

O período nacionalista de Cláudio Santoro: estilo e estrutura (1949-1960)

Sergio Nogueira Mendes

Resumo: Artista de obra extensa e variada, Cláudio Santoro afastou-se gradativamente de sua escrita atonal-dodecafônica, por volta de meados da década de quarenta, para converter-se, após o advento do “Congresso de Praga”, a uma expressão musical de claro conteúdo nacionalista. O presente trabalho pretende demonstrar, através da análise de obras do período e de documentação selecionada no arquivo pessoal do compositor, algumas das principais características estilísticas e estruturais deste idioma nacionalista. Serão trazidos à baila, conjuntamente, além dos procedimentos técnicos empregados na manipulação de um material harmônico e melódico específico, também o discurso estético-ideológico do compositor baseado no normativismo do Realismo Socialista.

O Congresso de Praga

Lógica consequência das transformações estéticas ocorridas durante os anos de transição, o ingresso de Santoro no movimento musical nacionalista está diretamente relacionado ao “II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais”, evento realizado em Praga, entre os dias 20 e 29 de maio de 1948. Se, por um lado, parte do material composicional empregado em obras anteriores já antecipava alguns dos elementos que se tornariam característicos nesta nova fase, por outro lado, a conversão estética definitiva somente viria a ocorrer após o evento, quando Santoro decide pela completa adoção das orientações ali estabelecidas, fundamentadas nos valores estéticos do Realismo Socialista.¹ O trecho a seguir, extraído de sua correspondência, é bastante revelador neste sentido.

¹ Estabelecido pelo estado soviético como modelo oficial artístico, as premissas estéticas do “Realismo Socialista” centravam-se na tese de que as artes deveriam abordar suas temáticas sempre de forma otimista, glorificando as idéias políticas e sociais do Partido Comunista. De acordo com os artigos lançados no Pravda, “a única música aceitável e considerada digna para as classes trabalhadoras deveria caracterizar-se por sua acessibilidade, meliosidade (tunefulness), tradicionalismo estilístico, otimismo e inspiração folclórica.”. MCKAY, Cory. <http://www.music.mcgill>.

Na Europa, no Congresso de Praga, minha conferência é uma condenação ao dodecafonismo, mas com alguma esperança em sua técnica o que hoje chego a conclusões de inteiro abandono da mesma. Assim como fui o primeiro brasileiro a adotar esta técnica, quero ser também o primeiro a abandoná-lo. O grande movimento na Europa atual é o novo Humanismo na arte. Quero ser conseqüente com minhas idéias de fazer uma arte que contenha os anseios de nosso povo. Para isto terei que falar a sua linguagem para que seja entendido. (1948.ACS:3)²

Marxista convicto e filiado ao PCB, Santoro defenderia em seu artigo, especialmente elaborado para o evento, *Oú va la Musique? Le Problème du Compositeur Contemporain dans sa Position Sociale* (1948.ACS:1) a tese de que a ortodoxia dodecafônica, prática adotada por inúmeros compositores progressistas, correspondia a um “movimento extremista”, “própria dos primeiros impulsos”. O momento, segundo afirma, era de se procurar dar continuidade ao desenvolvimento do atonalismo livre e evitar-se “certos exageros” referentes à aplicação da técnica dos doze sons.

Acredito que as pesquisas e as experiências na técnica dos doze sons são importantes, principalmente no que concerne em auxiliar o desenvolvimento da forma. Porque, com a dilatação da expressão, sua renovação para uma tendência pró-atonalismo, portanto de abandono da tonalidade, entra-se em crise. [...] daí a importância que dou ao princípio do dodecafonismo que talvez possa satisfazer em parte as necessidades exigidas por esta nova expressão. (1948.ACS:1)

Para sua surpresa, a defesa que empreendera do atonalismo como reflexo de uma evolução social deflagrada pelo avanço do mundo socialista sequer fora considerada. Tal como ficou estabelecido no Congresso, a postura estética de um compositor engajado na causa comunista estava diretamente condicionada à compreensão da arte pelo povo, o que pode ser observado nos discursos de Denis Bartha (1948.ACS:1) e Zofia Lissa (1948.ACS:1), pesquisadores que defenderam, respectivamente, tanto a necessidade da convivência “in loco” com os detentores da tradição musical folclórica, quanto o desenvolvimento de um gênero musical moderno, mas de compreensão imediata.

² A abreviatura ACS refere-se ao *Arquivo Cláudio Santoro*, coleção depositada no Departamento de Música da Unb, contendo extensa e variada documentação pessoal do compositor. Os documentos citados neste trabalho estão classificados em três segmentos: 1-artigos; 2-depoimentos; 3- Correspondência. Desta forma, a indicação (1948. ACS:3) corresponderá, nas referencias bibliográficas, a uma correspondência específica listada neste ano.

Divulgação dos princípios

Encarregado pela seção plenária, de “realizar as idéias” contidas no Manifesto de Praga, Santoro defenderia no artigo *Problema da Música Contemporânea Brasileira em Face das Resoluções e Apelo do Congresso de Compositores de Praga* (1948) a tese de que as dificuldades enfrentadas pela música contemporânea não eram de ordem técnica, mas sim, um problema de conteúdo, já que qualquer discussão técnica tornava-se estéril diante do que foi realmente considerado premente naquele momento: “um trabalho que venha de encontro aos anseios da sociedade nova, aos anseios da classe laboriosa, e que seja a expressão da verdadeira cultura popular, arte para todos, arte com raízes no povo e nas tradições nacionais”(1948: 235)

O trecho a seguir expõe claramente a diferença entre seu ponto de vista inicial, quando considerou o atonalismo o elemento principal da arte revolucionária, e aquele que adotaria em seguida. Segundo Santoro, as obras musicais modernas, verdadeiramente revolucionárias, deveriam basear-se, não nas últimas manifestações artísticas decadentes da burguesia, mas nos elementos oriundos daquela que era a verdadeira classe revolucionária: o proletariado.

De fato, antes do advento do socialismo, o artista dava a impressão de estar na frente e de impulsionar o desenvolvimento da sociedade, porque o povo não estando no poder, êle representava de fato a vanguarda. Mas hoje nos países socialistas, o povo estando no poder, a classe revolucionária está na frente; o artista que marcha ao lado do proletariado deve estar na linha do progresso e não ao lado das tendências da última fase da burguesia (1948:236).

Em *Problemas da Música Contemporânea Brasileira e o Fato Histórico Social* (1948b.ACS:1), Santoro elabora, pela primeira vez, um pequeno resumo das noções que no seu entender deveriam caracterizar a arte musical da nova sociedade. Desta vez, aparecem lado a lado, além das teses defendidas por Denis Bartha e Zófia Lissa, a exigência do “conteúdo positivo”, qual seja, uma idéia temática exterior à obra, capaz de motivar o compositor em determinada direção, provocando associações mentais previamente esperadas nos ouvintes.

Recapitulando teremos chegado a conclusão que são três os problemas fundamentais: 1^o) Creação de uma arte que não sendo super-intelectualizada, também não deve ser popularesca. Um gênero intermediário, com o fito de trazer as massas a compreensão da arte em geral, e preparando outrossim, as bases de uma nova expressão musical, acabando com

a diferença aos poucos entre arte popular e a chamada arte erudita. 2o) Estudo aprofundado do folclore para dele tirarmos a técnica necessária à unidade da criação musical. 3o) Conteúdo positivo baseado nos sentimentos elevados do homem. (Novo humanismo) (1948b.ACS:1).

Desenvolvimento do novo estilo

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

Tendo sido-lhe recusadas ambas funções, decepcionado com o meio musical brasileiro, Santoro decide arrendar a fazenda do sogro com o intuito de juntar algum dinheiro para retornar o mais breve possível ao continente europeu. A malfadada empreitada agropecuária estender-se-ia por todo ano de 1949 e, já no início de 1950, estaria de volta à cidade do Rio de Janeiro onde tenta retomar suas atividades musicais como violinista de estante. Ao contrário do que se possa imaginar, o período em que esteve afastado do meio musical gerenciando a fazenda no interior de São Paulo não foi dos mais proveitosos no terreno da composição musical. As novas orientações estéticas adotadas a partir do Congresso de Praga não se materializaram de imediato, o que levou Santoro a considerar o ano de 1949 um período de crise profunda.

De acordo com sugestões do compositor, em decorrência das transformações estilísticas geradas pela procura por uma forma mais pessoal de expressão, o período nacionalista estaria dividido em dois momentos bastante diferenciados. Estendendo-se até meados da década de cinquenta, o primeiro momento corresponderia à etapa inicial de pesquisa, em que tenta reconhecer e apreender um suposto idioma musical brasileiro, o qual, paulatinamente, a custo de muito esforço, procura incorporá-lo intencionalmente à sua expressão pessoal. Uma vez vencida esta etapa, tratar-se-ia, em um segundo momento, do alcance da universalidade através de uma transfiguração pessoal de tudo o que foi assimilado na fase anterior. Para descrever e caracterizar esta etapa, Santoro se vale de expressões: “sair da linguagem mais direta, popular e folclórica”; romper “com a idéia de que a música

brasileira deve ser enraizada no folclore”; ir “muito além dos limites nacionais” e etc. As obras relacionadas na citação a seguir, todas compostas em 1955, evidenciam o início da segunda etapa por volta deste mesmo ano.

Compuz [...] uma nova Sonata para piano solo que os amigos pianistas consideram uma obra de importância no terreno da sonata brasileira por se colocar num plano internacional apesar das características nacionais da obra sem cair nas eternas danças... Creio também que consegui nesta obra alguma coisa nova neste sentido bem como o Quarteto N. 4 [...] Nestas duas obras como já na Sinfonia N. 5 começo uma nova fase em que os elementos nacionais deixam de ser intencionais para passar a uma transfiguração não somente pessoal como também de plano superior e que se possa dizer isto é uma Sonata, que pode ser colocada no plano internacional da criação contemporânea, mas deve ser de autor brasileiro. Esta penetração da essência das nossas características de povo que se cristaliza como cultura própria, creio é o ponto importante para nós criadores e que devemos passar desta fase que foi necessária de pesquisa para entrarmos no plano das idéias e do pensamento creador mais profundo. (1956b.ACS:3)

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

Eu renego só aquilo que eu fiz de ruim, a minha música ruim. As obras que eu considero ruins eu já quis destruí-las, [...] a minha vontade era destruir cinquenta por cento da minha produção, [...] eu acho que a minha fase nacionalista, [...] foi uma fase importante na minha carreira, que me deu solidez de escritura e provou a mim mesmo que eu era capaz de fazer uma música tradicional também, não só a vanguarda. Não é de todas as obras que eu considero importantes da minha fase nacionalista. As primeiras obras, por exemplo, eu acho muito ruins. A Sétima Sinfonia eu acho que é a obra do período nacionalista mais importante em matéria de música sinfônica. Depois dela a Sexta Sinfonia, é menor, que a idéia é um pouco diferente; segue em caráter decrescente a Quinta e a Quarta (1989.ACS:2).

Melodias modais

No que concerne especificamente à elaboração melódica, em um primeiro momento, Santoro tomará as escalas modais como o principal material para a construção de grande parte de suas melodias nacionalistas, ainda que o recurso aos elementos tonais, tanto diatônicos, quanto cromáticos, também possam ser encontrados. Via de regra, é apresentada, no início da obra, uma idéia temática claramente estabelecida, calcada em escalas modais isentas de qualquer alteração cromática.

Exemplo 1 – melodia modal diatônica



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

Nos compassos iniciais da *Paulistana n. 5* (1953) são empregados na harmonização da melodia baseada na escala mixolídia de ré, apenas quatro acordes. Dois deles, o acorde de Fá# menor (3ª inversão) e o acorde de Si bemol (c/ 7ª e 13ª), não pertencem à escala do modo empregado. Decorrem, tão somente, da intenção de relacionar ao contexto da melodia modal entidades harmônicas distanciadas entre si e à escala modal empregada. Interessa ao compositor incorporar ao ambiente modal um “colorido” harmônico inusitado, cuja principal missão é ampliar as possibilidades expressivas da melodia.

Exemplo 2 – Harmonização c/ acordes estranhos ao modo

Exemplo 3 – Escala modal e acordes alterados

Melodia: modo mixolídio

Acordes estranhos ao modo

Ainda que tal procedimento esteja presente na obra de um grande número de compositores da primeira metade do século XX, é lícito lembrar que foi justamente Bela Bartók, um dos três principais modelos referenciais estilísticos de Santoro neste período,³ o primeiro compositor a discutir mais profundamente o aproveitamento do material modal oriundo da música popular-folclórica na música culta. A técnica de harmonização, tantas vezes utilizada por Santoro neste período, aparece descrita detalhadamente por Bartók(1985) em um dos seus inúmeros artigos sobre música popular.

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

Melodias tonais diatônicas

Mais raras do que as anteriores, as melodias tonais neste período aparecem nas obras mais variadas e, de um modo geral, podem ser separadas em duas vertentes. A primeira se assemelha às melodias das canções populares urbanas mais sofisticadas das décadas de cinquenta e sessenta. Na obra de Santoro, tal tendência pode ser observada nas diversas canções compostas durante o período e em peças para piano de curta duração. As do segundo grupo seguem o padrão estilístico das melodias modais e correspondem ao esforço do compositor em desenvolver um estilo pessoal

³ Além da obra e das idéias de Béla Bartók, Santoro cita, por diversas vezes, a importância, em seu desenvolvimento, das teorias composicionais e acústicas de Hindemith. Quanto à música brasileira, aparecem em destaque Villa-lobos e C. Guarnieri.

calcado no que classificava como as “substancias melódicas básicas” da música folclórica.

No exemplo a seguir, extraído do *Prelúdio no. 2* (2ª Série) (1957), o primeiro modelo de melodia tonal aparece harmonizado com acordes do II e V graus da escala de Lá bemol Maior, modulando, a partir do oitavo compasso, para a subdominante através da conversão do V grau de Lá bemol em II grau da nova tonalidade. A cadencia harmônica V-I em Ré bemol, nos dois últimos compassos do trecho, confirma a modulação para esta tonalidade.

Exemplo 4 – melodia tonal c/ estereótipos harmônicos

Andante Cantabile

Ab: II 7 V 7 II 7 V 7 II 7 V 7 V 7(b9)

Db: II 7 IV7M V 7 I

Tanto a forma do encadeamento, quanto o conteúdo dos acordes empregados, correspondem às estruturas estereotipadas que ocorrem predominantemente na canção popular urbana, a provável referencia de Santoro nestes prelúdios. Corroborar esta observação, o fato deste prelúdio, em sua versão para canto e piano, integrar um ciclo de canções cujos textos foram fornecidos pelo poeta Vinícius de Moraes, figura proeminente no movimento musical da bossa-nova.

Na *Paulistana no. I* (1953) temos o exemplo da outra tendência mencionada acima. Com suas figuras rítmicas sincopadas e o movimento descendente por graus conjuntos cadenciando na mediantes, algumas das principais características da música folclórica nacional, tal como aponta Mário de Andrade (1972), a melodia é ambientada com acordes em posição aberta, baseados na superposição dos intervalos de quintas justas. Somado a isto, ainda que a melodia permaneça centrada sobre Ré bemol maior, em momento algum, o compositor faz uso da função da dominante, o que seria de fundamental importância para o estabelecimento do tradicional arcabouço harmônico do tonalismo.

Exemplo 5 – Melodia tonal c/ constâncias nacionalistas

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

Melodias tonais cromáticas

Uma vez vencida a etapa que classificou como “intencional”, ou seja, o período marcado pela busca deliberada da “essência” musical brasileira, Santoro passaria a investir em um modelo melódico mais flexível, não mais baseado em escalas diatônicas tonais ou modais, mas, voltado para as possibilidades mais amplas da gama cromática. Neste caso, observa-se o emprego do cromatismo como forma de se evitar a monotonia e as trivialidades geradas pelo emprego abusivo de escalas diatônicas. Outra característica diferenciadora e complementar é a permanência das figurações rítmicas sincopadas assegurando o caráter nacionalista das melodias deste período.

Nos compassos iniciais da *Sonata no.3 p/ Piano* (1955), o motivo melódico estabelecido no primeiro compasso será imediatamente repetido por mais duas vezes. Na última repetição (comp. 3), momento em que alcança seu conteúdo integral, forma-se um conjunto diatônico de quatro notas, oriundo do ciclo das quintas (sib, mib, láb, réb), o qual se estabelecerá como um verdadeiro eixo tonal de maior estabilidade, acomodando, no interior de suas relações, o cromatismo que complementa o motivo.

Exemplo 6 – Cromatismo melódico

Allegro energico



The image shows a musical score for two staves. The top staff is in bass clef with a 3/4 time signature. It features a melodic line with chromatic intervals, slurs, and accents. The bottom staff is also in bass clef with a 3/4 time signature, providing a harmonic accompaniment with slurs and accents. The tempo is marked 'Allegro energico'.

Exemplo 7 – Eixo tonal diatônico/ inserção cromática.



The image shows a single staff of music in treble clef. It is divided into three segments by dashed lines. The first segment is labeled 'Segmento ciclo 5as' and contains five notes. The second segment is labeled '(comp. 1-3)' and contains three notes. The third segment is labeled '(comp. 4-6)' and contains six notes. The notes are chromatic, moving in a stepwise fashion.

Nos compassos seguintes, o mesmo eixo tonal se manterá atuante, enquanto a expansão do cromatismo resultará no emprego de 11 dentre os doze semitons. Ainda que a passagem esteja firmemente centrada em mi bemol, as constantes alterações aplicadas em alguns graus da escala (2º, 3º, 6º) impedem que se estabeleça a exata definição da variante modal empregada.

Ostinatos

Disseminados por toda sua produção nacionalista, os motivos de acompanhamento em forma de *ostinato* cumprem em Santoro, nada mais do que sua função tradicional: propiciar o “fundo harmônico” e a “atmosfera” propícia à sobreposição de outras tantas idéias. Em virtude da repetição obstinada da entidade harmônica inequivocamente estabelecida, o núcleo tonal ali formado determinará a funcionalidade de todo e qualquer elemento cromático sobreposto àquele contexto. Em geral, os *ostinatos* de Santoro estão elaborados em torno de uma figura rítmica bastante pronunciada, com seu conteúdo variando entre, uma nota pedal, um acorde ressonante, ou a combinação de dois ou mais acordes.

Exemplo 8 – Ostinatos característicos



The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It features a melodic line with slurs and accents. The bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature, providing a harmonic accompaniment with slurs and accents. The tempo is marked 'Lento' and 'Adagio (Expressivo)'. The score includes dynamic markings like 'p'.

Na *Sonata IV p/ Violino e Piano* (1951), este efeito pode ser observado na medida em que o *ostinato* do acompanhamento, criado a partir de um fragmento da escala lídia de Ré bemol,⁴ propicia a estabilidade necessária ao emprego funcional de toda a escala cromática. Quatro das cinco notas que compõem o *ostinato* serão empregadas na melodia como pontos de convergência e repouso de todo o movimento cromático contido em cada um dos segmentos demarcados: (a)sib, (b)fá, (c)sol, (d)láb.

Exemplo 9 – Ostinato harmônico e cromatismo melódico

The image displays a musical score for Example 9, consisting of two systems of music. The first system covers measures 50 to 54, and the second system covers measures 55 to 59. The top staff is for the violin, and the bottom staff is for the piano. The piano accompaniment features a rhythmic ostinato pattern. The violin melody is chromatic and includes four segments marked with dashed lines and labels 'a', 'b', 'c', and 'd' above the staff, indicating points of convergence and rest.

Intercâmbio modal

O intercâmbio modal também aparece como uma das técnicas freqüentemente empregadas por Santoro neste período. Definido por Persichetti (1985) como uma troca de modos, sem que o centro tonal seja alterado, esta técnica é geralmente praticada por Santoro em sobreposição às figuras de *ostinato*, uma vez que tais figurações tem como uma de suas

⁴Podemos compreender o acorde do *ostinato* como derivado da escala lídia de réb: (réb, mib, fá, sol, láb, sib, dó). Cinco destas notas serão empregadas no acorde, o qual, poderá ser catalogado como uma tríade de réb com 6ª e 11ª+ acrescentadas.

principais missões o estabelecimento de um pólo tonal estável que, de um modo geral, acolherá as variações impostas à linha melódica.

Na entrada do *Allegro* da *Sinfonia Brasília*, o *ostinato*, composto pela articulação rítmica irregular da nota mi, assegurará a permanência do centro tonal em torno deste pólo, enquanto se observa, na melodia, o intercambio dos modos frígio e mixolídio.

Exemplo 10 – Ostinato e intercâmbio modal

Allegro Molto (♩ = 138) Frígio

Mixolídio

Cromatismo polimodal

No exemplo a seguir, na verdade, uma derivação da técnica descrita no item anterior, temos uma aplicação literal de um dos procedimentos composicionais discutido detalhadamente por Bartok em suas “Conferências de Harvard”⁵ Servindo-se da expressão “cromatismo polimodal”, Bartok descreverá o procedimento em que diversas, ou até mesmo, todas as notas da gama cromática, podem ser empregadas igualmente em um único trecho como conseqüência da utilização simultânea de modos diferentes baseados em uma mesma fundamental. Trata-se, de acordo com sua avaliação, de uma manipulação do cromatismo inteiramente diferenciada da prática semelhante dos períodos estéticos anteriores.

Obtemos como resultado da superposição de um pentacorde lídio e um frígio sobre uma nota fundamental comum, um pentacorde diatônico, preenchido por todos os graus alterados em sustenidos e bemóis. Entretanto, estes graus aparentemente cromáticos em sustenidos e bemóis são, em suas funções, totalmente diferentes dos graus dos acordes alterados dos estilos cromáticos dos períodos anteriores. Uma nota cro-

⁵ As “Conferencias de Harvard” (Harvard Lectures) aparecem no livro editado por Suchoff *Bela Bartok Essays*. 1992 - University of Nebraska Press

maticamente alterada de um acorde está em relação direta com sua forma não-alterada; trata-se de uma transição conduzindo à nota respectiva do acorde seguinte. Em nosso cromatismo polimodal, entretanto, os sustenidos e bemóis não são de forma alguma tomados como graus alterados; são ingredientes de uma escala modal diatônica. [Bartók: “The New Hungarian Art Music. 1942-43] Apud: (Vinton. 1966:239)

Nos compassos iniciais da *Sinfonia no.7 Brasília* (1959/60), observa-se a inserção das notas cromáticas dó#, ré# e sol#, claramente assentadas sobre a escala dórica de lá. ao final de cada uma das semi-frases. Como síntese final, obter-se-á um total de dez notas da gama cromática como resultado da fusão dos modos dórico e lídio baseados em lá.

Exemplo 11 – Melodia modal policromática

Andante (♩ = 60)

The musical score for Example 11 is written in bass clef with a 2/4 time signature. It begins with a forte (f) dynamic. The melody consists of several phrases, with chromatic alterations (sharps and naturals) that create a complex modal texture. A piano (p) dynamic is used in the latter part of the piece. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 60 beats per minute.

Exemplo 12 – Policromatismo: modos dórico/lídio

The musical score for Example 12 is written in treble clef. It shows a melodic line that transitions between two modes: Dorian (modo dórico) and Lydian (modo lídio). The Dorian mode is indicated by a bracket over the first part of the melody, and the Lydian mode is indicated by a bracket over the second part. The score includes a 'ritorn.' (ritornello) marking. The notes are clearly marked with sharps and naturals to show the chromatic differences between the modes.

Paralelismo

No que tange ao emprego específico de técnicas polifônicas, é certo que a música nacionalista de Santoro não prima por esta característica, o que não implica dizer que não ocorram linhas melódicas em contraponto. De um modo geral, a textura polifônica aparece em um número reduzido de obras em trechos muito curtos e delimitados. Tal constatação já havia sido apontada por Nadia Boulanger (1960:3, ACS) quando Santoro, novamente interessado pelos conselhos de sua ex-orientadora, envia-lhe algumas de suas últimas produções a fim de que a mesma pudesse avaliar a qualidade destas obras. Ainda que acentuasse a “força vital” e a “poesia particular” das obras nacionalistas, Boulanger não deixou de verificar, por outro lado, o “excesso de paralelismo” e a “ausência de polifonia”.

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. Neste caso, o interesse do compositor volta-se muito mais para o “colorido” sonoro, proveniente das propriedades físicas do intervalo empregado, do que para o seu grau de tensão específico. Quanto aos acordes resultantes, aqui entendidos como consequência do movimento da linha do acompanhamento, estes não mais serão percebidos em função de seu significado funcional harmônico. Em resumo, trata-se de uma técnica de harmonização muito mais vinculada a princípios horizontais do que verticais.

Nas três passagens a seguir,⁶ o paralelismo do acompanhamento é colocado em prática de distintas formas, cada uma explorando o “colorido” particular de um intervalo. Enquanto, nos dois primeiro exemplos, valoriza-se a terça maior e a quarta justa respectivamente, no exemplo seguinte, o intervalo de sétima menor, localizado entre as vozes de baixo e tenor, se mantém rigorosamente paralelo. Nesta passagem, cabe à voz de contralto executar as alterações necessárias ao ajustamento da harmonia e melodia.

Exemplo 13 – Paralelismo em terças.



Exemplo 14 – Paralelismo em quartas justas



⁶Ex.13 - *Sinfonia No.7*, I/17-26. (1959-60), Ex. 14 - *Sonata (Fantasia)No.4*, p/ Piano. I/17-24.(1957), ex. 15 - *Sonata (Fantasia) No.4* p/ Piano. I/161-165. (1957).

Exemplo 15 – Paralelismo em sétimas menores



“Two-voice framework”

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

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

A progressão da moldura à duas vozes (*two-voice framework*) é inteiramente independente das outras notas do acorde. Na verdade, as vozes internas pertencem ao quadro tonal, tanto quanto as vozes externas, mas influenciam estas últimas, tanto quanto o baço ou o fígado influenciam a aparência externa do homem. [...] O caminho de um acorde no espaço é afetado

muito pouco pelas notas internas; sua forma é determinada mais pela progressão melódica presente na moldura à duas vozes. (Hindemith1945:114)

Temos no *Prelúdio no. 10*, (2ª série) (1957), um possível exemplo das duas principais formas de movimentação da voz do baixo na música nacionalista de Santoro: (1) intervalos de quarta ou quinta justas; (2) intervalos por grau conjuntos, ou terças maiores, ou menores. Enquanto a primeira corresponderá à sensação de permanência, estabilização e conclusão, a segunda será utilizada com o intuito de remeter o ouvinte à idéia de flutuação e continuidade.

Exemplo 16 – Movimento do baixo: estabilização/flutuação harmônica.

Lento molto espressivo

melodia (mib-solb-sib-dó-réb)

comp. 1-4

Exemplo 17 – Esqueleto harmônico

comp. 1-4

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

V I alt II V I

Exemplo 18 – Material melódico.

modo dórico ?

comp. 1-4

Do primeiro ao quarto compasso, o movimento do baixo está baseado tão somente no intervalo de quarta justa, em que são articuladas as funções de dominante e tônica. Enquanto a melodia permanece fixa delineando um possível modo dórico em mi bemol, a harmonia, baseada no movimento de quarta justa no baixo, restringe-se aos acordes do V e I graus, ainda que ambos alterados: o

acorde da dominante aparece sem a sua terça (ré bequadro), enquanto o acorde da tônica é transformado em uma dominante com 9ª aumentada.

No quinto compasso, a estabilidade verificada anteriormente se desfaz na medida em que o baixo passa a se movimentar pelos intervalos de grau conjunto e terça. Neste momento, enquanto a melodia se afasta da tonalidade principal, a harmonia terminará por dirigir-se à dominante, sem antes transitar pelo acorde do II grau de Mi bemol. Tal como se observa no esquema reduzido, enquanto o segundo grau é alcançado por um acorde estranho à tonalidade, através de um movimento por grau conjunto no baixo, um acorde igualmente distante do ponto de vista tonal fará a mediação entre o II e V graus através dos intervalos de terça maior e menor. Finalmente, no compasso seis, será restabelecido o movimento de quartas no baixo, sugerindo, uma cadencia conclusiva através das funções de dominante e tônica.

Resumo

O período nacionalista de Santoro deve ser compreendido como o momento em que os anseios estéticos e ideológicos, manifestados durante o período de transição, se materializam em sua forma definitiva. Neste percurso histórico, a participação do compositor no “II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais” atuou como um estímulo determinante em sua aproximação dos princípios estéticos do nacionalismo musical abrigados sob a bandeira do realismo socialista. Durante o evento, dá-se a substituição da tese do atonalismo, como reflexo de uma evolução social deflagrada pelo avanço do socialismo, pela crença de que a postura estética do compositor engajado na causa comunista fundamentava-se na compreensão da arte pelo povo.

Durante os primeiros anos da fase nacionalista, momento de adequação às novas diretrizes estéticas, Santoro ocupar-se-ia do desenvolvimento de uma forma de expressão compatível com os novos ideais. Desta forma, no que se refere à elaboração melódica, durante toda a primeira metade de sua década nacionalista, procuraria corresponder, da forma mais clara e direta possível, às expectativas estéticas estabelecidas em Praga. Neste primeiro momento, ao qual se referia como o período marcado pela busca deliberada da “essência” musical brasileira, observamos a elaboração de obras através do emprego de um material mais simples e de fácil assimilação, tal como as melodias modais ou tonais desprovidas de alteração.

Por volta da segunda metade da década, período em que afirma ter alcançado a elaboração de obras verdadeiramente convincentes, Santoro

iniciaria um novo processo de transformações estilísticas, no qual, segundo o compositor, os elementos nacionais, já transfigurados, ascenderiam ao plano internacional da criação contemporânea. Convencido de que os resultados alcançados na primeira fase teriam deixado à desejar do ponto de vista estético, Santoro passaria a investir em um modelo melódico mais complexo, não mais baseado em escalas diatônicas tonais ou modais mas, voltado para as possibilidades mais amplas da gama cromática, em que observaremos o emprego de técnicas específicas como o intercâmbio modal e o cromatismo polimodal.

O presente trabalho não se propõe a abarcar tudo o quanto o compositor tenha levado a cabo em seu período nacionalista. Esta tarefa exigiria uma pesquisa muito mais detalhada e específica, o que, de forma alguma, se enquadra em nossos propósitos. Através da análise do contexto histórico e dos procedimentos técnicos mais significativos, em razão da frequência com que ocorrem na obras do período, nos limitamos unicamente à descrição do que seriam as principais características de um suposto idioma nacionalista deste compositor.

Referências bibliográficas

- Andrade, Mário de. 1972. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins/INL
- Bártok, Bela. 1985. “La Influencia de la Música Campesina sobre la Música Culta Moderna”. In *Escritos sobre música popular*. Mexico, DF: Siglo Veintiuno Editores
- Hindemith, Paul. 1945. *Craft of Musical Composition*. London: Schott.
- Mckay, Cory. *Political influences on the music of Shostakovich*. Ontário, Canadá: University of Guelph. Departments of Music and Computer Science. Disponível em <<http://www.music.mcgill>>.
- Persichetti, Vincent. 1985. *Armonia del Siglo XX*. Madrid: Real Musical.
- Santoro. Cláudio. 1948. “Problema da Música Contemporânea Brasileira em Face das Resoluções e Apelo do Congresso de Praga”. *Fundamentos 2*. São Paulo: 233-240 (agosto)
- Vinton, John. 1966. “Bartók on His Own Music” *Journal of the American Musicological Society* 19: 232-243 (Summer)

“Arquivo Cláudio Santoro”

1-Artigos:

- Bartha, Denis. 1948. *L’Influence de la Musique Populaire sur la Musique*.
- Santoro, Cláudio. 1948a. *Oú va la Musique? “Le Problème du Compositeur Contemporain Dans sa Position Sociale”*.
- _____. 1948b. *Problemas da Música Contemporânea Brasileira e o Fato Histórico Social*. 1948. 4p.
- Zofia, Lissa. 1948. *Les Fonctions Sociales de la Musique Artistique et Populaire*.

2- Depoimentos e entrevistas:

Santoro, Cláudio. 1989. Depoimento concedido ao MIS. São Paulo, 22 ago.

3- Correspondência:

Boulanger, Nádia.1960. Correspondência a Cláudio Santoro. (28/09/1960)

Santoro, Cláudio.1948. Correspondência a Vasco Mariz: (25/10/1948)

_____. 1956a. Correspondência à David Appleby. (7/05/56)

_____. 1956b. Correspondência a Curt Lange. (20/11/56)