

3 Espaços (1966) para Viola e Piano de Cláudio Santoro: análise e performance de três manuscritos

3 Espaços (1966) for Viola and Piano by Cláudio Santoro: analysis and performance of three manuscripts

Sofia von Atzingen Drake Cardoso

Universidade Estadual de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil
sofiavona@gmail.com

Susana Castro Gil

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil
susana.castrogil@hotmail.com

Carlos Aleixo dos Reis

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil
carcenster@gmail.com

Resumo: Estudo comparativo entre três manuscritos da obra *3 Espaços* (1966) para Viola e Piano do compositor Cláudio Santoro com vistas a uma fundamentação de sua performance. *3 Espaços* é uma obra do período compositivo *avant-garde* de Santoro e, como tal, a aleatoriedade é uma das principais características da obra. Os três manuscritos aos quais tivemos acesso apresentam diferenças na escrita musical relacionadas à figuração rítmica, variabilidade de efeitos tímbricos dos instrumento e mudanças ou omissão de notas. Devido à linguagem aleatória presente em *3 Espaços*, o performer tem grande influência no resultado da interpretação da obra. Por isto, conhecer os diferentes manuscritos e o estilo de escrita do compositor é um importante ponto de partida para a performance da obra.

Palavras-chave: Cláudio Santoro; *3 Espaços* (1966); música brasileira do século XX para Viola e Piano; análise musical; comparação entre manuscritos de música.

Abstract: Comparative study between three manuscripts of *3 Espaços* (1966) for Viola and Piano composed by Cláudio Santoro with the purpose to substantiate its performance. *3 Espaços* is a work from Santoro's *avant-garde* compositional period, thus the aleatory is one of its main characteristics. The three manuscripts studied have differences in the musical writing related to the rhythmic figuration, variability in effects of timbre and pitch alteration or omission. Due to the *3 Espaços*'s aleatory nature, the performer has a strong influence on its interpretation. Therefore, to study the different manuscripts and Santoro's compositional style would be an important starting point for the performance of this work.

Keywords: Cláudio Santoro; *3 Espaços* (1966); Brazilian music of the twentieth century for Viola and Piano; music analysis; comparison among music manuscripts.

1 - Introdução

O compositor brasileiro Cláudio Franco de Sá Santoro (1919-1989) foi ao longo de sua carreira intérprete, compositor e professor. Uma característica marcante de Santoro foram as inúmeras mudanças de orientação estilísticas inseridas em fases composicionais claramente delimitadas. Seu catálogo de obras apresenta composições atonais, dodecafônicas, neotonais, nacionalistas, aleatórias, eletrônicas, dentre outras. Segundo o próprio compositor, sua produção estaria dividida em quatro períodos bem definidos: a fase dodecafônica (1939-1946), um curto período de transição (1946-1948), a fase nacionalista (1949-1960) e o retorno ao serialismo de 1960 em diante (MENDES, 2009, p. 5). Neste presente trabalho estamos interessados na fase de Santoro a partir de 1960. Segundo MENDES, entre 1960 e 1966 Santoro estava em processo de transição e a partir de 1966, ano da composição de *3 Espaços*, o compositor utilizaria a expressão "filiação à avant-garde extrema" para definir sua nova orientação estilística. Neste período, Santoro experimentava diferentes técnicas composicionais e estava em contato com o que havia de mais inovador no cenário musical daquele momento. Segundo as informações disponíveis no catálogo online do compositor a estreia de *3 Espaços* aconteceu em Berlim (ocidental) no ano de 1967 por Kunio Tsuchiya, viola e H. Wahren, piano.

3 Espaços foi publicada pela *Edition Savart* e, além desta partitura, trabalharemos também com outros dois manuscritos do compositor. Não descartamos a possibilidade da existência de outros manuscritos relevantes. É preciso também considerar que a publicação da obra pela *Edition Savart* implica na aceitação que esta seria a versão final do compositor para a obra *3 Espaços*. Os autores deste trabalho acreditam que o estudo destas três partituras enriquece a compreensão e interpretação da obra.

2 - Os manuscritos de *3 Espaços*

No presente trabalho foram estudados três manuscritos que apresentam diferenças na escrita dos ritmos, nas alturas, na escolha dos timbres dentre outros aspectos que serão explicitados mais à frente.

- **Manuscrito da *Edition Savart*:** A *Edition Savart* foi fundada com o objetivo de divulgar a obra do compositor Cláudio Santoro. Os valores arrecadados das vendas das obras do compositor são revertidos na manutenção, digitalização, divulgação e edição de obras ainda inéditas. Ela faz parte da empresa Savart Serviços e Produções Artísticas Eireli, fundada em 1980 com sede em Brasília - DF. A editora possui um catálogo com obras do compositor Cláudio Santoro. O manuscrito de *3 Espaços* da *Edition Savart* foi adquirido pelos autores do artigo através do site da editora e será chamado de Manuscrito 1, em abreviatura **M1**.

- **Manuscrito em uso pelos Prof. Carlos Aleixo e Prof. Marco Antônio Lavigne:** Lavigne é professor aposentado de Viola da Universidade Federal do Rio de Janeiro e foi aluno de Santoro na Escola Superior de Música de Mannheim. Lavigne conseguiu a cópia deste manuscrito com o próprio compositor e repassou esta partitura para o Prof. Carlos Aleixo. Chamaremos esta versão de Manuscrito 2, em abreviatura **M2**.

- **Manuscrito do Centro de Memória das Artes:** o Centro de Memória das Artes pertence ao NAP-CIPEM (Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance em Música) do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo. Contemplado pela Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária Artes e coordenado pelo Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi, o Centro de Memória das Artes atua no depósito e manutenção de acervos contendo fontes primárias musicais de repertórios brasileiros dos séculos XIX e XX além de documentos iconográficos e demais referências históricas. Este centro possui um autógrafo da obra *3 Espaços* e o acesso ao manuscrito foi cedido para a realização deste trabalho¹. Chamaremos esta partitura de Manuscrito 3, em abreviatura **M3**.

Observações importantes:

- O uso da nomenclatura numérica; *Manuscrito um, dois e três (M1, M2 e M3)*, não implica em uma ordem cronológica entre eles. Todos os manuscritos foram assinados pelo compositor com a data de 1966 (ver Figura 1).

¹Este manuscrito foi obtido por meio de contato interinstitucional entre a Biblioteca da Escola de Música da UFMG e o Centro de Memória das Artes da USP-Ribeirão Preto. Os autores agradecem à ambas as instituições e especialmente à bibliotecária Rachel Mariana Mateus de Oliveira pelo empenho.

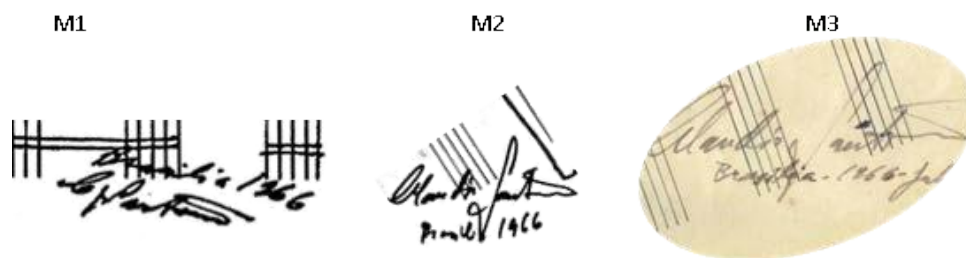


Figura 1: Assinaturas do compositor Cláudio Santoro nos três manuscritos de *3 Espaços*.

2.1 - Sistema de organização das partituras

A obra *3 Espaços* não possui unidades nem divisões de compasso. Por isso, ao fazer referência a determinado trecho musical, vamos especificar qual o manuscrito, sistema e a página em que o trecho mencionado se encontra. Os manuscritos M1 e M2 possuem três páginas e dez sistemas² e o M3 possui quatro páginas e doze sistemas. Para o número da página utilizaremos a letra P e para o sistema a letra S. Marcações de página podem ser encontradas na parte superior-direita das partituras e a numeração dos sistemas do lado esquerdo. A identificação do manuscrito ficará na parte superior e central da partitura (ver Figura 2).



Figura 2: Exemplo de marcação na partitura para organização dos manuscritos, número de páginas e sistemas sendo M1= Manuscrito 1, P1= Página número 1 e S1 = Sistema número 1.

² Os sistemas são numerados consecutivamente do primeiro (1) até o final ao longo do manuscrito, ou seja, o manuscrito 1 possui os seguintes sistemas: S1, S2, S3, S4, S5, S6... S10

No texto, podemos citar um trecho musical usando somente as abreviaturas; neste caso a figura 2 seria descrita como: **M1-P1-S1**.

3 - Estilo composicional de Santoro relacionado a *3 Espaços*

A cada nova orientação estilística, Cláudio Santoro estava influenciado por diferentes compositores, como por exemplo; A. Schoenberg, P. Hindemith, H. J. Koellreuter, I. Stravinsky, Béla Bartók, H. Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, P. Boulez, J. Cage, P. Boulez e A. Webern, dentre muitos outros. Em *3 Espaços* Santoro explora vários recursos em experimentação na sua fase *avant-garde*, tais como texturas escassas (pontilhismo), contornos melódicos rígidos e angulares, configurações rítmicas irregulares, métrica flutuante, proporções assimétricas, aglomeração cromática (clusters), suspensão métrica, erradicação do contraponto convencional, efeitos de glissando e trêmulo, notação proporcional, notação gráfica e o aleatorismo. (MENDES, 2009, p. 144).

Nas obras da década de 1960, Santoro incorporou características composicionais que nos remetem a A. Webern. Segundo MENDES (2009), após renunciar à estética nacionalista, Santoro opta por retomar conceitos estéticos trabalhados durante seu primeiro período compositivo. No entanto rapidamente supera as características mais conservadoras da primeira fase composicional para se concentrar em obras com uma estética mais moderna tendo proximidade com a linguagem de Webern.

Obviamente que não nos referimos aqui às estratégias composicionais mais sutis e sofisticadas desenvolvidas e valorizadas pelo compositor austríaco, (...) mas às características mais superficiais e imediatamente reconhecíveis como, por exemplo, a "preferência pelos intervalos de 2ª, particularmente a 2ª menor juntamente com sua inversão a 7ª maior e extensões como a 9ª menor e 14ª maior, ou ainda, a indiferenciação quanto aos planos verticais e horizontais." (Routh 1968, p. 110 apud MENDES, 2009, p. 143).

Na Tese de Doutorado de Alice BELÉM (2013) a autora também tece paralelos entre as obras para piano de Santoro da década de 1960 e do compositor A. Webern como no trecho citado abaixo:

Alguns procedimentos localizados no op. 27 de Webern, (...), parecem ser retomados no *Prelúdio nº 18* de Santoro no período: a utilização de deslocamentos de padrões rítmicos aparentemente semelhantes; discurso entremeado por causas e acentuações inesperadas. Outras características, como a distribuição dos contornos e movimentos direcionais utilizando-se do distanciamento entre as duas claves na partitura, e a exploração de diferentes registros do piano em passagens relativamente curtas

(espacialização), também nos permitem relacionar a obra de Santoro à *weberniana*. (BELÉM, 2013, pag. 143) ³

As características estilísticas Webernianas observadas na obra *3 Espaços* de Santoro estão especialmente relacionadas ao uso dos intervalos, a espacialização e a inexistência de separação entre planos verticais e horizontais. Entretanto, outro elemento importante na composição de *3 Espaços* é o uso do acaso ou, em outras palavras, o aleatorismo. Sobre a aleatoriedade em música DEL POZZO (2007) escreve:

O acaso em música pode ser empregado tanto no momento da composição de uma obra - quando um elemento for escolhido ao acaso pelo compositor - como no momento da execução - um elemento (ou elementos) cuja realização por um intérprete não é precisamente especificada pelas informações contidas na notação musical. A utilização do acaso no momento da execução varia muito de compositor para compositor e de peça para peça: pode ser aplicado em apenas alguns trechos da composição ou na obra inteira; todos os elementos da composição ou apenas alguns elementos (como altura ou duração) podem ser submetidos ao acaso. (DEL POZZO, 2007, p. 1)

O uso do acaso como técnica composicional começou na década de 1950 e a partir de então recebeu diferentes denominações: Forma Aberta, Música Aleatória, Improvisação e Indeterminação. Os principais precursores desta técnica foram John Cage nos Estados Unidos e Pierre Boulez na Europa. No Brasil o uso do acaso começou a ser introduzido na década de 1960 pelo Grupo Música Nova de São Paulo. Havia uma diferenciação entre o pensamento norte americano e o europeu sobre o uso do acaso na composição. Sobre esta questão, DEL POZZO (2007) escreve:

(...) ao contrário de Cage, Boulez não diferencia a utilização do acaso no momento da composição (Acaso para Cage) do acaso no momento da execução (Indeterminação para Cage). Isto fica claro quando Boulez (...) afirma que o compositor abdica da questão da escolha em favor do intérprete: "Vai-se habilmente transferir a escolha ao intérprete". (DEL POZZO, 2007, p. 104).

Cage compôs obras em que deixa aberta a possibilidade do intérprete realizar escolhas para a sua performance. Além disso, o compositor utilizou a aleatoriedade como uma técnica no processo criativo produzindo partituras que não ofereciam possibilidades abertas para os intérpretes.

³As referidas obras são *Variationen op. 27* de A. Webern (composto em 1936) e *Prelúdio nº 18* de Cláudio Santoro (composto em 1963), ambas para piano solo.

A aleatoriedade na música de Santoro está em sintonia com o pensamento Europeu e difere da estética Norte Americana, fortemente representada por John Cage. Nas obras aleatórias de P. Boulez, ou outros compositores europeus como K. Stockhausen, o intérprete possui mais liberdade e por isso influencia o conjunto da obra, mas o produto final foi idealizado pelo compositor e é um "aleatório-controlado" como explicado abaixo;

Na medida em que, por volta da metade da década de cinquenta, sob a influência das idéias de Cage, os compositores do movimento "avant-garde" passam a empregar a indeterminação em suas obras, em hipótese alguma o fizeram com a intenção de transferir a integralização das mesmas ao acaso, ou à colaboração do intérprete, mas, ao contrário, sem resignarem-se de seus direitos e responsabilidades pela finalização de suas criações, buscam tão somente dotá-las de uma articulação mais leve e flexível, o que na prática, terminou por converter-se em um "novo critério de controle". (MENDES, 2009, p. 174)

No trabalho de MENDES (2009), é citada uma entrevista em que Santoro defende a escrita aleatória para o benefício do intérprete. Suas idéias estavam em concordância com a de outros compositores que também faziam o uso do aleatório por ver limitações na escrita tradicional. Vejam o depoimento de Santoro sobre o tema;

Por que cheguei à conclusão de usar o aleatório? Porque sempre me preocupei com problema da interpretação [...]. Achava um absurdo, que certas coisas que eu mesmo escrevi, difíceis na execução, com o processo aleatório teria praticamente o mesmo resultado e sem tanta dificuldade técnica para fazer. Então é por isso que eu uso o aleatório – como um elemento de facilitar e que meu pensamento musical tenha melhor resultado na interpretação, na realização". [...] "Em geral faço um aleatório controlado. Eu não deixo fazer o que quiser. Por exemplo, coloco várias notas, e digo: sobre essas notas improvisar ritmos diferentes com intensidades diferentes. Mas os outros instrumentos que estão também fazendo isso terão aquele mesmo número de notas que eu imagino que, aleatoriamente tocando, pelo processo aleatório vão certamente dar um completo sonoro x. [...] Escrevo o espaço em relação ao tempo. Não é um negócio assim, completamente caótico. Tem camaradas que escrevem: aqui fazer o que quiser, ou tocar o que está na sua cabeça. Não sei se é válido ou não, mas é uma experiência, que o Cage em geral fez. (SANTORO, C. in: SOUZA (1993) in MENDES, 2009, p.176).

Em *3 Espaços* o uso do acaso "controlado" está principalmente presente na duração das notas, no andamento, na organização dos sons e na determinação de algumas alturas.

O uso de notações gráficas é uma prática comum na música aleatória e ajuda a direcionar a execução do intérprete em uma determinada passagem. Podemos ver o uso desta técnica em 3

Espaços (ver Figura 3) assim como em outras obras de Santoro da década de 1960 (ver Figuras 4 e 5).

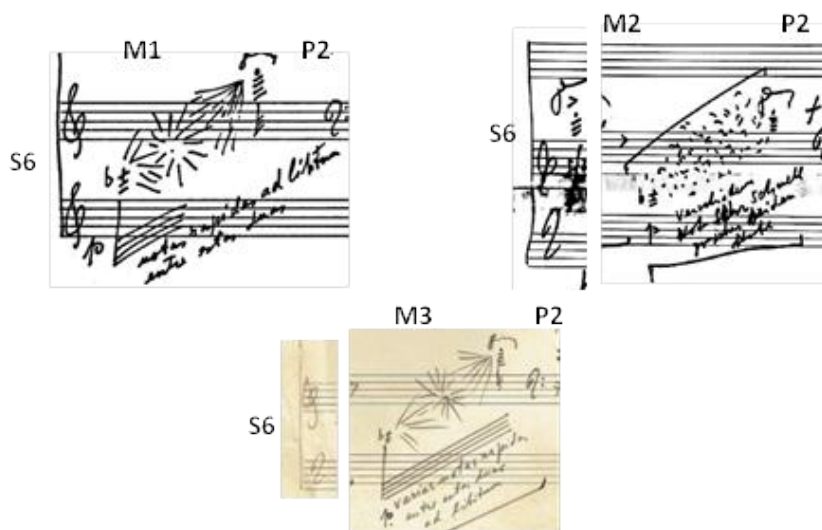


Figura 3: SANTORO, C. *3 Espaços* (1966). Uso de notação gráfica nos três diferentes manuscritos, M1, M2 e M3.

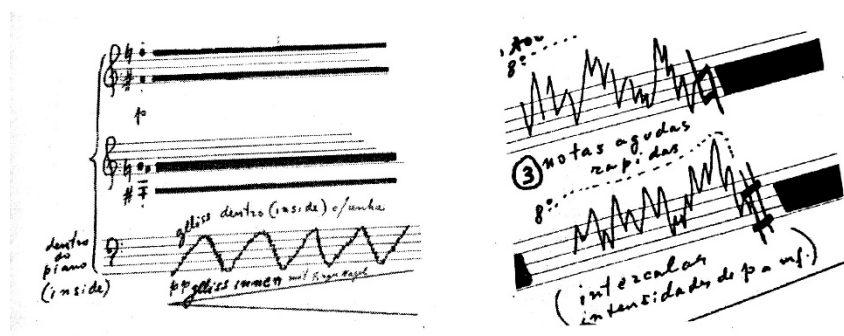


Figura 4: SANTORO, C. *Intermitências I* (1967) Adaptado de: Belém, 2013, p. 152. Uso de notação gráfica na obra para piano solo de Santoro composta em 1967.

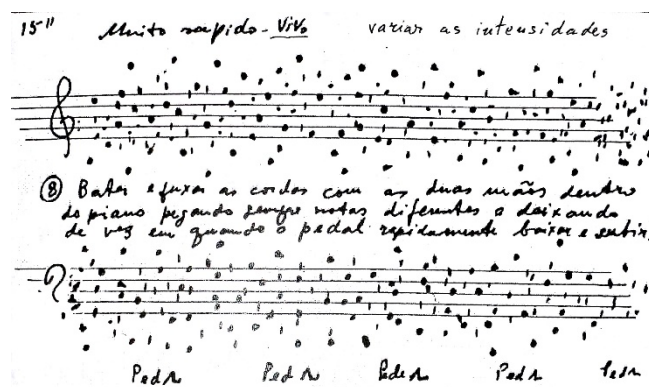


Figura 5: SANTORO, C. *Intermitências I* (1967) Adaptado de: Belém, 2013, p. 151. Uso de notação gráfica na obra para piano solo de Santoro composta em 1967.

A escrita rítmica em *3 Espaços* é para os autores um fator importante na análise comparativa dos manuscritos e está relacionada com a música aleatória e a orientação estilística de Santoro nas décadas de 1960 e 1970. Como mencionado anteriormente, nas três versões de *3 Espaços* não existe unidade métrica nem separações por compassos. Em M1 e M3 a escrita do ritmo é definida fazendo uso de figurações rítmicas, porém em M2 as notas raramente possuem representação da duração. Devido à inexistência de unidade de tempo e divisões por compasso é impossível determinar exatamente a relação entre as figuras rítmicas do piano e da viola em *3 Espaços*. Apesar de M1 e M3 possuírem uma escrita mais definida, não fica claro para o intérprete a relação das figuras rítmicas entre si e é ambígua a colocação de cada ritmo. Em M2 o compositor usa linhas para determinar a duração de uma nota e a disposição gráfica delas sugere ao intérprete sua relação com as outras. Esta representação da notação musical é semelhante com aquela utilizada em outras obras compostas na segunda metade da década de 1960 (ver Figura 6) e na década de 1970 (ver Figura 7):



Figura 6: SANTORO, C. *In Tele Tonus Visionen* (1967) para Orquestra de Câmara. Adaptado de MENDES, p. 193. Trecho da obra de Santoro, compassos 1-9. Utilização de linhas horizontais para determinar a duração das notas.

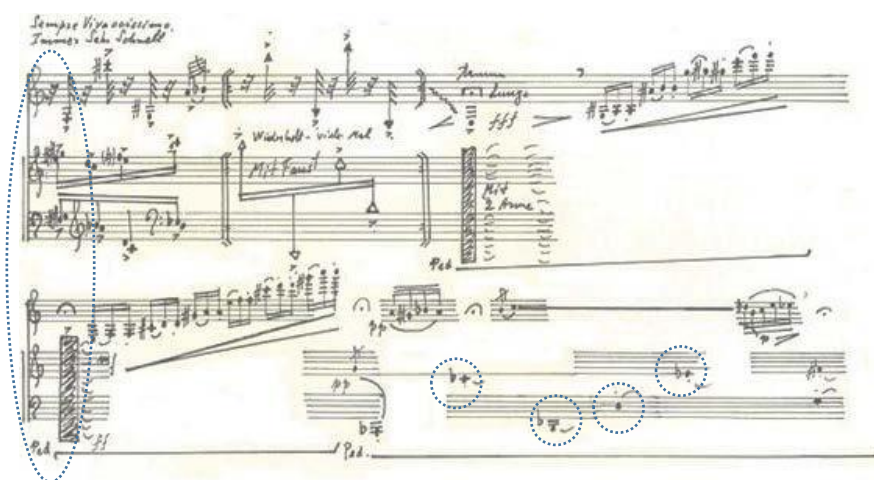


Figura 7: SANTORO, C. *Duo p/ Clarineta e Piano* (1976). Adaptado de MENDES, p. 199. Ausência de unidade métrica e de divisões por compasso e de notas com duração definida.

O uso de ritmos definidos em M1 e M3 não significa que a precisão rítmica é de grande importância nessa obra. Na prática, o intérprete possui com os três manuscritos grande autonomia para definir a "organização" das notas devido à ambiguidade da escrita. Em outras palavras, utilizando quaisquer das partituras o intérprete será responsável pela "organização rítmica" do material sonoro. Sobre o *Prelúdio nº 18* de Santoro composto em 1963 para piano solo, BELÉM (2013) escreve:

(...) a utilização de padrões rítmicos que evitam a apresentação regular da subdivisão simples de cada unidade de tempo - principalmente através do uso de quiáteras e do emprego sistemático de pausas - contribui para a flutuação métrica. (BELÉM, 2013, p. 144)

No *Prelúdio nº 18* mencionado acima Santoro utiliza unidades de tempo e diversas mudanças de compassos, algo que não ocorre em *3 Espaços*. Apesar desta diferença, observamos que em *3 Espaços* as organizações métricas tradicionais tornam-se descaracterizadas e o resultado é o que BELÉM (2013) chamou de *flutuação da métrica*.

Nos três manuscritos, M1, M2 e M3, Cláudio Santoro assina a data de 1966 e a localidade de *Brasília*. Em M3 Santoro assina ainda *Julho*. Os paralelos na escrita e estilo acima identificados em outras obras do compositor da década de 1960 e 1970 não são suficientes para inferir qual a ordem cronológica dos manuscritos.

4 - Diferenças entre os manuscritos e escolhas interpretativas

A partir da análise comparativa entre os três manuscritos é possível identificar diversas categorias de diferenças, que serão exemplificadas em seguida. Apresentaremos também nossas escolhas performáticas sustentadas nesta análise em alguns trechos. É importante ressaltar que percebemos maior similaridade entre M1 e M3 e que M2 foi o primeiro manuscrito com o qual tivemos contato e uma maior afinidade.

4.1 - Diferenças na escrita rítmica

A principal diferença entre os manuscritos M1, M2 e M3 está na escrita rítmica. Em M2 as notas quase nunca possuem representação tradicional de duração; Santoro escreve com frequência somente a cabeça da nota e define a sua altura no pentagrama sem determinar se é uma semínima, colcheia ou outra figura rítmica. Além disso, utiliza linhas horizontais para indicar a duração de uma nota. A disposição rítmica em M2 é criada por meio do efeito visual da organização das notas na partitura e não pela matemática da notação tradicional. No entanto, em M1 e M3 toda nota tem uma duração definida, exceto nas notações gráficas. (Figura 8)

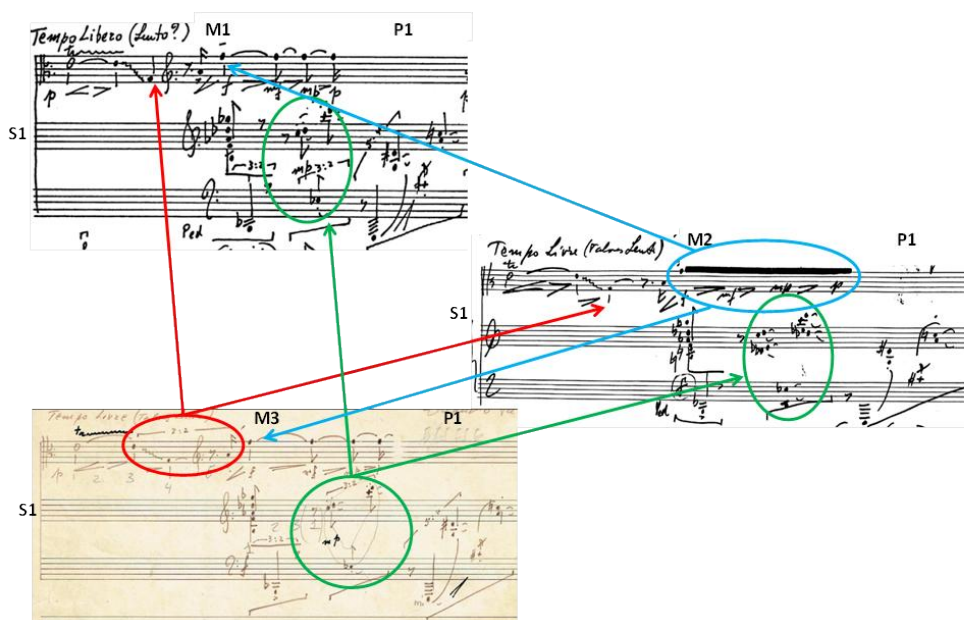


Figura 8: SANTORO, C. *3 Espaços*. I *Espaços Delimitados*. Diferenças na escrita rítmica. Viola: Quiáltera 3:2 em M3. Viola: Linha de duração em M2. Piano: quiáltera em M1 e M3 e ausência de figura rítmica definida em M2.

4.2 - Diferenças no título e andamentos da obra

O título *3 Espaços* está presente em M1 e M2 e omissos em M3. A obra é dividida em três movimentos; *I Espaços Delimitados*, *II Espaços Interpostos* e *III Espaços Infinitos*, nomes que estão presentes nos três manuscritos. O andamento varia entre os manuscritos conforme consta na tabela (Figura 9) que se segue:

	M1	M2	M3
I Espaços Delimitados	<i>I Tempo libero</i> (Lento?)	<i>I Tempo Livre</i> (Talvez Lento)	<i>I Tempo Livre</i> (Talvez Lento)
II Espaços Interpostos	-	-	-
III Espaços Infinitos	-	<i>III Molto Lento</i>	-

Figura 9: Tabela dos diferentes andamentos em M1, M2 e M3 nos três movimentos da obra *3 Espaços* (1966) de Cláudio Santoro para Viola e Piano.

4.3 - Diferenças na altura dos sons

Nos três manuscritos existem diferenças nas alturas que foram geradas por modificações nos símbolos ou mudanças de clave, como descrito abaixo.

4.3.1 - Mudanças de símbolos

Neste caso a nota encontra-se na mesma posição no pentagrama, mas há uma mudança no símbolo que a acompanha, podendo ser sustenido, bemol, bequadro ou símbolo de mudança de oitava (ver Figura 10).

The figure displays three musical manuscript excerpts for movements M1, M2, and M3. Each excerpt shows a piano part with a treble clef and a common time signature. In M1, a note on the second line of the staff is circled in blue, with a blue arrow pointing to a similar note in M2. In M2, a note on the second line is circled in blue, with a blue arrow pointing to a similar note in M3. In M3, a note on the second line is circled in blue, with a blue arrow pointing to a similar note in M1. The notes are labeled with 'S3' (Sustenido) and 'P1' (Piano). The figure illustrates how the same note position on the staff is used across different movements, but with varying symbols and dynamics.

Figura 10: SANTORO, C. *3 Espaços*. Piano: Mudança de altura por modificação de alterações em M1-P1-S3, M2-P1-S3 e M3-P1-S3.

4.3.2- Mudança de clave

Alguns trechos sofrem uma grande alteração de altura e registro devido à mudança da clave para notas que foram mantidas na sua posição no pentagrama. Por exemplo, o uso do registro agudo na parte da viola em M1/M3-P1- S1 (ver Figura 11) e do registro grave na parte do piano em M2-P2-S3/M3-P3-S1 (ver Figura 12) oferece um maior contraste tímbrico.



Figura 11: SANTORO, C. *3 Espaços*. Viola: mudança de clave.



Figura 12: SANTORO, C. *3 Espaços*, Piano: mudança de clave.

4.4 - Omissões

Nos três manuscritos existem omissões de notas, dinâmicas e trechos completos que influenciam a obra.

4.4.1- Omissão de notas

Além das alterações na altura dos sons, observamos que existe uma considerável redução de notas de M2 em relação à M1 e M3. Na parte do piano essa redução se dá, principalmente, nas

estruturas harmônicas verticais na parte do piano (Figuras 13 e 14) e na parte da viola exclusivamente em trechos melódicos (Figura 15). Sendo M2 o manuscrito que possui mais notas do que M1 e M3 para os dois instrumentos. Os manuscritos oferecem três opções diferentes para os intérpretes. A omissão de notas implica na redução das dissonâncias, que representam timbres característicos do estilo de Santoro do período *avant-garde*. No caso da figura 15, a finalização em M2 com um intervalo dissonante de 7^{ma} maior em cordas duplas cria uma tensão desejável no gesto na viola.

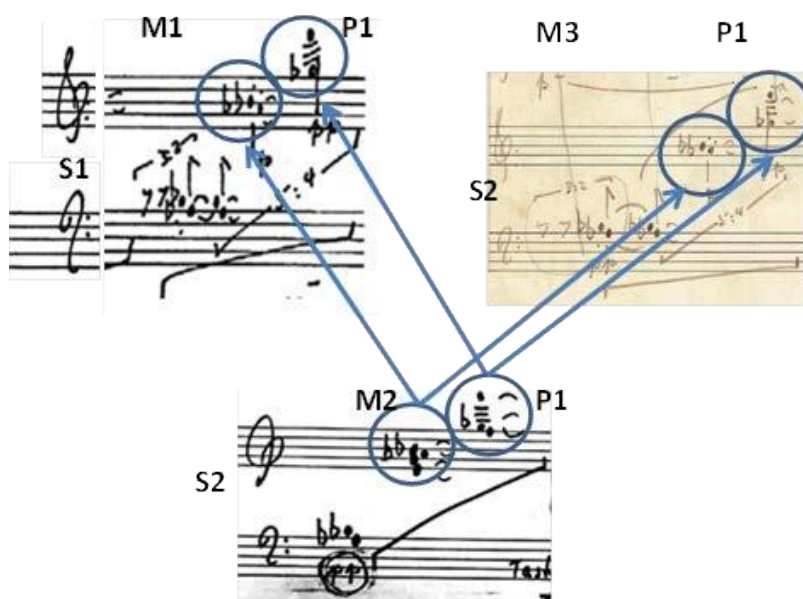


Figura 13: SANTORO, C. *3 Espaços*. Piano: omissão de notas internas da estrutura vertical.

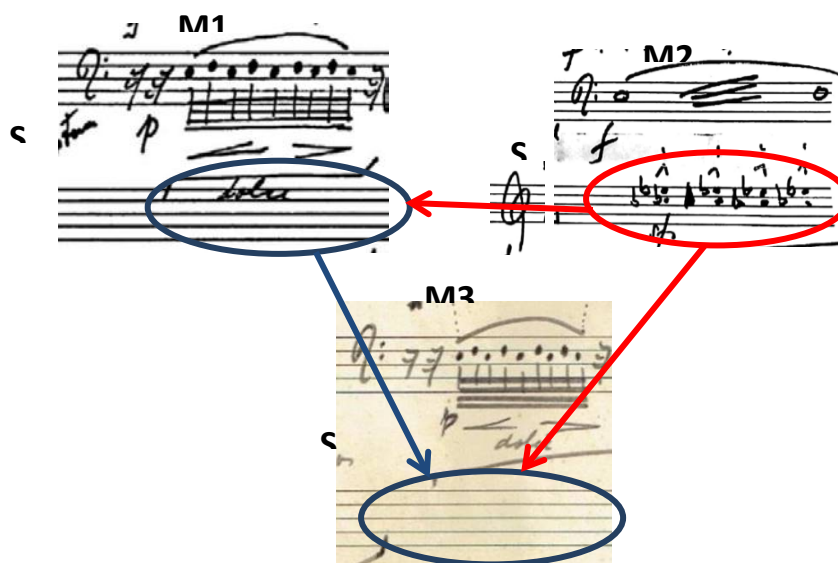


Figura 14: SANTORO, C. *3 Espaços*. Piano: omissão de notas.

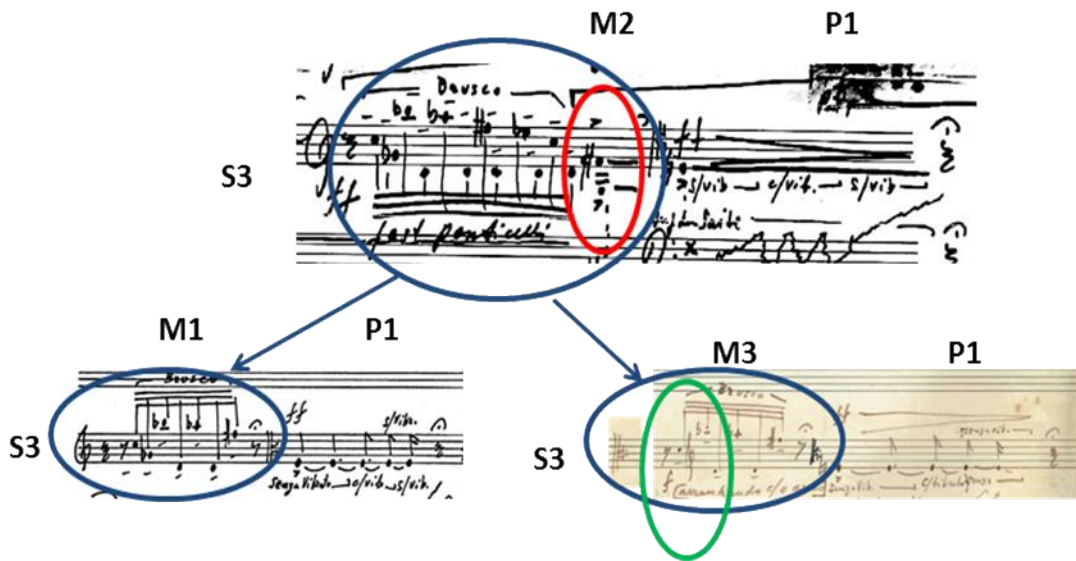


Figura 15: SANTORO, C. *3 Espaços*. Viola: omissão de notas; notas que só aparecem em M2; mudança de notas devido a mudança de clave.

4.4.2 - Omissão de dinâmica

As indicações de dinâmica são o elemento que oferece maior variabilidade entre os três manuscritos, tanto na viola quanto no piano. Embora existam mudanças dos signos de dinâmicas, é mais recorrente a omissão destes em ambos os instrumentos (ver Figura 16).

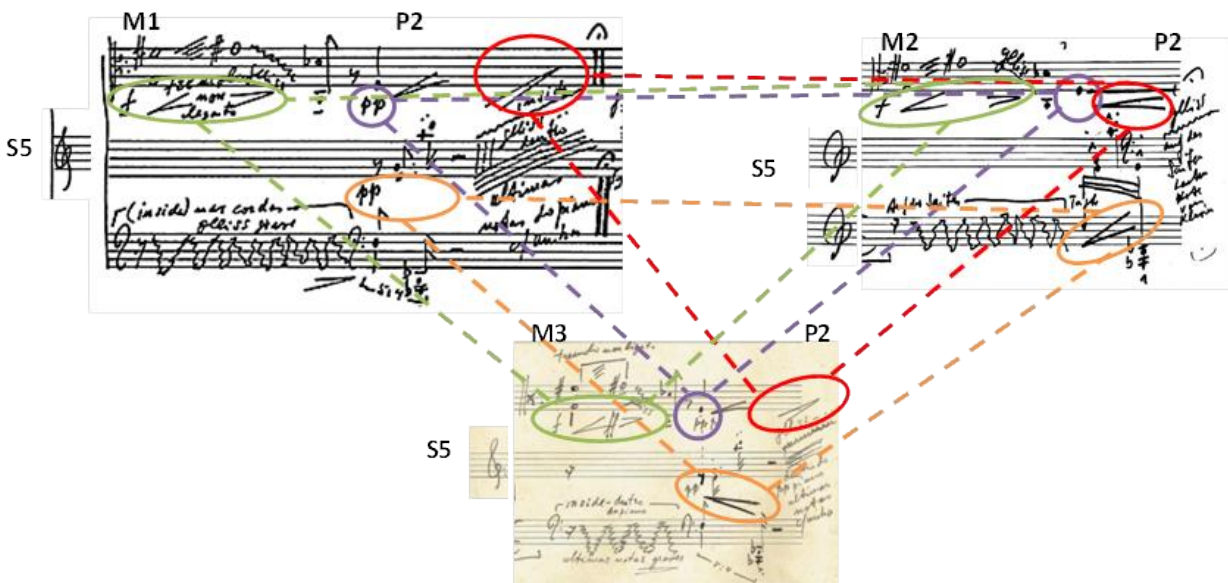


Figura 16: SANTORO, C. *3 Espaços*. Piano: omissão de crescendo em M1 e de *pp* em M2; Viola: Omissão de *ff* em M1 e M2; Viola: omissão de *pp* em M2; Viola e piano: mudança de diminuendo/crescendo.

4.4.3 - Omissão de trechos

Apesar de ser observada com maior frequência a redução de notas de M2 para M1 e M3, também pode ser observado o contrário neste trecho do final do segundo movimento 'Espaços Interpostos' (Figura 17). Neste caso M1 e M3 possuem uma finalização inexistente em M2.

The image displays a musical score analysis for '3 Espaços' by Cláudio Santoro. It features four manuscript excerpts arranged in a diamond pattern. The top-left excerpt is labeled 'M1' and 'P3', with a red circle around a passage and a green circle around another. The top-right excerpt is labeled 'M2' and 'P3', with a red circle around a passage and a green dashed circle around another. The bottom-left excerpt is labeled 'M3' and 'P3', with a red circle around a passage and a green circle around another. The bottom-right excerpt is labeled 'P3' and 'S9', with a green circle around a passage. Arrows indicate relationships: a red arrow points from the red circle in M1 to the red circle in M3; a green arrow points from the green circle in M1 to the green circle in M3; a red arrow points from the red circle in M2 to the red circle in M3; a green dashed arrow points from the green dashed circle in M2 to the green circle in M3. The manuscripts are labeled with 'S8' and 'S9'.

Figura 17: SANTORO, C. *3 Espaços*. Trecho inexistente em M2 e presente em M1 e M3. **Trecho correspondente nos três manuscritos;** Trecho final do 2do movimento: *Espaços interpostos* em M1 e M3, faltante em M2.

4.5 - Diferenças no timbre

Os efeitos tímbricos podem variar na parte da viola quanto ao uso de *ponticello*, *senza vibrato*, *flautando*, uso de diferentes registros, dentre outros. Para o piano as mudanças no timbre estão relacionadas ao uso do pedal e de recursos da técnica estendida, como arranhar e beliscar diretamente nas cordas. As modificações que afetam o timbre nem sempre coincidem nos três manuscritos. No exemplo abaixo a indicação de técnica estendida “*inside* nas cordas” em M1 e “*Inside* dentro do piano” em M3, contrastam com a ausência de indicação em M2 em que seria utilizada a técnica tradicional (ver Figura 18).

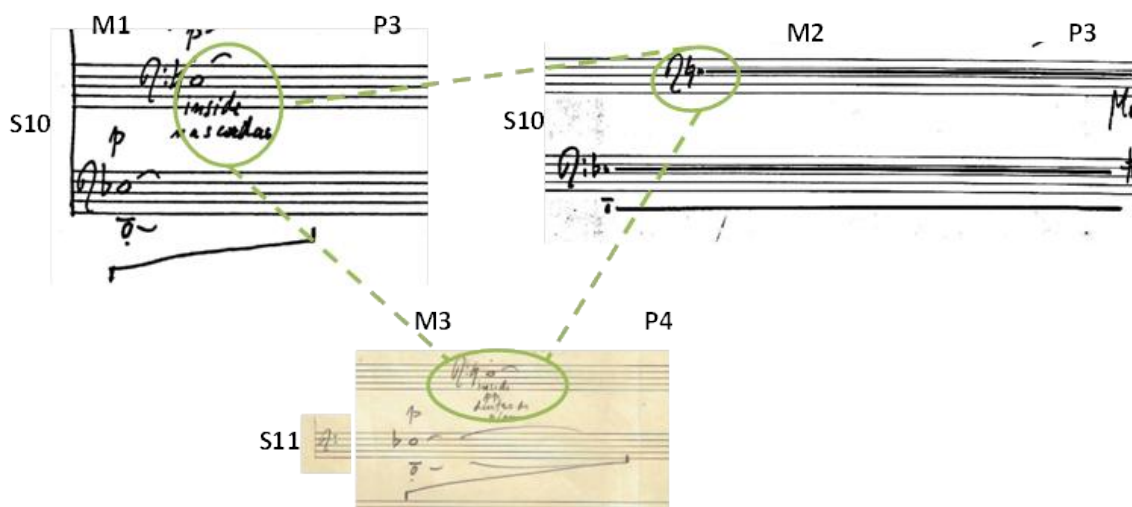


Figura 18: SANTORO, C. *3 Espaços*. Piano: indicação de técnica estendida em M1 e M3 que afeta o timbre.

4.6 - Diferenças de *fermatas*, respirações e articulações

A utilização na obra de diferentes técnicas composicionais como o pontilhismo, aleatoriedade, dentre outras, faz com que as *fermatas* e respirações sejam elementos importantes dentro do discurso musical. Estas são essenciais para organizar os acontecimentos musicais contrastantes. Em M2 as respirações são marcadas frequentemente por símbolos enquanto que M1 e M3 com pausas, tendo M2 uma menor quantidade de pausas e *fermatas* do que os outros dois manuscritos. A articulação é um elemento que influencia e caracteriza os trechos musicais em *3 espaços* e é possível perceber poucas diferenças no tratamento deste aspecto entre os manuscritos (ver Figura 19).

The image displays three manuscript versions of a musical score for Viola and Piano, labeled M1, M2, and M3. Each manuscript is accompanied by its respective piano part, labeled P1, P2, and P3. The score is written on staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. Annotations are present: a green oval highlights a section in M1 and M3, and orange circles highlight specific notes in M1, M2, and M3. Dashed lines connect these annotations across the different manuscript versions, indicating similarities and differences. The piano parts (P1, P2, P3) are also annotated with orange circles and dashed lines, showing their relationship to the manuscript versions. The score includes dynamic markings such as *pp*, *ppp*, and *ppp*, and performance instructions like *resposta ad libitum* and *Molto*.

Figura 19: SANTORO, C. *3 Espaços*. Viola e piano: ausência de *fermata* em M2; mudança de articulação: ausência de *staccato* em M1.

4.7 - Diferenças nas ideias rítmico/melódicas

Cada gesto musical, em *3 Espaços*, possui um caráter específico e a modificação da disposição rítmico/melódica pode alterar o caráter deste gesto. Este é o caso do exemplo abaixo, em que contrariando a tendência de similaridade entre M3 e M1, neste trecho M3 é o manuscrito que apresenta maior diferença (ver Figura 20).

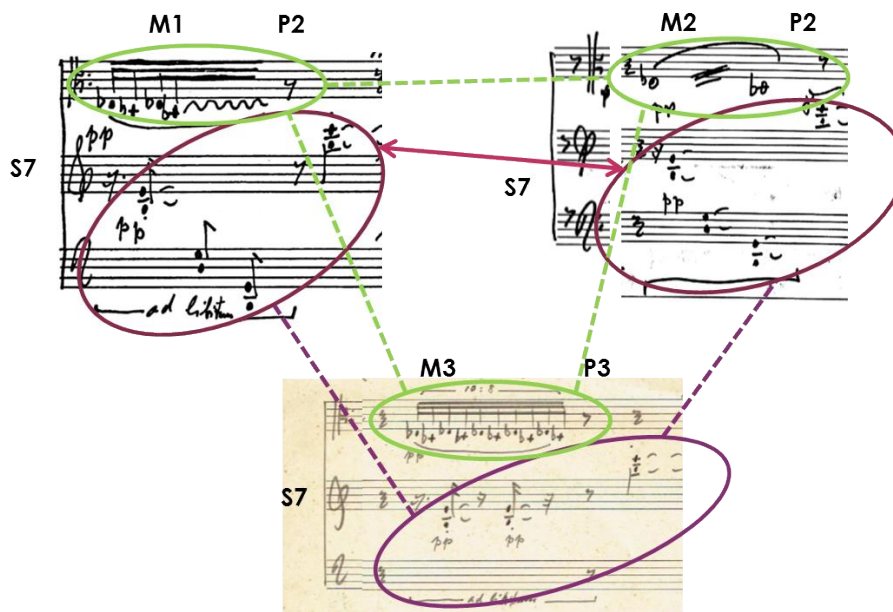


Figura 20: SANTORO, C. *3 Espaços*. Viola: escrita rítmica diferente para o mesmo efeito sonoro; Piano: semelhança da disposição de ideias rítmico/melódicas entre M1 e M2 em oposição a M3.

4.8 - Diferenças nas instruções

Nos três manuscritos Santoro utiliza termos da linguagem musical tradicional como, por exemplo, *senza vibrato*, *dolce*, *ponticello*, dentre outras. Além destas, em M1 e M3 o compositor utiliza instruções em português, inglês e alemão exclusivamente em M2. Este último fato coincide com a residência do compositor na Alemanha no ano de 1966 e com a estreia da obra no ano seguinte no mesmo país. (ver Figura 21).

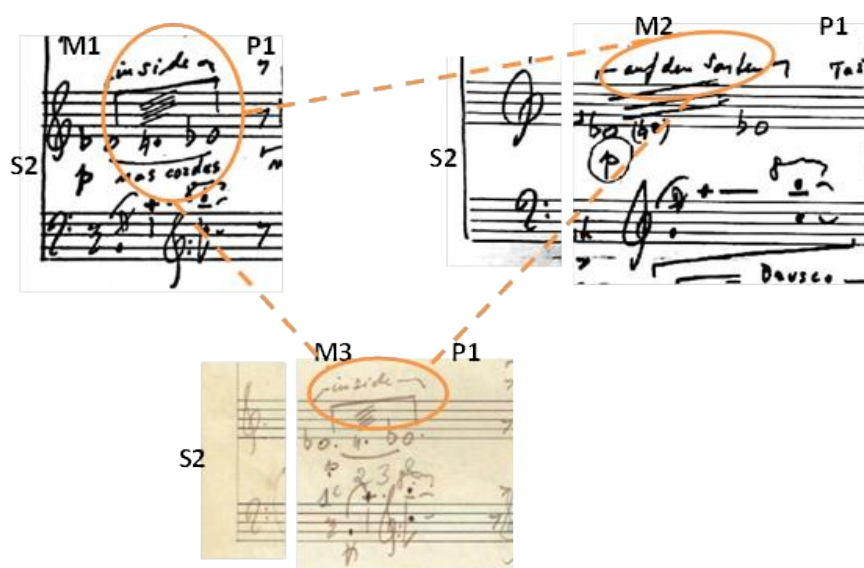


Figura 21: SANTORO, C. *3 Espaços*. Piano: Indicações de técnica estendida em português (nas cordas) M1; Alemão (*auf der Saiten*) M2; Inglês (*inside*) M1 e M3.

5 - Gravação de áudio

A obra *3 Espaços* foi gravada em 1998 pela *Editora Paulus* de São Paulo no CD *Revival*. O CD contém obras originais e transcrições de compositores brasileiros para viola e piano ou viola e violão. Os músicos que participaram do CD são o violista Perez Dworecki, os pianistas Cláudio de Brito, Gilberto Tinetti e Fritz Jank e o violonista Edelson Gloeden.

A interpretação de *3 Espaços* é do violista Perez Dworecki e do pianista Cláudio de Brito e certamente não foi baseada no M2, uma vez que existem grandes diferenças entre esta partitura e a gravação de áudio. O manuscrito que mais se assemelha a esta performance é o M3. A obra foi chamada de *Suite* no caderno do CD, embora *3 Espaços* seja título evidente nos manuscritos M1 e M2 e seja o mesmo utilizado no catálogo de obras de Santoro.

Ambos os intérpretes foram importantes músicos do cenário brasileiro de música contemporânea. Perez Dworecki (1920-2011) era húngaro e foi o primeiro violista da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo por muitos anos. Várias obras foram dedicadas a ele como, por exemplo, o *Concerto para viola e orquestra* e a *Sonata para viola e piano* do compositor Radamés Gnattali e as *Três peças para viola e piano* de César Guerra Peixe. Dworecki impulsionou a composição de obras para viola solo na música de concerto brasileira e ajudou na divulgação destas por meio de gravações e concertos no Brasil e no exterior. O pianista Cláudio de Brito (1933-2015) era pianista concursado da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo com a qual atuou também como solista. Foi também um importante divulgador de obras de compositores nacionais e deixou uma significativa discografia para piano dos autores Miguez, Levy, Braga, Nepomuceno, Villa-Lobos, Nazareth e Cimino.

A gravação de *3 Espaços* no CD *Revival* é um importante registro da obra e foi um dos fatores que impulsionou este trabalho; a percepção da existência de diferenças entre o manuscrito M2 e este registro instigou a busca por outros manuscritos que pudessem ter sido usados por Dworecki e Brito. Não podemos afirmar que a versão Dworecki/Brito foi baseada exclusivamente em um dos três manuscritos estudados neste trabalho.

6 - Conclusão

3 Espaços é uma obra típica do período experimental *avant-garde* de Santoro em que são utilizadas diversas técnicas composicionais e especialmente a aleatoriedade, permitindo ao performer uma maior liberdade de escolhas interpretativas. O estudo dos três manuscritos enriquece o conhecimento do intérprete sobre a obra e em consequência a performance da mesma.

A partir da análise entre os manuscritos é possível comprovar que entre M1 e M3 há uma maior semelhança em diversos aspectos. Um elemento fundamental é a concepção de escrita rítmica; em M1 e M3 os ritmos são determinados e em M2 as notas não possuem ritmo definido. Entendendo o compasso como unidade de hierarquização dos tempos, sua ausência nos três manuscritos reforça o sentido de liberdade para o intérprete na escolha da organização dos sons. A hierarquia tradicional entre o plano vertical e o horizontal em *3 Espaços* é substituída por uma textura diluída, uma valorização da escrita espacializada e pontilista.

Nossas escolhas interpretativas ao dialogar com os três manuscritos desta obra estão fundamentadas no conhecimento do estilo composicional de Claudio Santoro e na busca de uma grande diversidade de caracteres e de timbres. Por ser uma obra aberta o intérprete pode experimentar com diferentes combinações do material presente nas partituras para obter o resultado desejado.

Referências de texto

1. BELÉM, A. (2013) **Diálogos de Claudio Santoro com a produção musical contemporânea: um estudo a partir de correspondências do compositor e da análise musical de obras para piano**. f. 239. Tese (Doutorado em Música) Universidade de São Paulo, São Paulo.
2. BARONCELLI, N. C. S. (2015) **Cláudio de Brito (1933-2015) “in memoriam”**. Escrevo logo existo – Blog. Disponível em: < <http://escrevo-existo.blogspot.com.br/2015/08/claudio-de-brito-1933-2015.html>>. Acesso em: 13 out 2017.

3. DEL POZZO, M. H. (2007) **Da forma aberta à indeterminação: processos da utilização do acaso na música brasileira para piano**. f. 353. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

4. MENDES, S. N. (2009) **O Percurso estilístico de Claudio Santoro: Roteiros divergentes e conjunção final**. f.289. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

5. MIZAEEL, H. D. (2011) **Sonata para Viola e Piano (1950) de Camargo Guarnieri: estudo técnico-interpretativo e tratamento editorial**. f. 185. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

6. PEREIRA, A. C. M. (2008) **Concerto para Viola de Cláudio Santoro: Edição de partitura, redução para viola e piano e subsídios para interpretação**. f. 172. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

Referência de áudio

1. BRITO, C.; DWORECKI, P.; GLOEDEN, E.; JANK, F.; TINETTI, G. (1998) **Revival: Brazilian Music for Viola & Piano**. Paulus Audiovisual, c. 1998.1 CD (67'31").DDD.

Referências de partitura

1. SANTORO, C. (1966) **3 Espaços para Viola e Piano**. Brasília: Edition Savart.

2. SANTORO, C. (1966) **3 Espaços para Viola e Piano**. Partitura manuscrita. Belo Horizonte: cópia do manuscrito.

3. SANTORO, C. (1966) **3 Espaços para Viola e Piano**. Partitura manuscrita. Ribeirão Preto: Centro de Memória das Artes da Universidade de São Paulo.

Referência de entrevista

SANTORO, A. (2017). **Edition Savart**. Entrevista via e-mail concedida a Sofia von Atzingen Drake Cardoso. Belo Horizonte, 14 dez.

Notas sobre os autores

Sofia von Atzingen Drake Cardoso é doutoranda em performance musical na Universidade Federal de Minas Gerais, orientada pelo Prof. Dr. Carlos Aleixo dos Reis. Possui mestrado em performance pela Escola Superior de Música de Karlsruhe(Alemanha) e bacharelado em viola pela Universidade Federal de Minas Gerais. Atualmente é professora de educação superior na área de viola na Escola de Música da UEMG.

Susana Castro Gil é mestranda em música da Universidade Federal de Minas Gerais-UFMG, Brasil, orientada pela Profa. Dra. Ana Claudia de Assis. Possui bacharelado em piano pela Universidad de Antioquia-UdeA (2017), Colômbia, com período sanduíche (2014-2015) na UFMG. Em 2015 esteve vinculada ao projeto de extensão que opera o Acervo Curt Lange-UFMG. Entre 2010 e 2017 coordenou o projeto “Conciertos didáticos, maestra Teresita Gómez” -UdeA.

Carlos Aleixo dos Reis possui graduação em Viola pela Universidade Federal de Minas Gerais (1991), mestrado em Performance Musical-Instrumento Viola - Shenandoah University Conservatory (1995) e doutorado em Doctor of Musical Arts Performance - Shenandoah University (2006). Atualmente é professor adjunto IV da Universidade Federal de Minas Gerais. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Execução Instrumental Viola, atuando principalmente nos seguintes temas: música brasileira para viola, viola e performance.