chegue e receba o dinheiro, enviarei ao Kollreuter em vale postal para S. Paulo. Desejava que perguntasse ao Paz na Argentina, se recebeu os 5 Epigramas para Flauta Solo que enviei juntamente com uma cartinha há uns 3 meses pelo menos e até hoje não tive resposta.

Aguardo suas noticias.

Um forte abraço do amigo sincero.

Claudio

N.B. Recomendações de Carlota à sua senhora e aos seus garotos.

CLAUDIO SANTORO
GRUPO MUSICA VIVA
RUA FREI SOLANO, 14- AP. 204
RIO DE JANEIRO – BRASIL

Fazenda do Rio do Braço 1 de Janeiro de 1946

Dr F. Curt Lange
Praia de Botafogo 210 apt. 305
Botafogo Rio

Caro amigo Dr. Lange:

O portador desta é meu cunhado que o senhor conhece. Leva a partitura da Sinfonia No 2 que terminei aqui na fazenda. Segue juntamente o envelope oficial do concurso Reichhold. Quero que dê uma leitura e depois entregue ao Koellreutter para também dar uma olhadela.

Que novidades tem?

Já soube alguma coisa a respeito do concurso com Mr. Krueger? Sabe de alguma a respeito aí no Rio? Aquém se deve enviar as partituras? Escrevi diretamente a Comissão do premio de Musica Reichhold pedindo informações sobre as modificações que foram introduzidas ultimamente, e também pedindo que deixassem enviar a minha partitura diretamente conforme eles haviam permitido a outros compositores brasileiros. (Não citei nomes.) Até agora não tive resposta. Aliás ela deve ir para o apartamento. Escrevi também ao maestro Krueger cumprimentando pelo Natal e aproveitei a carta para pedir também informações sobre o concurso. (Escrevi em portuguez, não havia outro jeito).

Tem alguma carta minha apanhada do apartamento? O José Arlindo irá buscar a chave do apartamento com o senhor. Caso haja cartas é favor entrega-las a ele.

Que tal achou o artigo? Com certeza está uma porcaria não? Aguardo o vereditum.

Por enquanto só recebi uma carta sua, é datada de 21 de dezembro findo. Então o Quarteto do Guerra Peixe não foi? Qual a razão? Será que foi o Camerini? Quem tocou a Sonata para Violino e Piano. Qual foi a reação do publico? E da critica? As Canções do Koellreutter como são? Qual foi a reação do publico? E a critica pelo menos foi mais pródiga?... Sobre que verdou o seu discurso? Gostaria de saber.

Tem estado com o Vila Lobos? Escrevi a ele pelo Natal e Ano Novo.

Recebeu minhas três cartas?

Estando com Koellreutter pergunte-lhe se recebeu minha carta juntamente com o artigo. Até agora não tive resposta de nenhuma carta que enviei.

Estabeleci o plano para a “ODE” sobre o poema de Rossine Guarnieri em homenagem á Stalingrado. A Orquestra é um pouco diferente do costumeiro, emprégo: Orquestra de cordas 3 pianos, Locutor com auto falante, Publico, Côro Misto, Bateria de Percussão, 2 tubas, 4 trombones, 6 trompetes, 8 trompas, 4 fagotes, Contra Fagote, e duas Baixas Clarinetas. Quero ver se termino também as Variações para Orquestra, e algumas outras obras de câmara que já havia começado. Que tal a formação da orquestra para a Ode?

Sem mais espero que tenham passado o Natal muito bem e o próximo ano seja cheio de grandes realizações e felicidades.

Santoro

Lembranças a todos e um forte abraço. Do amigo sincero, Claudio

GRUPO MUSICA VIVA
RUA FREI SOLANO, 14- AP. 204
RIO DE JANEIRO – BRASIL

Fazenda do Rio do Braço, 5 de Janeiro de 1946

Dr Francisco Curt Lange
Rio.

Caro Dr Lange:

Meu cunhado mais uma vez faz o favor de entregar estas musicas.

Escrevo-lhe rapidamente algumas palavras para dizer-lhe que todos estamos bem de saude esperando que o mesmo esteja acontecendo com todos os seus.

Seguem as “Variações 1945” para Orquestra, e o “Trio 1946” para clarineta, piston e cello.

Acabei hontem a “Sonata n° 2” para piano sólo e logo que acabe de copiar enviar-lhe-ei.

Tem tido alguma noticia do Krueger sobre o concurso?

Escrevi a carta para a comissão do “Premio Alexandre Levy” para Concerto de Piano e Orquestra em nome do Grupo Musica Viva e em meu nome protestando pelos paragrafos 2 e 3, mostrando os absurdos que os mesmos encerram. Enviei esta carta, ou melhor a copia para o Koellreutter e pedi que depois lhe mostrasse. Não sei se ja recebeu. Mande as suas impressões. Aliás talvez fosse interessante o Instituto Interamericano de Musicologia e o senhor mesmo enviar uma carta protestando em nome do Americanismo Musical e mostrando ao mesmo tempo a injustiça que encerra os estatutos do referido concurso. Que acha?

Receba um forte abraço, e recomende-me a todos os seus,

Do amigo,

Sinceramente,

Claudio Santoro

TELEGRAMA 27-06-942

Urgente
Curt Lauge
Casilla Decorreo 540 Montevideo.

Acabo receber bolsa Guggenheim ponto envie sugestoes programa estudos viagem
via aerea grande abraço

Claudio

Claudio Santoro
Rio 30 de Junho de 1946

DR F. Curt Lange
Cassilla de Correo 540
Montevideo U.

Carissimo amigo:

Escrevo-lhe para responder sua ultima carta de 21 do corrente.

A GRANDE NOTICIA você já deve saber porque lhe passei telegrama no mesmo dia que recebi a carta paraticipando que tinha sido escolhido para receber o "FELLOWSHIP". Pode bem imaginar a alegria! Estou muito contente e naturalmente quero agradecer-lhe pelo muito que concorreu para que isto se realizasse.

Plano: Como sabe o João Alberto tinha me oferecido um lugar no avião do exercito para quando quizesse seguir. Como a Guggenheim escreveu-me aconselhando não levar família devido as dificuldades que eles mesmo classificam de "Impossíveis no momento" pretendo seguir na frente sosinho para arranjar moradia para a familia e quero deixar tudo pronto para assim que estiver com local tomado mandar buscar a familia. Para isto quem muito está me ajudando é o Siqueira que ultimamente tem se mostrado muito meu amigo. Ele vae cavar com pessoas do governo que são seus amigos passagem para Carlota com as crianças, de navio ou avião, o que for possivel. Alem disso auxiliou-me com o restante de meus ordenados de setembro até dezembro para despesas de viagem. Isto natualmente é muito pouco mas sempre é melhor do que nada. Estou vendo se consigo outras ajudas, mas por enquanto é so que tenho. Pretendo seguir na primeira semana de setembro. Que acha de tudo isto? Escreva-me por favor com toda urgência. Quero também sugestões do meio musical de lá. Eles la da Guggenheim aconselharam-me o Luening para dar informações e até para ser meu professor. Porem isto não é o que pretendo e sim estudar com Hindemit. Outra cousa que deseio é cartas de apresentação para todos os seus amigos dos Estados Unidos inclusive Schoenberg, Copland, Harris, que eu sei são seus amigos e os outros que não sei. Desculpe mais este trabalho que estou lhe dando, mas creio que saberá muito bem compreender. A Bolsa é de /\$3.000. Da portanto a quantia de 250 dolares por mez. Como sabe tenho a intenção de ficar nos Estados Unidos por isso tudo farei quando la estiver para me arranjar. O que estiver nas suas possibilidades peço-lhe por favor auxiliar-me neste sentido. Estou sentido muito a sua falta neste momento para as comemorações e para que participasse da minhas satisfações. VILLA: O Koellreuter já está com o recibo pronto e na próxima semana receberá. Ele conhece melhor o caso e me disse que já lhe escreveu nesse sentido.

Fiquei muito pezaroso o que aconteceu com sua família mas pelo menos está com vida. E creio que tudo há de normalizar

Responda-me o mais breve que lhe for possível.

Recomendações a todos os seus.

Um forte abraço do amigo sincero e grato, Claudio Santoro

Claudio Santoro

Rio 15 de Julho de 1946

Dr. F. Curt Lange
Cassilla de Correo 540
Montevideo Uruguay

Caro amigo Lange:

Recebi sua carta de 27 de Junho que foi pra mim um grande prazer.

Bem sabe que tudo que me pede será feito assim que chegar em Washington e já preveni a fundação que pretendo permanecer uns dias com Mr. Charles Seger para justamente tratar desses assuntos.

Eugenio Ormandi esteve regendo a Sinfônica e aconselhou-me que devia imediatamente comunicar-me com as pessoas que desejasse estudar porque do contrario arriscaria ficar sem trabalhar com eles. Peço-lhe por isto o grande favor de se comunicar com Shomberg e Hindemith explicando o meu caso que bem conhece e perguntando preços e etc para saber e ao mesmo tempo eles reservarem tempo pra mim. Que acha?

Nada me fala da minha última carta. Recebeu?

Estou fazendo o possível para arranjar unto ao Ministerio da Educação uma ajuda, porem creio que será difícil. Estou muito preocupado por não saber até agora como levar a família. Isto está me tornando nervoso e escrevi uma carta ao Wagley perguntando se era possível e conveniente pedir a Guggenheim uma ajuda de custo para a viagem de minha senhora e filhos.

Sem mais enviamos recomendações atodos os seus, eum forte abraço do amigo sincero e grato,

Claudio Santoro

Mr. C. Wagley escreveu-me dizendo que Ud. mandou uma belissima carta a meu respeito. Mais uma vez muito e muito obrigado por todas essas gentilezas que nos une mais e mais a nossa grande amizade.

Paris 5/1/948

Meu caro amigo Lange:

Esta creio que é a 3ª ou 4ª que lhe escrevo tendo apenas recebido uma de Porto-Alegre de sua parte. Não sei se recebeu as outras. Diga-me por favor. Como não tenho copia pois não possuo maquina, não sei bem as cousas que escrevi. Em todo caso aí vão as novidades: 1ª o que se passa no terreno artistico depois... as lamurias... Continuo trabalhando quase todos os dias até 4 horas da madrugada fora o que faço durante o dia quando não saio. Pela 1ª vez na minha vida tenho um piano comigo alugado, é um "Pleyel"²⁰⁸ de armario e bem bonzinho. Pago 700 francos por mez... mas não sei se poderei aguentar com a vida como está e o que vou contar depois. Estudo por isto todos os dias um pouco de piano. O "Mikrokosmos" de Bella Bartok que é facil progressivo e é musical em fim. Tomo conselhos com Nadia Boulenger uma vez por semana, onde, lá, ela analisa minhas obras e dá conselhos muito uteis e discute bastante comigo. É uma mulher admiravel, que cultura, que simplicidade. Suas aulas são um manancial de tudo, estetica musical, com exemplos que ela da ao piano desde Bach até Stravinsky etc; alem disso fala de filosofos citando, escritores, pintores etc. Enfim tenho aprendido muita cousa. E seus conselhos são muito uteis principalmente quanto a "forma" que ela é rigorosa, quanto a expressão ela me deixa avontade. Gostou muito da "Sua" Sinfonia, a Nº II, e de muitas cousas. Trata-me com toda distinção dizendo que "dou de fato um compositor e artista, que não tem duvida". Apresenta-me a muita gente importante não como seu aluno, que ela acrescenta —: "Ele já é um compositor um artista, está apenas tendo umas discussões comigo"... . Veja que modestia. Apresentou-me ao "Desormiere"²⁰⁹ um dos melhores regentes atuais, e este vae levar minha 2ª Sinfonia em Fevereiro num concerto dedicado a autores brasileiros porque os programas dele desta "saison" já estão todos prontos, pois ele dirige a Orq. Nacional da Radiodifusão Franceza. Será um concerto irradiado. Avizarei a data e hora. Ele gostou muito das minhas partituras e imediatamente apresentou-me a outras pessoas para tambem tocarem minhas musicas.

Conheci o Diretor da seção de Musica de Camera da Radio França, que se chama "Caydeviele"²¹⁰, é tambem compositor. Depois dele examinar meus Quartetos gostou muito do 1º dizendo-me que: "apezar de difficilimo vou montar em Março porque Paris precisa conhecer esta obra tão interessante"... Depois, o "Triptique" examinou minhas obras de camera e gostou, sendo aprovado pela comissão de leitura e vão executar um dos meus Quartetos neste caso possivelmente o 2º. Você deve conhecer de nome esta Sociedade que tem bastante prestigio. E assim tenho conhecido muita gente importante do meio musical todos me tratando com a maior distinção possível: Escrevi aqui em Paris uma 3ª Sonata para Violino e Piano que terminei hoje uma "Sonatina" para piano Solo, uma peça para canto e piano (baixo)

²⁰⁸ N. tr.: Pleyel, modelo de piano parisiense.

²⁰⁹ N. tr.: Roger Desormier (1898-1963), regente e compositor francês, foi aluno de flauta de Philippe Gaubert, participou da escola d'Arcueil. Era militante comunista e, dentre outras atuações, realizou, em 1940, a estréia integral de "Pelléas et Mélisande" do compositor Claude Debussy.

²¹⁰ N. tr.: Capdeviele, Cajdeviele são outras interpretações da grafia deste nome.

com versos de “Aragon”²¹¹ em Francez chama-se “Marguerite”; um Trio para oboé, Clarinete e Fagote; meu “balet” em um Quadro que é só “Musica pura e cor” com um pintor brasileiro que está em Paris, chama-se “Scliar”²¹²; escrevi já todo o movimento da 3ª Sinfonia que estou trabalhando atualmente já começado o “Adagio” IIº movimento; 3 Preludios novos para piano; e trabalho num “2º Balet” com assunto deste mesmo Pintor sobre “motivo social”.

Este “2º Balet” que se passa no Brasil tem uma “Toada” à minhas moda, que foi a nota mais trágica que ja fiz... Um dia... você escutará e talvez ou não... me censurará. Mas cá entre nós eu bem que gosto desta Toada. A Nadia gostou mesmo da 3ª Sinfonia e nesta obra começo a realizar a simplicidade que muito busco. Tenho ido a concertos mas não ouvi nada de jovens compositores, a não ser dos da casa dos 40... que francamente não interessa nada. Ouvi Honneger²¹³. Sinfonia liturgica, obra muito boa, no sentido, dele, não porem para novos caminhos. É o velho Honneger em plena maturidade, porem muito Dramático... Creio que devemos seguir nós a juventude contra esta tendência “super-expressiva”... sem porem cair no exagero do “sem-expressao” de alguns dogmaticos... A Tecnica dos doze sons me resta como um complemento de um todo, não posso porem ficar amarrado... Creio mais na imaginação livre, estruturada pelo intelecto cultivado, e não um intelecto estruturado que cultivo o “exterior” não o “interior”. A musica apesar de tudo ainda é uma “arte”, que não dispensa a ciência-, e, não, uma ciencia que dispensa a “emoção-controlada” enfim a arte. Ela deve partir de um “chamado” “interior” não de uma “vontade exterior”. A arte para ser real é preciso que diga alguma coisa pois do contrario será esteril e ficticia sem o pé na realidade... Não se aborreça com as minhas ideias, paro aqui. Agora, quero que me responda sobre o que pensa a respeito? – Minha vida tem sido de estudo e trabalho, concertos exposições magníficas etc. Quanto a parte material - : um desastre. Estou vivendo horas terríveis, pois até hoje o Siqueira não pagou a meu cunhado o dinheiro que prometeu e não posso viver com o que tenho da bolsa, os ultimos francos acabam em uma semana no maximo e não sei como será... Ja escrevi aflitissimo e sem resposta.

Sei que a orq. Recebeu uma subvenção da prefeitura saindo do aperto e até hoje não tive noticias da família avisando que recebeu o dinheiro... Tem feito frio e onde moro é tão humido que as paredes estão sempre molhadas. A “chaufage”²¹⁴ não adianta nada e não tem mais “poal”²¹⁵ para queimar lenha ou carvão, alem disso não se pode... comprar cousas de lã pois é caro e o dinheiro é contadinho... Não posso escrever muito e frequentemente porque o dinheiro não dá para os selos. Como vê o panorama não é dos mais belos... Alem disso a saudade das crianças e sem saber quando poderei velos. Não ha dinheiro para manda-los buscar, depois a vida aqui está cada dia mais cara... Gostaria tanto de ficar mais um ano ou ver se posso ir na próxima temporada gozar a “Guggenheim”. Penso porem que é inutil, não deixam entrar... Não haveria um meio de conseguir receber o dinheiro da “Guggenheim” você não poderia da um jeito nisso. Iria salvar a minha situação por um tempo!!! Sei que eles deram ao “Carlos Chaves” para gozar no proprio Mexico, portanto já ha um

²¹¹ N. tr.: Louis Aragon (1897 – 1982). Escritor francês que teve ligações com o surrealismo e depois com o comunismo soviético.

²¹² N. tr.: Carlos Scliar (1920 – 2001). Pintor gaúcho. Lutou na segunda guerra mundial e morou em Paris de 1947 a 1950 onde participou do movimentos em defesa da paz entre os povos.

²¹³ N. tr.: Arthur Honneger (1892 – 1955). Compositor suíço.

²¹⁴ N. tr.: “chauffage”, “aquecimento” em francês.

²¹⁵ N. tr.: “poêle”, “fogueiro” em francês.

precedente. Além disso poderia alegar minha situação de penúria aqui em Paris – Quem sabe? Nem que fosse uma parte, qualquer coisa. Sei por exemplo, se fosse para lá poderia retirar alguma coisa para a viagem, quem sabe a título disso se conseguiria??? E quanto a editor o que será possível, preciso urgente de um, pois não posso continuar assim sem ter minhas obras editadas. Aqui uma pessoa que faz por um processo de microfilm edições que saem barato. Lembrei-me de sua “Editorial” – de 100 exemplares para cima sai a razão de 11 a 12 francos a página. Interessa a você? Ele pretende montar na Argentina qualquer coisa nesse sentido. Noutra carta contarei a você o que se está passando entre eu e a “Associated M. Publishers” que a mais de 6 meses não responde minhas cartas e retem minhas músicas, partituras e material. Recebi um cartão do Camargo de New York, sabe o endereço dele? Pois não mi o enviou.

Bem caro amigo espero que este ano corra tudo bem para você e todos os seus, são os nossos votos d’aqui de longe, mais com a mesma sinceridade de sempre vou.

Claudio Santoro

N.B. Não compreendo porque até hoje não recebi uma linha do Kolreutter, apesar de já lhe ter escrito 2 longas cartas...

Você sabe alguma coisa?...

Paris 19/III/948

Meu caro Lange:

Embora sem resposta de minha ultima carta onde respondi a sua ultima de 19 de Janeiro escrevo-lhe para contar as novidades. Felizmente, e apesar de na ter o Siqueira ou a O.S.B. pago o que me prometeu fui vivendo d'aquela geito... e agora mais ou menos está sanado com o premio que recebi esta semana da "Fundação Lili Boulenger" de Boston, U.S.A. . Recebi o premio 1948 que todo ano é dada para um compositor jovem. Fui o candidato de Nadia e o jury alem dela era composto de Strawinski, Copland, Kousemski, Piston.

Foi uma grande emoção porque ignorava tudo e constituiu uma verdadeira surpresa. Nadia estava ainda mais contente e exclamou palavras muito simpaticas. O premio é em dolares (350) não é muito mas a distinção é maior. Agora as novidades artisticas. O "Tryptique" realizará um concerto no dia 7 de Abril na Sala da Ecole Normal, de minhas obras de camera tocando o Quarteto Loemenguth o meu 2º Quarteto, Mariuccia e Estrela²¹⁶ a minha 3ª Sonata Violino e Piano e Estrela as Peças para piano e a 1ª Sonatina.

Esta última composta já em Paris. Alem disso a "Revue Musicale" deseja realizar também um concerto de minhas obras no seu Salão. A Nadia deveria fazer a apresentação, mas como tem concertos em Londres sugerio o nome de um musicologo muito inteligente que é "Serge Monseux"²¹⁷ e relativamente jovem, que tem ja bastante prestigio em Paris. Quanto ao trabalho continuo com as aulas de regencia e tenho me sentido cada vez melhor e desembaraçado o velho mestre Bigot²¹⁸ acha que devo dedicar-me a esta arte dificil pelas qualidades demonstradas... (modestia a parte) No dia 14 do proximo nos realizaremos concerto com a Orquestra do Conservatorio e vou reger em Publico pela 1ª vez... Estou animado... Terminei a 3ª Sinfonia em 4 movimentos e está dedicada agora como homenagem postuma a "Lili Boulenger". Fiz isto porque Nadia gosta muito desta Sinfonia. Escrevo e quase acabada a 2ª Sonatina para piano e termino neste dias o 2º Ballet em 3 atos intitulado "A Fabrica". Na Suíça vae ser executado a "Musica 1946" por um jovem regente Dezarsens²¹⁹. Escrevo também um concerto para Piano e orquestra. Pretendo ir a Praga por ocasião do Festival em Maio. O Vila-Lobos está por aqui e rege domingo no concerto do Wolf.

"Uirapurú". Fez uma "conferencia" desastrosa na Sourbonne sobre Folklore... não digo nada porque fui o único que tive a coragem de não lhe cumprimentar apoz a conferencia e ele marcou isso e andou danado da vida... até que depois Arnaldo arranjou as cousas e ele acabou me convidando para um almoço no seu hotel e estamos muito bem... de novo...

Por favor não fale isto a ninguem pois não convem armar barulhos... Sei que o "Estado de S. Paulo" jornal paulista publicou um terrivel artigo sobre este assunto... Bem por hoje é só e responda-me com urgencia sobre seus progetos pois creio que deste modo poderei ficar até o fim do ano pelo menos aquí pela Europa. O maior problema está ainda no caso das crianças. Enfim veremos...

²¹⁶ N. tr.: Mariuccia Iacovino (1912-), violinista, e Arnaldo Estrela (1908-1980), pianista. O casal se mudou para Paris em 1945, ao final da 2ª Guerra Mundial. Apresentavam-se em duo desde 1943.

²¹⁷ N. tr.: Outras interpretações da grafia são para o primeiro nome "Jorge" e para o segundo, Monslux ou Monseuse.

²¹⁸ N. tr.: Eugène Bigot (1888-1965). Regente e compositor francês.

²¹⁹ N. tr.: Victor Desarzens (1908-1986). Regente e violinista suíço.

Lembranças a todos os seus e um forte abraço do amigo de sempre.
Claudio Santoro

Um grande abraço em M. Luisa, Madame... da
Carlota.

Cláudio Santoro
 55 Rue de la Tour
 Paris 16 - France
 Paris le 8 Mai 1948
 Dr F.Curt Lange
 Casilla de Correo 540
 Montevideo - Uruguay

Caro amigo :

Primeiro quero protestar por não responder minhas cartas. Ignoro o motivo do silencio e espero que esta seja levada em consideração. Aproveito a maquina de escrever de um amigo para lhe bater uma um pouco estensa como é de nossa habitude. Aqui vou indo na luta cotidiana entrando cada vez mais no meio e conhecendo jovens interessantes etc. Passarei a contar retrospectivamente o que tenho feito. I)- Como sabe ganhei um prêmio da "Lili Boulenger Foundation" de 350 dólares onde fui candidato da Nadia Boulenger e o júri era composto de Koussevitzki, Copland, Piston, Strawinski, e Nadia. Foi o que veio me salvar do naufrágio economico em que estava metido... Pois a OSB como sabe esta numa complicação e até hoje não me enviou nada do que me prometeram. Minha bolsa termina em julho e não sei o que fazer. Voltar agora tem vários inconvenientes inclusive o de que poderia aqui aproveitar ficando mais um ano. Depois ha a questão da minha situação politica que você não ignora e que minha família escreve dizendo que não devo seguir agora por ipotese alguma... o que bem compreendo a razão... Sou bem conhecido e as cousas estão cada dia pior. Seria portanto duplo suicídio se tivesse que voltar : o artístico e o físico... Mas, como me arranjar aqui na Europa é que não sei... Responda urgente dando sugestões. Existe ainda o prblema das creanças que no caso de me arranjar aqui tenho que manda-los buscar. Quanto as atividades artisticas : Cursei o curso de direção de orquestra no Conaervatorio nas não pude fazer exane porque fui convidado para o Congresso de Compositores em Praga e como sabe é mais importante para mim do que um simples diploma mesmo que seja do Conservatório de Paris. Alem disso devo fazer uma conferencia durante o Congresso e abordadarei um problema que muito me interessa alem das facilidades que pederei obter, lá, para apresentar minhas obras, etc. No dia 7 do mez passado a Sociedade "Triptyque" realizou um concerto de minhas obras de camera incluindo as 6 Peças para piano a primeira Sonatina para piano, a Sonata N 3 para Violino e piano 1947, e o Quarteto N.2. As obras de piano e Violino f eram executadas por Arnaldo Estrela e Mariuccia Iacovino e o Quarteto pelo "Loewenguth". Foram todas as obras muito bem executadas e antes houve uma apresentação por um musicolego francês que se chama Serge Moureux. O Salão da Ecole Normal estava quasi completamente cheio e de um publico interessante desde os mais jovens compositores francezes até os mais velhos como Florent Smith. Alem disso havia um numero imenso de compositores estrangeiros tais como ungaros, americanos, argentinos, suecos, italianos, ingleses etc enfim, não poderia ser melhor. Infelizmente havia pouca critica devido a priaieira representação de Petruska de Strawinski na Opera. Mas tive uma muito gentil e que como toda critica em toda parte do mundo não podia deixar de dizer besteira, como por exemplo achar minha 3a Sonata

para violino e piano as vezes com um certo rigorosismo dedecafonico, quando justamente esta obra que foi escrita aqui em Paris não está escrita na tecnica dos 12 sons.... Em todo caso eles todos aqui em Paris ficaram muito impressionados quando souberam que as outras obras eram escritas nos 12 sons e não pareciam com as obras dos jovens dodecafonistas francezes... Outro musicologo achou que era a primeira vez que ouvia uma obra escrita nesta técnica e que tinha uma expressão diferente com a resolução de certos problemas como o problema harmônico. De fato eles aqui estão ainda na fase de copiar Alban Berg e Webern, e não procuraram como nois no Brasil delatar as possibilidades desta tecnica. Você vae extranhar muito com as minhas novas obras quando as vir e ouvir. Minha 3a Sinfonia da qual muito gosta a Nadia e Darius Milhot²²⁰, é bem diferente de tudo que escrevi até hoje. Tenho abandonado a técnica dos 12 sons depois que cheguei em Paris para tentar uma nova expressão embora não queira dizer com isso que abandonei a tecnica dos 12 sons definitivamente. Aqui ha um grupo bem grande de dodecafonistas dos quais o mais importante creio ser Serge Nig. Mas no geral são eles muito sectários e escolásticos... Tenho tido discussões bem interessantes com eles e principalmente com um francez que foi educado em parte na Alemanha que se chama Louis Saguer que ha meu ver é o que melhor conhece musica de todos eles mas não é dodecafonista embora conheça todas as técnicas muito bem, inclusive Hindemith etc. A musica que faz é bem feita mas creio que uma preocupação técnica exagerada da parte dele prejudica um pouco a espontaneidade, caindo quasi num certo academismo. Tenho assistido aos concertos do "Club d essai " uma realização da Radio muito interessante onde se toca as obras dos jovens e depois se discute ,uns metendo o pau e outros defendendo. Toca-se de tudo... As opiniões é que me decepcionaram um pouco porque sendo musicistas de nome que vão la para discutir dizem muita bobagem sobre os problemas da musica contemporânea. No geral a reação às obras dodecafonicas é enorme... Assistí por exemplo Roland Manuel dizer cada besteira sobre a técnica dos 12 sons que mostra uma ignorância não permitida nos dias de hoje. Pode-se não gostar mas deve-se saber porque... Enfim o movimento é intenso e interessante. Tenho ido a Theatro e assistido os grandes clássicos e também os modernos. Os concertos tirando os promovidos pela orquestra da Radio são muito rotineiros tocando Beethovenn e Wagner até enjoar... Os concertos do Triptyque é que no geral são interessantes. Estive outro dia com o Clark (presidente da SIMC). Fui apresentado pelo Luiz Heitor por uma razão muito interessante: (desculpe a pouca modéstia) Ele esteve almoçando com Luiz Heitor onde estava presente o Estrela, (assim que me contaram) e depois do almoço o Arnaldo começou a tocar uma porção de cousas do Villa do Camargo etc e ele ,Clark não dizia nada, quando Arnaldo começou a tocar minha Sonatina que escrevi em Paris ele levantou-se e tomou logo interesse dizendo querer me conhecer etc. De fato eles marcaram uma reunião onde ele esteve com a senhora, que também é compositora e ficou muito interessado pelas minhas obras pedindo para enviar para Londres a copia de varias. Um regente suíço Dezarzens vae tocar a minha Musica para cordas em Lauzanne. A Seção de Musica de Camera da Radio depois de examinar meu primeiro Quarteto me prevenio que foi programado para o primeiro dos unicos 4 concertos de musica de camera que promove todas as temporadas e que será em Outubro 9 ou 10. Dizem eles que é devido a importância da obra que não quiseram somente irradiar mas tambem dar a conhecer em publico... A minha 2a Sinfonia a que lhe é dedicada

²²⁰ N. trn: Trata-se de Darius Milhaud (1892-1974). Conhecido compositor francês.

vae também ser executada pela orquestra da Radio pelo Desormiere um dos melhores regentes atuais. O Villa esteve aqui bastante tempo porque ficou doente e fez muita camaradagem conosco bem como a senhora dele. Prometeu uma porção de cousas para mim. Vamos ver se cumpre. Regí em publico mez passado com a orquestra do Conservatório e pretendo me dedicar um pouco a direção de orquestra. Mesmo no caso de voltar para o Brasil espero ser engajado como assistente ou preparador de orquestra. A Nadia Boulenger escreveu a Mr Moe da Guggenheim pedindo que me dê a bolsa que tenho direito, para Paris; era bom escrever também explicando minha situação aqui aflitiva economicamente e tambem o que tenho feito artisticamente para reforçar. Explicando também que não é culpa minha de não poder entrar nos Estados Unidos etc. Aqui existe uma casa de musica nova que se interessa principalmente pelas obras que não teem as outras casas, falei da suas Editora, e deixei exemplares para ver se se interessam. Creio que sim. Você não gostaria de enviar uma carta para ficarem como representantes? É uma casa muito concorrida, pois fica ao lado da sala de concertos do Theatro Champs Elysee. Eles fazem exposição etc. Já falei com eles sobre o caso. Que tal? Quem é aqui seu representante?

Como vão todos os seus? Carlota envia lembranças. Receba um forte abraço do amigo de sempre,

Cláudio Santoro

Claudio Santoro
A/C/da Farmacia Xavier
Cruzeiro (EFCB) Estado de São Paulo

Fazenda, 5 de Setembro de 1949

Dr F. Curt Lange
C/O Prof. Eduardo Grau
Mendoza – Argentina

Meu caro amigo saudoso:

Sem compreender seu silencio lembrei-me de lhe escrever por intermedio de nosso comum amigo E. Grau para saber de suas noticias, pois ignoro sua residencia, porque sua ultima carta recebida ainda em Paris dizia que sairia em breve dos Est. Unidos e iria para Mendoza. Mas soube depois que passou pelo Rio e me procurou, sentindo muitíssimo não o tê-lo encontrado. Responda-me esta com urgência por favor, pois desejo voltar a ter a correspondencia que mantinha com ÜD.

Estou na Fazenda e vivendo por enquanto aqui... Não lhe escrevi antes por ter andado numa situação terrível e quasi trágica... Não se assuste. Contarhei: Depois que voltei da Europa (o que me arrependo muitíssimo) dei muitas entrevistas... e escrevi alguns artigos... A imprensa me recebeu regularmente bem embora omitindo alguns detalhes das minhas atividades na Europa principalmente sobre minha atuação nos Congressos de Praga etc. Mas, depois que o pessoal se apercebeu as razões ideologicas do meu novo rumo estético fiquei sozinho... Mas creio que você muito bem me conhece para saber que a luta que começava a travar e que apesar de ser ardua e de ter todo meio contra mim não era motivo para recuar. Foi assim que soube por amigos que iniciariam uma campanha de silencio contra mim único meio de apagarem meu nome do movimento musical do Brasil.

Andei de porta em porta antes de saber o motivo e principalmente pedi a Villa-Lobos que cumprisse a sua promessa de dar-me um lugar no Conservatorio, pois aviam 5 vagas... Este embrulhou e disse na minha cara que não serviam as vagas para mim porque não conhecia o programa do "seu" conservatório... Como se a musica que ele ensinasse por lá fosse diferente do resto do mundo. Tenho porem a resaltar o tratamento dispensado a mim por A. Murici que falou ao próprio Vila mais de uma vez insistindo para que me desse o lugar o qual quer outra cousa. Mas nada... Depois foi a OSB que tendo mudado de diretoria (está no momento um almirante de esquadra) não me quiz dar o lugar de ensaiador da Orquestra, pois agora o Eléazar é "prima dona" e não mais ensaiador embora continue recebendo os seus gordos honorários... A única cousa que me ofereciam era a quarta, estante dos primeiros violinos... Ora, depois de ter feito um curso muito bom de regência no Conservatório de Paris trazendo otimas referencia de meus mestres inclusive a prova de haver sido convidado para reger a Orquestra do Conservatorio em publico etc, nada disto servindo para me darem o lugar, que era sem pretensão, pois desejava com isto adquirir metié, pois não haveria outra possibilidade. Apelei para que me submetessem uma prova regendo uma das Sinfonias de Beethoven ou Mozart ou o que quizessem e dessem naturalmente tempo para preparar caso não

conhecesse a obra. Não pedia para ser o regente e sim apenas o ensaiador. Mas, nada. Então so havia a situação de voltar para a orquestra. Isto para mim seria muito deprimente, como bem poderá imaginar, e não aceitei. Vim então com Carlota muito desiludido e triste descansar um pouco na Fazenda para refazer a saúde perdida em Paris durante o ano de fome e frio que avíamos passado com tanto sacrifício e que apesar de tudo tenho saudades... Aqui resolvemos ficar por uns tempos enquanto não aparecer algo na minha carreira em algum grande centro. Arrendei a fazenda de meu sôgro e estamos trabalhando no campo produzindo leite com criação de vacas e outras cousas enquanto vou escrevendo minha obras e estudando, pensando, trabalhando e mantendo contacto com meus amigos Europeus que não se esquecem de mim e vão executando minha obras. Este ano já tive execução de meus dois quartetos, cousas para piano, e a Radio Franceza me escreve pedindo material da minha 3a Sinfonia porque foi escolhida peio comité de leitura da Radio para ser executada. Alem disto recebo correspondência encorajadora de uma Nadia Boulenger etc. Na Suiça tocam minha Musica para Cordas e na Tchecoslovaquia e Polonea, Londres na BBC executam obras etc. Enquanto isto em meu Paiz não executaram ate hoje sequer uma pena obra... Você bem me conhece e sabe que não destes que vive pedindo para ser executado. A única pessoa, e torno a repetir que se interessa um pouco é A. Murici. Quer que vá para a Orquestra do Municipal enquanto não arranjo outra coisa melhor e aconselhou as Ondas Musicais (um bom programa radiofónico existente no Rio) para que fizessem um concerto de minhas obra. Alem deste somente o Camargo Guarnieri que me escreveu uma carta convidando para reger um concerto de minhas obras em S. Paulo. Não resolvi, porque estou com um pouco de receio de reger obras dificies como são as minhas, e meu metié è ainda pequeno para enfrentar dificies cousas, pois gosto de fazer as cousas bem feitas, como você bem sabe. Mas estarei ainda este mez em S. Paulo e não tinha ido ainda por falta de dinheiro, pois nem o possuo para copiar o material da Sinfonia pedido nela Radio Franceza. Estou vendo se arranjo de qualquer forma. Mas este problemas não são nada em comparação com os meus problemas espirituais... Estes sim são importantes para mim e embora os tenha em mente não estão ainda resolvidos. Meti-me numa tarefa dura e isto será objeto de uma futura carta, pois desejava mais do que nunca conversar pessoalmente com você e mostrar meus últimos trabalhos. Abandonei o dodecafonismo e atonalismo sendo por isto uma dura tarefa de reconstrução técnica, embora o problema estético e de conteúdo saiba bem o que fazer. Estou praticamente só. Nem mesmo o Koellreutter serve para me dar opiniões pois divergemos em muitas

cousas e principalmente nas fundamentais...

Escreva-me por favor logo e me conte o que tem feito e como vae sua saude a de seus filhos e de Maria Luiza.

Por hoje já tomei demais seu tempo tempo sempre escasso, desculpe.

Recomende-me a todos os seus e receba um forte abraço do seu amigo sempre sincero e ao seu dispor,

Cláudio Santoro

Claudio Santoro
A/C/da Farmacia Xavier
Cruzeiro (EFCB) Estado de São Paulo
Brasil

Fazenda, 20 de Outubro de
1949

Dr F. Curt Lange
Calle Montevideo 487
Mendoza—Argentina

Meu caro amigo Lange:

Recebi com muito prazer sua carta de 11 do mez passado, podendo avaliar muito bem todas estas complicações de mudanças. Infelizmente as cartas que diz haver enviado para a casa do meu sogro não as recebi. Lá està transformada numa pensão e meu sogro vive atualmente numa cidade do interior de São Paulo. A ultima carta que recebi de você foi ainda dos Estados Unidos e em Paris. Depois disso nada mais. Esta, assim mesmo foi respondida por mim de la mesmo para o endereço que me deu, se não me engano o da União Pan Americana. Nosso contacto foi perdido porque não sabia onde você se encontrava.

Quanto as suas preocupações em saber porque estas transformações artisticas?, para mim teem muita lógica e são a unificação das ideias e o meio ambiente que as transformaram. Para mim tudo não passa de uma longa e por vezes penosa evolução trazida pela luta interna dos acontecimentos de uma época, provocada pela cultura mais intensa dos problemas filosoficos contemporaneos. O amadurecimento de certas ideias que à principio não eram claras e que com o continuar dos tempos e o conhecimento melhor de certos problemas fundamentais, estéticos, e práticos, foram aos poucos transformando, como não podia deixar de ser, a expressão e a manifestação creadora. Antes de partir para Paris já mantinha certas duvidas a respeito da minha própria maneira de crear que não me satisfazia. Procurei escrever algumas obras tais como a Sonata N.2 para Cello e o Quarteto N.2 para cordas, bem como a Musica para **orquestra** de cordas, foram tentativas neste sentido. Em Paris comecei a mudar ainda mais em cada obra numa evolução muito rápida, tanto que minha própria tese no Congresso de Praga já foi uma repulsa de minha parte pelas próprias ideias ate agora professadas. Nesta época fazem parte minha Sonata N.3 para Violino e piano, a Sonata N.3 para piano solo, as Canções para baixo e piano, e a obra mais importante que è a Sinfonia N.3 para grande orquestra e que è dedicada em Memoria de Lili Boulanger, como homenagem a Nadia Boulanger. Como sabe, foi principalmente por causa desta Sinfonia que fui o candidato da Nadia Boulanger para o prémio da "Lili Boulanger Fund," de Boston e que ganhei como o primeiro sulamericano a receber esta bolsa em dinheiro, para escrever uma obra. Estas obras que cito acima, foram escritas em Paris e todas elas enquanto tomei aulas com Nadia. Escrevia depois do congresso de Praga, varias outras obras, inclusive peças para piano, já todas com um forte sentido, caracterizado pela musica de meu paiz, tais como o Balet "A Fabrica" que esta-com o primeiro ato acabado e o segundo por acabar. Alem destas obras iniciei

um Concerto para piano e orquestra. Chegando ao Rio vim para a Fazenda por questões que já está ao par e tenho escrito alguma coisa para canto, um Quarteto para cordas e escrevo atualmente com muita vontade uma Opera em 3 atos para teatro de marionetes, que servira, também, para ser levada em teatro lirico, intitulada "Zê Brasil". O assunto è de Monteiro Lobato e de cunho puramente social. Nesta obra estou de fato conseguindo algo que ha muito procurava embora não me dê por satisfeito, como sempre. Procuro fazer Opera popular, mas não popularesca. Creando todos os temas e não me aproveitando de folclore.

Creio, que a criação temática, sempre, deve ser própria e apenas o carácter deve ser popular. Como se fosse um compositor popular mas que intelectualize a obra, porem, não a ponto de desfigura-la. Este è o meu principio. A obra deve ter uma finalidade, portanto funcional, e para isto è preciso que os nossos objetivos sejam atingidos, pois do contrario não estaremos realizando uma obra de sentido verdadeiramente realista. Com isso não quero dizer que se vá escrever "sambas" mas que o caracter popular do presente esteja caracterizado, ou por meio psicológico ou emocionalmente dentro do sentir daqueles a quem se teve a intenção de crear, o povo. Positivamente, pelo caminho que me encontrava anteriormente, não era possível chegar la. Por isso, abandonei os meios de sistematização até então empregados por mim e procuro outros que possam melhor servir ao conteúdo novo usado agora.

Como sabe, fiz um curso de regência em Paris e quero ver se arranjo qualquer coisa dentro desta carreira. Regi em publico a orquestra do Conservatório, acompanhando um concerto para violino e orquestra. Tenho um atestado do Eugene Bigot que foi meu mestre no Conservatório Nacional de Paris. O Camargo Guarnieri prometeu-me o lugar de regente do "côro popular" do Teatro Municipal de São Paulo, caso venha a efetivação do corpo de artistas deste Teatro que deve sair para logo. Não acredito muito que isto saía e mesmo que isto se der, não sei se poderei viver com o que pagam, pois e apenas 4.000,00, que representa quasi nada, Para lhe dar uma ideia, só de apartamento terei de pagar entre 2.000 a 3.000,00 cruzeiros. A vida aumentou umas quatro ou cinco vezes depois que você foi embora. Alem disso o Murici ofereceu-me, que poderia arranjar um lugar, talvez na orquestra do Teatro Municipal do Rio, mas este seria para tocar violino. Houve uma reforma nos vencimentos dos músicos que estão recebendo atualmente 8.000,00 e 7.000,00 cruzeiros respectivamente os primeiros e segundos violinos. Acontece que para voltar a tocar em orquestra seria um pouco deprimente para mim em frente aos próprios colegas, como bem poderá imaginar, pois conhece bem o meio. Que acha que devo fazer? Mande uma resposta sincera. Alem disso preciso estar no Rio ou em São Paulo, apesar de serem meios acanhados são sempre um pouco melhores que a fazenda. Tem ainda o problema das creanças que precisam ir para o colégio no ano que vem, pois o mais velho vae fazer em Dezembro 7 anos. Quanto ao que pagam no Municipal poderíamos viver mas não creio que poderia compor, porque o trabalho no Teatro não è de brincado, operas bailados, com duas temporadas, concertos sinfônicos etc. Você está bem ao par do movimento. Alem disso teria o problema psicológico que todo mundo diria, que nada adiantou ir a Paris para voltar à mesma situação. Sabe que meus quarteto foram tocados este ano em Paris tanto o primeiro como o segundo? Também minha Sinfonia N.3 será executada pela Radiodifusão Franceza pela melhor orquestra que ha em Paris atualmente. Esta obra foi escolhida pelo comitê de leitura da Radio e recebi comunicação aqui pedindo que enviasse o material para orquestra. Em Londres cantaram na BBC uma de minhas canções e alguns dos meus Prelúdios para piano.

Escreva-me logo e mande suas notícias também da família **toda**. Carlota envia lembranças a todos.

Recebam um forte abraço do amigo de sempre,

Claudio Santoro

Claudio Santoro
 Rua Conde Afonso Celso 66 apt.302
 Rio de Janeiro - Brasil

Rio 20 de Novembro de 1956

Caro Lange:

Recebi sua carta mas num periodo de grande trabalho e so agora tive uma folgasinha para lhe responder.

Você me pergunta sobre a minha vida? Nunca sofri tamanha perseguição artistica como este ano que se finda. Gastei forças preciosas para uma luta contra os cretinos os ignorantes os invejosos e os canalhas que controlam a vida musical ao país. Você sabe que não me submeto a pessoas ignorantes e existe um grupinho na OSB que não é nada nem musicalmente nem politicamente mas que devido a incompetencia e safadeza de outros conseguiu se apoderar da organização exigindo um "beija-mão" que não participo e que luto adbertamente contra, não me submetendo a essa corja, por questões politicas. isso está superado, pois tinha o apoio do proprio Ministerio o que fez com que conseguisse ao final, entrar como maestro substituto da OSB contra a vontade desse cafageste que é o Eleazar, e do grupo que o apóia por ele se submeter as suas safadezas, de que é um dos responsaveis. Depois de estar la dentro este imbecil do Eleazar não programou nenhum concerto para mim e não esteve quasi no Brasil evitando falar com o Camargo para impedir que isto acontecesse e macomunado com este grupo deixou ordens para que nem sequer pisasse na orquestra. Imagine você que sendo contratado da OSB essas pessoas me negam inclusive entradas para assistir os concertos. O Camargo Guarnieri agiu como grande amigo e então vendo a safadeza comigo, cedeu dois dos seus concertos, para mim, afim de que pudesse reger. Fizeram então tamanha atrapalhada que só consegui reger na Radio gravando os programas. A reação da orquestra foi ótima e apesar de não tomarem atitude a meu favor abertamente, comentaram com Camargo minha competencia de regente. Digo mais uma vez que não é politica, porque estou como Diretor Musical da Radio Ministerio da Educação e organizando para o Itamarati (Ministerio das Relações Exteriores) uma serie de "long-plays" de musica brasileira tudo supervisionado e organizado por mim. Aliás você precisa tomar conhecimento desta iniciativa que é a primeira que se faz de maneira tão importante no Brasil: gravações em geral de musica de camera por causa da verba ser pequena. Estas gravações estão quasi prontas e serão entregues ao Itamarati em Dezembro para propaganda no exterior. Gravamos cerca de 500 minutos de musica toda inedita. Apesar de não receber nada por este trabalho quis realiza-lo com o sacrificio do meu proprio trabalho e manutenção, para mostrar que é possivel se fazer alguma coisa seria e honesta neste paiz.

Quanto a minha situação financeira é muito ruin. Ha promessas do governo de melhorar minha situação na Radio no ano que vem e manter a minha posição na OSB mas em outras condições que não a deste ano. Veremos o que será. Tenho concertos pela Europa mas com a situação como está não anima muito ir para la. Compuz antes de vir para o Rio uma nova Sonata para piano solo (ns) que os amigos pianistas consideram uma obra de importancia no terreno da Sonata brasileira por se colocar num plano internacional apesar das características nacionais da obra sem cair nas eternas danças... Creio tambem que consegui nesta

obra alguma coisa nova neste sentido bem como Quarteto de cordas N. 4 que também terminei pouco antes da Sonata. Nestas duas obras como já na Sinfonia N.5 começo uma nova fase em que os elementos nacionais deixam de ser internacionais, para passar a uma transfiguração não somente pessoal como também de plano superior e que se possa dizer: isto é uma "Sonata", que pode ser colocada no plano internacional da criação contemporânea, mas deve ser de autor brasileiro. Esta penetração da essência das nossas características de povo que se cristaliza como cultura própria, creio é o ponto importante para nós criadores e que devemos passar desta fase, que foi necessária, de pesquisa, para entrarmos no plano das ideias e do pensamento criador mais profundo. Não sei se você está de acordo comigo. Não quero entrar em detalhes que uma carta não permite, mas se estiver por aqui teremos ocasião de falarmos sobre o assunto.

Nada me respondeu sobre a possibilidade de concertos em Buenos-Aires e Montevideo e Chile onde gostaria muito de fazer uma tournée como diretor de orquestra levando naturalmente a música brasileira.

Como vai neste momento. Virá para o Brasil mesmo? Seria muito bom.

Espero que todos os seus estejam bem e receba com Maria Luiza também da parte de Carlota o nosso abraço amigo

Claudio Santoro

3.Cartas citadas de Heitor Alimonda a Cláudio Santoro

H.A.
Bei Trenker
Taborstrasse 30
Wien II- Autria
28-X-52

Caro amigo,

Depois de passar quasi o dia todo ao piano, estudando, é um prazer sentar mais um pouco e escrever aos amigos. E quando muito pouco ou quase nada se fala, pois que este idioma é difícil como o diabo, o único jeito de conversar um pouco é escrevendo. E também recebendo cartas, mas isto já é mais raro.

Pois bem, já estou aqui a 20 dias, 15 dos quais já bem colocado, com quarto e piano e, portanto, em pleno trabalho. Conheço muito pouca gente. Apenas dois jovens pianistas e o célebre professor Seidlhofer no meio musical e ninguém fora dele. Minto, já estive na casa de Lescocheck, que mora aqui. Não sei se você o sabia. E conheço também, naturalmente, os brasileiros da legação. Estou bastante satisfeito em ter resolvido passar esses poucos meses aqui. Musicalmente essa gente está bem a frente de nós (como executantes), conhecem música melhor e respeitam-na muito mais. É uma mania tremenda, a que existe aqui os pianistas, de tocar a quatro mãos. E é bom. Tocam geralmente arranjos de sinfonia e música de câmara. Uma vez ou outra originais para 4 mãos. E assim fica-se conhecendo bem melhor o repertório sinfônico ou camerístico. O Deus aqui é Mozart. Já toquei com esses pianistas todas as overtures (muitas que eu nem sabia que existiam) e um sem número de sinfonias. É isso o que se faz aqui aos sábados ou domingos. O futebol não é tão importante, nem o cinema. Aliás, pobre de mim, que adoro cinema e não posso nem ir, pois que todos os filmes são falados em alemão.

Recebi a alguns dias um telegrama de Jeannette falando sobre eu tocar o seu concerto com o Eleazar aqui dia 20 de Novembro. Cai das nuvens e infelizmente até agora não recebi nenhuma carta esclarecendo isso. O concerto já está pronto. Só uma ou outra linha ainda não está completamente decór. Toquei outro dia uns pedacinhos dele na legação. Ficaram impressionados. Bem e mal. O que importa é que impressionou. Tenho certeza que vai agradar aqui na Europa.

O pessoal aqui em Viena só quer saber de clássicos e modernos. Os românticos, com exceção de Schubert, são pouco considerados. Até Schumann e Brahms são um tanto desprezados. Acho isso um pouco de exagero, e até mesmo um certo snobismo tradicional.

Me escreva alguma coisa sobre como caminham os seus planos. Mas escreva logo, pois a correspondência é demoradíssima entre Áustria e Brasil. Como vão os opus todos? O Carlinhos está satisfeito com Jeannette ou está achando puchado (sic)? Dê minhas lembranças aos amigos comuns. Um grande abraço para Carlota e você, do amigo

Heitor

P.S: Vindo à Europa, prepare-se para o frio. Espera-se um grande inverno esse ano.
Eu já estou com meu fogão aceso.

Rio, 6/12/57

Há momentos que a consciência dói e a gente faz alguma coisa que a tempo deveria ter feito. Por exemplo, te escrever. Por isso, cá estou. E já que falamos de consciência, deixe-me dizer logo a você que vergonhosamente ainda estou com a Sonata para Piano. O Serebiakof foi embora enquanto estive com “aziática” (sic) e não houve oportunidade de lhe entregar. Egoisticamente fico com ele esperando portador. O bom é que estou re-estudando e desta vez está ficando “grande.” Aliás, compreendi o 3º tempo e, meu amigo, é uma beleza. Estou quasi doido decorando, mas desta vez vai.

Brancaleou embarca para a França dia 18. Vou ver se mando por ele coisas q.v. [que você] tem pedido. Se ainda der tempo para você escrever, e precisando ainda mais alguma coisa, aproveite. Também Mariza seguirá dia 20 para Viena. Creio que v. [você] já sabe que ela se casou (de verdade agora) com Alexander Jenner. 1º Pêmió do Concurso de Piano aqui e irá morar em Viena. Terás o prazer de revê-la brevemente.

Os teus folhetos de propaganda só chegaram a minhas mãos a poucos dias. Não consegui aqui e pedi a Stela por carta e demorou um pouco a chegar. As cartas que pediste para re-enviar o foram imediatamente.

Alegra-me muito saber que compões bastante e tens sucesso musical. É a grande compensação dentro das lutas que atravessa agora.

Acho que é bem tempo de começares a 2ª sonata para piano. Com um andante com variações para te dar bastante trabalho. Que tal?

Domingo ultimo reunimos um novo Trio pela 1ª vez. Eu, Corujo [(?) caligrafia de difícil compreensão] e Mário Tavares. Este toca o violoncelo lindamente, mas parece ser uma personalidade um pouco difícil e preocupado em regência. Para reger qual orquestra? Espero que isso não impeça nosso trabalho de câmara, pois para mim realmente não há nada que o supere. A felicidade que tive no domingo bem o mostra.

Começo minha fase de grande estudo. A Escola já encerrou as aulas e disponho de todo o tempo para estudar. Re-estudei a Tocata também, agora com algumas inovações, pois depois de ter ouvido tantas vezes no Concurso e tendo descansado uma temporada está agora bem mais compreendida e amadurecida. Logo que tiveres uma cópia de Sonata de violino mande-me.

Eu até hoje não imprimi as minhas musiquinhas. Já estão no programa de escola e nada. Acabei de escrever um método para piano. Ficou bem bom, e acho que vou ter que imprimir por conta própria, pois não creio que as editoras se interessem por isso.

Bom, envio agora alguns dos teus folhetos e os outros mandarei a seguir com um ou outro portador. Pedirei em tua casa o álbum de recortes e irá também Que mais?

Parece haver no momento uma debandada geral dos brasileiros que estavam na Europa. Com o dólar beirando os 100 é um pouco demais, não? Meu amigo Sérgio, de Londres, voltou. Homero de Magalhães chegou a pouco. Uma pintora tua conhecida, Edith, também juntamente com outros artistas e mais artistas que já vêm correndo. Logo agora que planejávamos uma possível ida. O concurso não sairá antes de abril, e quem sabe até lá a situação melhora.

Aqui estamos em fim de temporada, péssima que foi, renunciando outra pior ainda. Enquanto isso para você deverá ser difícil escolher a qual concerto ir, não?

E lá se vai mais um ano! E aqui continuamos, amigos sempre, para o que precisares.

Afetuosamente, Heitor

Rio, 28/12/57

Caríssimo Cláudio,

Muito contente com tua carta mesmo que não tenha sido da tua vontade, nos soou bem mais otimista que as anteriores. CONTENTÍSSIMO em ouvir falar da nova sonata para piano, pois agora a primeira está pronta de verdade. Seguirei nos primeiros dias de Janeiro para Teresópolis como professor no curso internacional de férias Pró-Arte. Como professor lá (já começa a exploração) terei de dar um concerto sem nenhuma "income". Porém o ambiente será bom e tocarei a Sonata para dar um treino antes de tocar aqui. Ela já está ficando popularizada entre meus amigos que já pedem mesmo este ou aquele pedaço. O Adagio passou a ser meu favorito.

E já que iniciei a carta falando em música, continuemos no assunto. Li cuidadosamente os seus três "Tes Yeux" (de quem...?) que nos mandou. São bonitos, muito românticos, e, apesar dos afretando, etc, muito contemplativos para o meu Cláudio Santoro. Com a licença da amizade que nos une, e da admiração que tenho por sua obra, devo dizer que estou um pouco assustado esperando mais música sua, com medo que novas influências possam vir modificar o autor dos últimos quartetos, concerto para piano, sonata para piano, para piano e violino, que na minha fraca opinião representam já u grande compositor. E representam um homem em luta, explodindo aqui e ali, um homem capaz de ter dado o passo que você deu. Espero firmemente que o compositor tenha atravessado as lutas do homem, sem ter sofrido solução de continuidade, mas ainda mais fortemente dirigido à realização da obra iniciada.

Fiquei interessadíssimo no livro sobre técnica do piano que promete nos mandar. Estou cem por cento professor de piano, logicamente tudo quanto for novidade no campo do ensino desperta minha curiosidade. Não sei se já lhe contei ter escrito um método de mecanismo. Parece que a Carlos Wehrs vai imprimir, me dando 10% sobre a primeira edição. Que tal? As peças não os interessaram muito, e isso muito me ofendeu, pois as acho "tão bonitinhas"...

Meu trabalho em composição está praticamente parado. Sei muito pouco para ficar sozinho, e não consigo resolver sobre esse assunto. Falei com o Mignone diversas vezes, mas este foge ao assunto. Tento a mais de mez falar com o Camargo Guarnieri, atravez Mozart, e também não consigo. Vou acabar me voltando para Paulo Silva e aprender composição escolar, que odeio.

A grande ultima novidade do ambiente é a reeleição da Joanidia na direção da Escola. Houve forte tentativa de derruba-la; Eurico chegou a cantar vitória antes da hora, mas foi unicamente alarme falso. A mulherzinha é uma rocha de forte. E, para mim, tanto melhor que ela continue até eu ser catedrático. No mais, tudo parado. Não há por enquanto pronunciamentos quanto ao ano vindouro, mas pelas aparências será verdadeiro xarope.

Quanto ao teu atual cartaz, o mundo já começa a esquecer o que o marido fez. Por outro lado, o que o marido fez, tornou o gênio mais conhecido, e muita gente agora é até capaz de acreditar que você é um grande artista, ou pelo menos, tão louco quanto um grande artista deveria ser. Invejo o frio que você está sentindo. Não todo talvez. Mas estou escrevendo às dez da noite, de "shorts", tomando coca-cola (desculpe) gelada, e assim mesmo morrendo de calor.

Estamos esperando o pacote de músicas. Grande abraço de Jeannette.
Grande abraço do amigo de sempre, Heitor

Rio, 11 de abril de 58

Meu caro Cláudio,

Cheguei hontem de uma “tournée” pelo norte e encontrei todas as notícias de “última hora” do “caso” Cláudio ! Jeannette já tinha tomado uma série de resoluções e providências no sentido que tinha achado melhor. Estou inteiramente de acordo com tudo o que ela fêz; pois por razões que você pode bem imaginar, sempre pensamos poder de novo reunir uma família a quem queremos muito bem. E temos visto inúmeros casos semelhantes que trouxeram tempos depois um arrependimento doloroso e infelizmente insolucionável.

No entanto, os últimos acontecimentos vieram provar que tua resolução é definitiva, e por esse motivo eu passarei a tomar uma parte mais ativa no assunto e terei mesmo uma conversa séria com Carlota e tentarei resolver os assuntos que você pede solução. Quanto ao desquite, Jeannette já se informou. Não é possível realizá-lo por procuração. Existe uma lei nesse sentido. Por tanto, a única maneira de fazê-lo é v. [você] vindo ao Rio. Se quizeres vir “incógnito”, dispõe de casa e discrição para que ninguém o saiba (pelo menos de nossa parte). Eu acho que seria mesmo a maneira mais sábia (mais cara também) de resolver tudo. Pois v. poderia logo resolver tudo o mais que fosse pendente para tua estada mais calma na Europa. E, de qualquer maneira, não é esse o problema de maior importância no momento.

Como já disse cheguei ontem de uma “tournée”. Tudo ótimo. Grande sucesso em alguns lugares, sucesso em outros. E, meus parabéns! A primeira audição pública da sonata foi um estrondo. O público vibrou e os pianistas todos querem estudá-la. Você pode ficar certo que sua música vai ao público. Koell ouviu. Torceu um pouco o nariz. Não podia ser diferente. Em todo caso pode-se tirar algum proveito da crítica que ele fez ao primeiro movimento. “Arpejos demais”, disse ele, e “a idéia fica um pouco indefinida”. Em geral sem estilo. Aí perguntei a ele o que era estilo. Diz ele: o que o Guarnieri tem. Eu disse: “mas é chato, cacete, e um pouco cheio de fórmulas” e ele concordou comigo ... O que realmente interessa é que ficou provado o que eu disse desde o princípio, é a 1ª música brasileira que poderá ser tocada no estrangeiro à altura dos outros compositores sem ficar restrito ao conhecimento do folclore, de melodias populares e ritmos comuns só ao próprio brasileiro. A sonata já é internacional sem deixar de ser brasileira. O movimento na Baía está fabuloso. Músicos vindos da Europa para ensinar e para a orquestra que Koell está organizando e regendo. Uma escola de teatro formidável, Um caso sério.

Desculpe muito não ter enviado antes a Sonata. Um pouco de cima deve ter influído nessa demora. E estou esperando a outra ! Um grande abraço e o desejo de melhores ventos para o amigo,

Heitor

Rio, 22.4.59

Meu caro Cláudio,

Não se assuste quando ler a assinatura desta carta. O expediente passou para minhas mãos. Jeannette passou por uma fase dura de exaustão misturada com desenganos e tristezas (sic) em relação à Humanidade... Felizmente já passou, mas ela está muito cansada e me pediu que lhe escrevesse. Eu o desejaria ter feito antes, mas como a vida tem caminhado aos trancos e barrancos, o tempo escaceou e foi ficando.

Estive relendo suas últimas cartas. Já começo respondendo pelo fim. A Sonata (vionino e piano) está na minha mão. Já é a prova final, pronta para imprimir. Sousa Lima a trouxe para que eu desse uma última espiada nas dinâmicas, etc que ele estava achando muito vazia. Foi bom ele ter trazido pois corrigi 32 erros... Portanto agora não haverá mais motivos para demora em imprimir. Como o vegetal está junto, e eu não sei aonde foi parar a minha cópia, aproveitei para mandar tirar uma cópia e te envio tão cedo quanto possível. Ele esteve se queixando um pouco da dificuldade em fazer imprimir obras tão grandes.

Quanto à tua situação atual, é difícil dizer ou prometer alguma coisa. Este noss paiz está em fase de economia. E, da mesma forma que esbanjou dinheiro, esbanjou mal, agora economisam (sic) inteiramente errado. Tem havido inúmeros casos de artistas que tinham promessas de ajuda do Itamarati, e agora foram cortados. A situação está muito difícil. Pelas tuas cartas vejo que você tem um monte de coisas entabuladas. Penso que talvez ajudaria se você pudesse mandar cópias de contratos ou cartas de convite para essas atividades que você terá depois de julho. Com um documentário dessa espécie, talvez fosse mais fácil pedir ou nos Ministérios ou mesmo na Presidência uma ajuda para você se manter até o início de tais atividades. Jeannette já falou tudo o que era possível com Meira Pena, e o Ênio andou se mechendo (sic). Parece que nada adiantou...

Londres, 23 de março de 1960.

Caro Cláudio,

Há tempo já estava para escrever-te (...)

Outra coisa, Cláudio. Você sabe muito bem como nós, e eu especialmente, somos fãs da tua música. No momento aqui está uma polêmica enorme pelos jornais, conferências, concertos, etc. sobre música moderna, moderna de verdade. Temos ouvido muitas vezes Boulez, Webern, Schoenberg, e mesmo alguns eletrônicos como os italianos Maderna e Nono. É uma ciência, mais do que uma arte, e não me agrada. Ou melhor, é curioso para ouvir, mas não creio que eu estudaria uma peça do Boulez, por exemplo. No entanto, parece-me necessário hoje dar uma feição tanto quanto possível atual, avançada mesmo à composição. Parece-me que quanto menos nacionalista, mais ao alcance de todos, mas ao mesmo tempo, quanto menos nacionalismo, menos personalidade. Qual é a solução? Repito, acho que você tem o gênio da composição e espero demais em tua realização. Mas não sei se existe um certo comodismo quando você escreve para o piano, ou será preguiça, ou será uma fase (que se prolonga demais) na qual você se repete um pouco. Quer me parecer que você está usando o nacionalismo como finalidade e não como mero meio estético. Que fim levou aquele caminho lindo do 2º movimento do 1º concerto? Ali se sentia ainda o dodecafonista ou pelo menos o atonalista, e dava um caráter mais pessoal à obra. Compreenda, não estou fazendo crítica, comentário, em vista de um novo ponto de vista. Vivendo só no Brasil, a gente mofa (me refiro a mim, agora). Certifico-me agora, mais do que nunca, de que estou certo quando me resolvi a não tocar mais nenhuma pecinha brasileira. A dança nacional só interessa se estiver enquadrada dentro de uma grande forma universal. Não se gosta de Villa-Lobos aqui. Compreende-se. O Mozart que fique forçando uma super-nacionalidade que acaba se transformando em salvo-conduto de sucesso no Brasil (e só aí) para ver como ele acabará enterrando os poucos talentos que ainda temos para a composição. O perfeito equilíbrio Aristotélico, isso é que é o problema. Enfim, você é o homem que tem que resolver esse problema, com ou sem porrada por todo lado. Afetuosamente, Heitor.

P.S: Minha bolsa termina dia 31 de julho. Já consegui com Cayton um convite para ficar aqui até dezembro, sem despesas para o Conselho Britânico. Não sei se ficaremos até lá, mas pelo menos até setembro acho que sim. Venha por esse tempo. E, venha de uma vez, para entrar no Brasil com o pé direito. Abraços!

Rio, 14/VIII/73

Cláudio, amigo velho,

Recebi ontem sua carta e respondo no dia seguinte. P., diz você, e p. digo eu! Escrevi duas cartas, inclusive na última juntei crítica do concerto do Trio e pedia que me enviasse a música. E você, seu v. de m., manda perguntar se eu quero o Trio. Lógico! Na primeira carta, depois de séculos sem escrever, motivos psicológicos e físicos; (o 1º entende-se obviamente e os 2ºs pelo desastre em Recife), agora bastante recuperados e em total atividade.

Na última semana tivemos algumas coisas boas acontecendo aqui: Jorge Zulueta deu 4 aulas sobre técnica atual do piano, que foram formidáveis, e que, pela 1ª vez deu uma boa visão do caminho traçado pela música ao piano e todas as novas possibilidades do instrumento. Eu e meus alunos de piano ficamos de tal forma impressionados que criamos um grupo de pesquisa e pretendemos, seguindo um pouco o próprio roteiro das aulas (anexo), aprofundarmo-nos nesse repertório e com alguma base invadir o repertório brasileiro.

Pedido importante: me arranja alguma coisa de BLACHER - KLAGEL e se possível os estudos para piano de STOCKHAUSEN – se dor preciso xerox e outras despesas me informa que lhe envio. Mais alguma coisa que achar importante, envie. Logo te informarei sobre o que estamos fazendo.

Fiquei contente com sua carta pelas notícias de v. Gisele (v. não menciona nada sobre a saúde dela, o que faz prever que ela vai bem), que trabalha com seu ballet, os meninos bem e amolado só com o problema do dedo da Giselinha. Que coisa desagradável! Não pode ser feita implantação ou enxerto? Não esqueça que ela vai ser uma linda moça e que quererá ser toda perfeita.

Dá um beijo a todos, menos você, seu b.!

Abração, do amigo, Heitor

Referências bibliográficas

AIMARD, Pierre-Laurent. **Not just one truth**. Legato prod.2008. DVD

ABBAYE SAINTE-MARIE DE LA PIERRE-QUI-VIRE. **Zodiaque** : Cahiers de l'Atelier du coeur meurtry. Saint-Léger-Vauban, Abbaye Sainte-Marie de la Pierre-qui-Vire, 1951-. Trimestral/semestral. ISSN: 0044-4952 0044-4952

ALIMONDA, Heitor. Lembranças importantes de uma amizade muito importante. **Brasiliana**. Rio de Janeiro : Maio de 1999, p 34-37.

ALMEIDA, Alexandre Zamith de. **Formas líricas e campos temporais**: fundamentos das multiplicidades de performance em Klavierstück XI de Karlheinz Stockhausen. 2010. 164 fls Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2010.

ANDRADE, Mário de. Pianolatria. **Revista Klaxon**. São Paulo: 15 de maio de 1922, p.8.

_____. **O Banquete**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

ASSIS, Ana Claudia. **Os doze sons e a cor nacional**: conciliações estéticas e culturais na produção de César Guerra-Peixe (1944-1954).2006. 268 fls. Tese (Doutorado em Música) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, Belo Horizonte, 2006

_____. César Guerra-Peixe: entre músicas e músicos (1944-1949). **Revista do Conservatório de Música UFPel nº3**. Pelotas: 2010, p. 58-79.

BACCARIN, Biaggio; Duprat, Régis; Mello, Zuza Homem de (orgs.). **Enciclopédia da música brasileira: sertaneja, popular, samba e choro, erudita**. São Paulo: Arte Editora: Publifolha, 2000.

BERRY, Wallace. **Structural functions in music**. New York, Dover Publications, 1987.

BUSCACIO, César Maia. **Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1956)**. 2009. 272 fls Tese (Doutorado em Historia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sócios da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

DIAZ, José-Luis. Qual a genética para as correspondências? **Manuscrita**: Revista de Crítica Genética, São Paulo, Humanitas, n.15, p 119-162, 2007.

DOMENICI, Catarina. **O intérprete em colaboração com o compositor**: uma pesquisa autoetnográfica. In: Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 20, 2010, Florianópolis. **Anais do Encontro**. Florianópolis: UDESC, 2010. p. 1142-1147.

DONIN, Nicolas; THEUREAU, Jacques. Ateliers en mouvement – interroger la composition musicale aujourd'hui. **Circuit, musiques contemporaines**. Montreal, v.18, nº1, 2008.

FOSS, Leopold. The Changing Composer-Performer Relationship: A Monologue and a Dialogue. **Perspectives of New Music**. Vol. 1, n. 2, pp. 45-53, Spring, 1963.

GANDELMAN, Salomea. Repertório brasileiro para piano (1950-1990). **Brasiliana**. Rio de Janeiro : Maio de 1999, p 24- 33.

GUIGUE, Didier; FERREIRA, Marcello. Conjunto de objetos genéricos no “Makrokosmos” de George Crumb. In: FÓRUM DO CENTRO DE LINGUAGEM MUSICAL, 6., 2004. **Anais do Fórum**. São Paulo: USP, 2004. p.134-144

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. **L'Épistolaire**. Paris, Hachette, 1995 (Collection Contours Littéraires).

HINDEMITH, Paul. **The craft of musical composition**. New York, Associated music publishers London, Schott & co, 1970.

KOSTKA, Stefan. **Materials and techniques of twentieth-century music**. New Jersey, Prentice-Hall, 1990.

LA MOTTE-Helga de; RILLING, Lydia; SCHRÖDER, Julia. **Dokumente zur Musik des 20.Jahrhunderts**. Laaber, Laaber Verlag, 2011.

LENDVAI, Ernő. **The Workshop of Bartók and Kodály**. Budapest : Editio Musica, c1983

MAUÉS, Igor Linz. **Música eletroacústica no Brasil: 1956 – 81**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1989.

MENDES, Sérgio Nogueira. **Cláudio Santoro e a expressão musical ideológica**. 1999. 120 fls. Dissertação (Mestrado em Música)– Centro de Letras e Artes da Unirio, Rio de Janeiro 1999.

_____. **O percurso estilístico de Cláudio Santoro** : roteiros divergentes e conjunção final. 2009. 289 fls. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2009.

MENEZES, Flo. **Atualidade Estética da Música Eletroacústica**. São Paulo, Ed.Fundação, Ed.UNESP, 1998.

MESSIAEN, Olivier. André Jolivet. **Zodiaque**, Sainte-Marie-de-la-Pierre-qui-Vire, nº 119, p. 16. Jan 1979 (publicação trimestral).

MORAES, Marcos Antônio. Epistolografia e projeto nacionalista em Mário de Andrade. **Gragoatá**. Niterói, n.15, p. 55-67, 2.sem 2003.

_____. **Epistolografia e crítica genética**. Ciência e cultura [SBPC]. São Paulo, v.59, n.1, p.30-32, jan.-mar. 2007a.

_____. **Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade.** São Paulo: FAPESP/EDUSP, 2007b.

NATTIEZ, Jean-Jacques; DAVOINE Françoise; OESCH, Hans; PIENCIKOWSKI, Robert (org.). **The Boulez-Cage correspondence.** Tradução de Robert Samuels. New York: Cambridge University Press, 1994.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira.** 2ª edição. Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria, 2008.

OLIVEIRA, Jocy de. Rio de Janeiro, 2011. **Informações fornecidas em entrevista concedida para esta tese.** Gravação original em aparelho portátil.

OLIVEIRA, Reinaldo Marques de. **A conclusão cromática em obras de Arnold Schoenberg e Cláudio Santoro.** 2010. 213 fls. Tese (Doutorado em Música). Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP, São Paulo, 2010.

RIDENTI, Marcelo. Jorge Amado e seus camaradas no círculo comunista internacional. **Sociologia e Antropologia.** Rio de Janeiro, v. 01.02: 165-194, 2011.

ROCHA, Inês de Almeida. **Canções de amigo: redes de sociabilidade na correspondência de Liddy Chiaffarelli Mignone para Mário de Andrade.** 2009. 308 fls. Tese (Doutorado em Educação). Centro de Educação e Humanidades, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

SANTORO, Cláudio. Progresso em Música. **Para Todos.** Rio de Janeiro, nr.7, p.4-5. Mar.1951.

SILVA, Flávio (org). **Camargo Guarnieri – o tempo e a música.** Camargo Guarnieri: o tempo e a música. Rio de Janeiro : Funarte ; São Paulo : Imprensa Oficial, 2001.

SOUZA, Iracele A. Vera Lívero de. **Santoro : uma história em miniaturas.** Estudo analítico-interpretativo dos prelúdios para piano de Cláudio Santoro. 2003.643 fls.Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2003.

SURCHAMP, Angelico. Debussy (1862-1962). **Zodiaque.** Sainte-Marie-de-la-Pierre-qui-Vire, nº 53, p. 4 -15. Jul 1962 (publicação trimestral).

VENTURA, Fábio. **Mutationen III de Cláudio Santoro : o pianista como co-autor.** 2008. 111 fls. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

Correspondências:

ALIMONDA, Heitor. Correspondência a Cláudio Santoro: 25/10/1952

- . . Correspondência a Cláudio Santoro: 6/12/1957.
- . . Correspondência a Cláudio Santoro: 28/12/1957.
- . . Correspondência a Cláudio Santoro: 11/04/1958.
- . . Correspondência a Cláudio Santoro: 22/04/59.
- . . Correspondência a Cláudio Santoro: 23/03/1960.
- . . Correspondência a Cláudio Santoro: 14/08/1973.

CURT LANGE, Francisco. Correspondência a Cláudio Santoro: 4/03/1942

- . . Correspondência a Cláudio Santoro: 13/06/1942
- . . Correspondência a Cláudio Santoro: 27/07/1942
- . . Correspondência a Cláudio Santoro: 18/09/1942.
- . . Correspondência a Cláudio Santoro: 2/01/1943.
- . . Correspondência a Cláudio Santoro: 6/04/1943
- . . Correspondência a Cláudio Santoro: 16/10/1944.
- . . Correspondência a Cláudio Santoro: 30/11/1944.
- . . Correspondência a Cláudio Santoro: 27/06/1946.
- . . Correspondência a Cláudio Santoro: 23/07/1946.
- . . Correspondência a Cláudio Santoro: 12/04/1947.
- . . Correspondência a Cláudio Santoro: 19/01/1948.
- . . Correspondência a Cláudio Santoro: 15/09/1948.
- . . Correspondência a Cláudio Santoro: 11/09/1949.
- . . Correspondência a Henry Allen Moe: 4/03/1946.

SANTORO, Cláudio. Correspondência a Curt Lange: 25/02/1942

- . . Correspondência a Curt Lange: 7/6/1942
- . . Correspondência a Curt Lange: 7/7/1942.
- . . Correspondência a Curt Lange: 09/09/1942
- . . Correspondência a Curt Lange: 22/10/1942.
- . . Correspondência a Curt Lange: 01/01/1946.
- . . Correspondência a Curt Lange: 5/1/1946.
- . . Correspondência a Curt Lange: 06/01/1946.
- . . Correspondência a Curt Lange: 27/06/1946 (telegrama).
- . . Correspondência a Curt Lange: 30/06/1946.
- . . Correspondência a Curt Lange: 15/07/1946.
- . . Correspondência a Curt Lange: 05/01/1948.
- . . Correspondência a Curt Lange: 19/03/948.
- . . Correspondência a Curt Lange: 08/05/1948.
- . . Correspondência a Curt Lange: 13/09/1948.
- . . Correspondência a Curt Lange: 05/09/1949.
- . . Correspondência a Curt Lange: 20/10/1949
- . . Correspondência a Curt Lange: 20/11/1956.
- . . Correspondência a Heitor e Jeanette Alimonda: 21/02/1958.

PARTITURAS:

BARTÓK, Bela. **Allegro Barbaro**. London, Boosey and Hawkes, 1948. 7 fls. Obra para piano.

HINDEMITH, PAUL. **Ludus Tonalis**. Mainz: Schott, 1943. 60 p. Obra para piano.

——— **Suite 1922**. Mainz: B. Schott's Söhne, 1922, 22 p. Obra para piano.

LUTOSLAWSKI, Witold. **String Quartet**. New York, Music Sales, 1964.

SANTORO, Cláudio. **Diagramas cíclicos**. Darmstadt: Tonos, 1966. 6 fls. Obra para piano e percussão. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1962. 6 fls. Obra para piano.

——— **Dos canciones: 1. A Menina Exausta; 2. Asa Ferida**. Montevideu: Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, 1944. 8 fls. Obra para canto e piano.

——— **Estudo nº1**.

——— **Fantasia Sul América**. Rio de Janeiro: Savart, 1983. 5 fls. Obra para piano.

——— **Intermitências I**. Paris: Jobert, 1971. 3 fls. Obra para piano.

——— **Mutationen III**. Darmstadt: Tonos, 1970. 8 fls. Obra para piano e tape.

——— **Paulistanas**. Casas Editoras Musicais Brasileiras reunidas CEMBRA. São Paulo, 1955. 28 fls. Obra para piano.

——— **Prelúdio nº1**: "Tes Yeux" (2ª. série, 1º. Caderno). Rio de Janeiro, Ed. Savart, 1957. 1 fl. Obra para piano.

——— **Prelúdio nº 18** (2ª. série, 2º. Caderno - Allegro Grotesco e Bárbaro). Rio de Janeiro, Ed. Savart, 1963. 2 fls. Obra para piano

——— **Prelúdio nº 27**. Rio de Janeiro, Ed. Savart, 1984. 5 fls. Obra para piano.

——— **1ª. Série de 4 peças para piano**. Rio de Janeiro: Savart, 1943. 5 fls. c

——— **2ª. série de 6 peças para piano**. Rio de Janeiro: Savart, 1946. 4 fls. Obra para piano.

——— **Sonata nº2**. Paris: cópia do manuscrito, 1948. 25 fls. Obra para piano.

——— **Sonatina nº1**. Rio de Janeiro: Savart, 1947. 8 fls. Obra para piano

——— **Sonata nº3**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1959. 23 fls. Obra para piano.

——— **Toccata**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1955. 11 fls. Obra para piano.

——— **Trio**. Rio de Janeiro: Savart, 1973. 7 fls. Obra para violino, violoncelo e piano.

SCHÖNBERG, Arnold. **Five piano pieces, op. 23**. Copenhagen, 1951. 19 pgs. Obra para piano.

——— **Pierrot Lunaire, op 21**. Viena: Universal Edition, 2006. 78 pgs. Obra para voz, piano, flauta transversal, flauta piccolo, clarinete, clarinete baixo, violino, viola, cello.

——— **Suite für Klavier, Op 25**. Viena; Nova York: Universal, 1952. 24 pgs. Obra para piano.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. **Klavierstück nr.11**. London : Universal Edition, 1957. 1 pg.

——— **Plus Minus (Nr.14)** : 2 x 7 Seiten für Ausarbeitungen. Instrumentação livre. Viena : Universal Edition, 1963.

WEBERN, Anton. **Variationen für Klavier Op 27**. Viena: Universal, 1937. 11 pgs. Obra para piano.

YOUNG, La Monte. **Compositions**. 1963. Instrumentação livre. Disponível em: <http://georgemaciunas.com/?page_id=886>. Acesso : 21 jul 2012.

Web Bibliografia

ACERVO CURT LANGE. Disponível em: <<http://www.curtlange.bu.ufmg.br/>>. Acesso em: 20 SET. 2012

ATELIER. Disponível em: <<http://revues.u-paris10.fr/index.php/latelier>>. Acesso em: 17 Mai. 2012. ISSN: 2109-9103.

BABBIT, Milton. **Who cares if you listen?** Disponível em: <<http://www.palestrant.com/babbitt.html>>. Acesso em: 26 Jul. 2011.

CRUMB, George. **Music:** does it have a future? Disponível em: <<http://www.georgecrumb.net/future.html>>. Acesso em: 26 Jul. 2011.

EXIL-ARCHIV. Biografia de Louis Sagner. Disponível em : <http://www.exilarchiv.de/Joomla/index.php?option=com_content&task=view&id=983&Itemid=66>. Acesso em : 21 Dez. 2012.

GUIGUE, Dider. Para uma análise orientada a objetos. **Cadernos Estudo - Análise Musical**, São Paulo, nº.8/9, Nov 1995. Disponível em: <http://www.atravez.org.br/ceam_8_9/analise_or_objetos.htm>. Acesso em: 18 out 2012.

GRUPO DE PESQUISAS EM PRÁTICAS INTERPRETATIVAS DA UFRGS. Disponível em: < <http://www.ufrgs.br/gppi/>>. Acesso em: 06 Ago. 2012.

INSTITUTO CARLOS SCLiar. Disponível em: <<http://www.carlosscliar.com/index.htm>>. Acesso em: 15 MAI. 2012.

LOPES, Telê Ancona; MORAES, Marcos Antônio de; SANTOS, Tatiana Maria Longo dos. Disponível em:<<http://www.ieb.usp.br/index.asp?categ=1&mario=1&subcateg=1&topico=43&initial=0>>. Acesso em 27 Nov. 2010.

OBRA DE CLÁUDIO SANTORO, A. Catálogo de obras de Cláudio Santoro. Disponível em: <<http://www.claudiosantoro.art.br>>. Acesso em: 04 AGO. 2011.

SANDU-DEDIU Valentina. Dodecaphonic Composition in 1950s and 1960s Europe: The Ideological Issue of Rightist or Leftist Orientation. **Journal Of Musicological Research** 26(2/3), p. 177-192, abril de 2007. Disponível em: Academic Search Complete, EBSCOhost.

<<http://web.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=4&hid=125&sid=83aa377b-1176-4fc0-985d-d4d1c2ced2f3%40sessionmgr111>>. Acesso em : 21 AGO. 2012.