

Rafael Ribeiro Ferreira

**OS QUATRO EPIGRAMAS PARA FLAUTA
SOLO DE CLAUDIO SANTORO: DO MANUSCRITO
(1942) À EDIÇÃO (1975)**

Belo Horizonte

Escola de Música da UFMG

2012

Rafael Ribeiro Ferreira

**OS QUATRO EPIGRAMAS PARA FLAUTA
SOLO DE CLAUDIO SANTORO: DO MANUSCRITO
(1942) À EDIÇÃO (1975)**

Dissertação submetida ao programa de pós-graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em música.

Linha de pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Freire Garcia

Belo Horizonte
Escola de Música da UFMG
2012

F383q Ferreira, Rafael Ribeiro.

Os quatro epigramas para flauta solo de Claudio Santoro: do manuscrito (1942) à edição (1975) [manuscrito] / Rafael Ribeiro Ferreira. – 2012.
109 f., enc.

Orientador: Mauricio Freire Garcia.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia: p. 82-88.

Inclui anexos.

1. Música – análise. 2. Epigramas - música. 3. Santoro, Claudio. I. Garcia, Mauricio Freire. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 789



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pelo aluno RAFAEL RIBEIRO FERREIRA, em 29 de outubro de 2012, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Maurício Freire Garcia
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Sérgio Azra Barrenechea
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Ana Cláudia de Assis
Universidade Federal de Minas Gerais

*Dedico este trabalho aos meus pais,
que me instigaram a pesquisar não só na
academia, mas na vida.*

AGRADECIMENTOS

- Ao meu orientador Prof. Dr. Mauricio Freire Garcia por me acolher em sua classe e por compartilhar nas aulas de sua grande sabedoria e talento flautístico;
- Aos membros da banca Ana Cláudia Assis e Sérgio Barrenechea pela disponibilidade e contribuições valiosas na pesquisa;
- À família Santoro, em especial a Sr^a Gisèle Santoro e Alessandro Santoro pela atenção, comprometimento e disponibilização de materiais que enriqueceram a pesquisa;
- À Alice Belém pelo apoio com as bibliografias, ao Prof. Dr. Estércio Marquez Cunha pela generosidade enquanto pessoa e perspicácia na análise dos epigramas, à Sara Lima pela amizade incondicional e assistência na busca por materiais para a pesquisa e à professora Leonilda Batista pelo incentivo;
- Às grandes amigas Olga Galeano pela musicalidade e cumplicidade, Poliana Bueno pelas ideias e companheirismo e Raquel Eleutério pela amizade e designer dos slides;
- À Izabela Pavan por dividir sua música nesse e em outros palcos de forma tão generosa e bonita, pelo duo Elo, pelas correções e cooperação no texto e pela amizade tão leal de tantos anos;
- Ao Pyero Talone pelo apoio mais que fundamental nos momentos finais do trabalho;
- À FAPEMIG;
- Ao maestro Joaquim Jayme pela oportunidade e aos amigos da Orquestra Sinfônica de Goiânia em especial Cindy Foly, Kerty Hanslike e Kamilla Couto;
- Aos amigos, funcionários e professores da Escola de Música da UFMG;
- À toda minha família em especial meu irmão Tiago Ribeiro pelo exemplo;
- À todos que contribuíram de alguma forma com esse trabalho.

RESUMO

Os quatro epigramas para flauta solo de Claudio Santoro: do manuscrito (1942) à edição (1975)

Os *Quatro Epigramas* para flauta solo foram compostos em 1942 por Cláudio Santoro. Neste momento, o compositor estava engajado em um importante grupo cujo objetivo era a articulação da nova música composta no Brasil, o grupo Música Viva. Aluno de Koellreuter, Santoro utiliza como material a técnica dos dozes sons e efeitos de técnica expandida na flauta. A pesquisa se propõe a investigar as técnicas expandidas e relacionar a utilização de tais técnicas com outras peças para flauta solo compostas no século XX além de sugerir contribuições na interpretação dos epigramas. O primeiro capítulo tem como foco expor o contexto histórico e estético do compositor e da obra em questão. No segundo capítulo os assuntos são a relação dos epigramas com outras obras selecionadas e uma comparação da edição com o manuscrito. No último capítulo foram feitas análises dos quatro epigramas.

Palavras-chave: *Quatro epigramas*, Claudio Santoro, técnica expandida, dodecafonismo.

ABSTRACT

Four Epigrams for flute solo by Claudio Santoro: from the manuscript (1942) to the edited version (1975)

Four Epigrams for flute solo were composed in 1942 by Claudio Santoro. At this time, the composer was engaged in an important group whose goal was the articulation of new music composed in Brazil, the Musica Viva Group. Student of Koellreuter's, Santoro uses twelvetones techniques and effects extended techniques for the flute. This research proposes to investigate the extended techniques and relate their use to other pieces for solo flute composed in the 20th century along with suggestions and contributions to the interpretation of the work. The first chapter focuses on investigating historical and asthetical contexts of the composer and *Four Epigrams*. In the second chapter the subjects are the relation of the piece and other selected works and a comparison of the edition with the manuscript. In the last chapter an analyzes of *Four Epigrams* is presented.

Key-words: *Four epigramas*, Claudio Santoro, expanded technique, dodecafonism.

TABELA DE FIGURAS:

Figura 1- Santoro, <i>Epigrama I</i> . Gesto com figuras de longa duração.....	24
Figura 2- Santoro, <i>Epigrama I</i> . Gesto com quiálteras de semicolcheia.	24
Figura 3- Santoro, <i>Epigrama II</i>	24
Figura 4- Santoro, <i>Epigrama II</i>	25
Figura 5- Santoro, <i>Epigrama II</i>	25
Figura 6- Santoro, <i>Epigrama II</i>	25
Figura 7- Kauder, <i>Suíte for flute alone- Improvisation</i> . Ausência de barra de compasso.....	30
Figura 8- Berio, <i>Sequenza I</i> . Ausência de barras de compasso.	30
Figura 9- Migot, <i>Suíte de trois pièces- Modéré</i> . Ausência de barra de compasso	31
Figura 10- Jolivet, <i>Cinq Incantations</i> . Compassos 5 e 6. Presença de <i>frullato</i>	31
Figura 11- Jolivet, <i>Cinq Incantations</i> . Compasso 14. Harmônico na nota Dó.....	31
Figura 12- Berio, <i>Sequenza</i> . Presença de <i>frullatos</i>	32
Figura 13- Berio, <i>Sequenza</i> . Multifônicos.....	32
Figura 14- Ferroud, <i>Trois Pièces</i> . Compassos 70 e 71 da peça II. <i>Glissando</i>	32
Figura 15- Ferroud, <i>Trois Pièces</i> . Compassos 10 e 11 da peça III. Harmônicos.	32
Figura 16- Varèse, <i>Density 21.5</i> . Compassos: 24, 25, 26 e 27. Chaves percutidas.....	33
Figura 17- Santoro, <i>Epigrama I</i> . Subdivisões que se alternam em três e quatro e ausência de repetição das figuras.	34
Figura 18- Santoro, <i>Epigrama IV</i> . Agrupamentos rítmicos diferentes entre si e subdivisões alternadas.	35
Figura 19- Santoro, <i>Epigrama III</i> . Subdivisões alternadas e ausência de repetição das figuras rítmicas	35
Figura 20 - Jolivet, <i>Cinq Incantations</i> . Compasso 1. Complexidade nas subdivisões e ausência de repetição das figuras.....	35
Figura 21- Ibert, <i>Pièce</i> . Compassos:1 a 4. Um acelerando escrito através de uma progressão rítmica.	36
Figura 22- Varèse, <i>Density 21.5</i>	36
FIGURA 23: Varèse, <i>Density 21.5</i> . Chaves percutidas indicadas pelo sinal +.....	37

FIGURA 24: Santoro, <i>Epigrama IV</i> . Chaves percutidas indicadas pelo sinal mais.....	37
Figura 25- Cópia do manuscrito original de <i>Density 21.5</i>	38
Figura 26- Revisão de <i>Density 21.5</i> (1946).....	38
Figura 27- Cópia do manuscrito original dos <i>Quatro Epigramas</i> (1942). Informações contidas no verso do manuscrito do <i>Epigrama I</i>	41
Figura 28- Três excertos dos manuscritos e um excerto da edição dos <i>Quatro epigramas para flauta solo</i> onde aparecem o harmônico	41
Figura 29- Excertos de dois manuscritos e da edição do <i>Epigrama I para flauta solo</i>	42
Figura 30- Excertos de dois manuscritos e da edição do <i>Epigrama I para flauta solo</i>	43
Figura 31- Excerto do manuscrito e edição do <i>Epigrama II para flauta solo</i>	43
Figura 32- Excertos de dois manuscritos e da edição do <i>Epigrama II para flauta solo</i>	44
Figura 33- Excerto do manuscrito e edição dos <i>Quatro Epigramas para flauta solo</i>	44
Figura 34- Excerto do manuscrito e edição dos <i>Quatro Epigramas para flauta solo</i>	44
Figura 35- Excerto da edição e manuscrito dos <i>Quatro epigramas para flauta solo</i>	45
Figura 36- Excerto da edição e manuscrito dos <i>Quatro epigramas para flauta solo</i>	46
Figura 37- Excerto do manuscrito e edição dos <i>Quatro epigramas para flauta solo</i>	46
Figura 38- Trecho do <i>Epigrama I</i>	48
Figura 39- Trecho do <i>Epigrama III</i>	49
Figura 40- Trecho do <i>Epigrama III</i>	49
Figura 41- Trecho do <i>Epigrama IV</i>	49
Figura 42- Trecho do <i>Epigrama II</i>	50
Figura 43- Trecho do <i>Epigrama III</i>	50
Figura 44- Trecho do <i>Epigrama III</i>	50
Figura 45- Trecho do <i>Epigrama IV</i>	51
Figura 46- Trecho do <i>Epigrama IV</i>	51
Figura 47- Trecho do <i>Epigrama IV</i>	51
Figura 48- Trecho do <i>Epigrama IV</i>	51
Figura 49- Trecho do <i>Epigrama IV</i>	51
Figura 50- Trecho do <i>Epigrama IV</i>	52

Figura 51- Trecho do <i>Epigrama IV</i>	52
Figura 52- Trecho do <i>Epigrama IV</i>	52
Figura 53- Trecho do <i>Epigrama IV</i>	52
Figura 54- Trecho do <i>Epigrama IV</i>	52
Figura 55- Trecho do <i>Epigrama IV</i>	53
Figura 56- Trecho do <i>Epigrama IV</i>	53
Figura 57- Trecho do <i>Epigrama IV</i>	54
Figura 58- Trecho do <i>Epigrama IV</i>	54
Figura 59- Trecho do <i>Epigrama IV</i>	54
Figura 60- Trecho do <i>Epigrama IV</i>	55
Figura 61- Santoro, <i>Epigrama I</i>	58
Figura 62- Santoro, trecho do <i>Epigrama I</i>	58
Figura 63- Santoro, trecho do <i>Epigrama I</i>	58
Figura 64- Santoro, trecho do <i>Epigrama I</i>	59
Figura 65- Santoro, início do <i>Epigrama I</i> -.....	59
Figura 66- Santoro, trecho do <i>Epigrama I</i>	60
Figura 67- Santoro, trecho do <i>Epigrama I</i> . Trecho intermediário: segundo e terceiro sistemas. 60	
Figura 68- Santoro, início do <i>Epigrama II</i> . Compassos: 1, 2 e 3.....	61
Figura 69- Santoro, Compassos 4 e 5 do <i>Epigrama II</i>	61
Figura 70- Santoro, compassos 6 e 7 do <i>Epigrama II</i>	62
Figura 71- Santoro, Compassos 8, 9 e 10 do <i>Epigrama II</i>	62
Figura 72- Santoro, Compassos 10, 11, 12, 13 e 14 do <i>Epigrama II</i>	63
Figura 73- Santoro, Compassos 19, 20 e 21 do <i>Epigrama II</i>	63
Figura 74- Santoro, Compassos 5, 6, 7, 8, 9 e 10 do <i>Epigrama II</i>	64
Figura 75- Santoro, compassos 19 e 20 do <i>Epigrama II</i>	65
Figura 76- Santoro, Compassos 20, 22, 33 e 41 respectivamente do <i>Epigrama II</i>	65
Figura 77- Santoro, Compassos 1 e 2 do <i>Epigrama II</i>	66
Figura 78- Santoro, Compasso 19 do <i>Epigrama II</i>	66
Figura 79- Santoro, Compasso 43 do <i>Epigrama II</i>	66

Figura 80- Santoro, início do <i>Epigrama III</i>	67
Figura 81- Santoro, trecho do <i>Epigrama III</i> onde aparece o retrógrado (R8).....	67
Figura 82- Santoro, Trecho do <i>Epigrama III</i> onde aparece o retrógrado (R10).....	67
Figura 83- Santoro, trecho do <i>Epigrama III</i> onde aparece a inversão (I6).....	67
Figura 84- Santoro, Trechos do <i>Epigrama III</i>	68
Figura 85- Santoro, trechos do <i>Epigrama III</i>	69
Figura 86- Santoro, trecho do <i>Epigrama III</i>	70
Figura 87- Santoro, início do <i>Epigrama IV</i>	70
Figura 88- Santoro, trecho do <i>Epigrama IV</i>	71
Figura 89- Santoro, trechos do <i>Epigrama IV</i>	71
Figura 90- Santoro, trecho do <i>Epigrama IV</i>	72
Figura 91- Santoro, trecho do <i>Epigrama IV</i>	72
Figura 92- Santoro, trecho do <i>Epigrama IV</i>	73
Figura 93- Santoro, trechos do <i>Epigrama IV</i>	73
Figura 94- Santoro, trecho do <i>Epigrama IV</i>	74
Figura 95- Santoro, trecho do <i>Epigrama IV</i>	75
Figura 96- Santoro, trecho do <i>Epigrama IV</i>	75
Figura 97- Santoro, trecho do <i>Epigrama IV</i>	76

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. CLAUDIO SANTORO: DIÁLOGOS CULTURAIS E ESTÉTICOS	10
1.1 As fases do grupo <i>Música Viva</i>	12
1.2 Claudio Santoro: relações do compositor com o <i>Música Viva</i>	15
1.3 As fases estilísticas de Claudio antoro	16
2. A PROPÓSITO DOS EPIGRAMAS	19
2.1 Reflexões sobre o termo epigrama	21
2.2 Os epigramas em perspectiva	25
2.3 Entre as obras selecionadas, os epigramas	29
2.4 Relação dos <i>Quatro Epigramas</i> de Santoro e a <i>Density 21.5</i> de Varèse: o fator inediticidade	37
2.5 Dos manuscritos à edição: confirmações e novidades	40
3. CONTRIBUIÇÕES À INTERPRETAÇÃO DOS QUATRO EPIGRAMAS E ANÁLISE ESTRUTURAL DA OBRA	48
3.1 Análise dos quatro epigramas: metodologia	55
3.2 Análise do Epigrama I	57
3.3 Análise do Epigrama II	61
3.4 Análise do Epigrama III	66
3.5 Análise do Epigrama IV	70
3.6 A unidade nos <i>Quatro epigramas</i>:	76
CONCLUSÃO:	79
BIBLIOGRAFIA:	82
ANEXOS:	89

INTRODUÇÃO

As obras compostas para flauta, em especial as do século XX, utilizaram novas possibilidades técnicas no instrumento. Através da busca por uma nova linguagem musical surgiram diferentes possibilidades sonoras denominadas técnicas expandidas. Tais técnicas se diferem muito do uso tradicional do instrumento por explorarem do intérprete outras capacidades além de emissão de notas com timbre, afinação, dinâmica e durações convencionais. Essas capacidades estão relacionadas ao acréscimo de atividade corporal. No caso da flauta, o uso diferenciado da língua e da garganta, a capacidade de cantar e tocar ao mesmo tempo e a flexibilidade na embocadura são exemplos dessa nova abordagem motora.

Robert Dick, flautista que dedica sua carreira à interpretação e ensino da música contemporânea, mapeia inúmeros recursos de técnicas expandidas em um livro que funciona como uma bula para flautistas:

Este volume é organizado pedagogicamente. Flautistas encontrarão o material mais fácil apresentado primeiro em todos os capítulos, e cada capítulo é a preparação para o próximo. É importante notar que muitos flautistas devem trabalhar novas sonoridades e técnicas beneficiando a técnica tradicional. Práticas de novas sonoridades servem para desenvolver força e flexibilidade da embocadura. (DICK, 1975, pag V)¹

O interesse em averiguar as possibilidades sonoras da flauta se deu em grande parte pelo contato que tive com obras de um grupo: O *Música Viva*. O grupo surgiu por

¹ Texto original em inglês: This volume is organized pedagogically. Flutists will find the easiest material presented first in all chapters, to a degree, is a preparation for the next. In this light, it is also significant to note that many flutists may find working with the new sonorities and techniques beneficial to their traditional playing, especially in the area of tone development. Quite simply, practice of the new sonorities serves to develop both the strength and suppleness of the embouchure.

volta de 1939, fundado pelo alemão Hans Joachim Koellreutter e trazia a intenção de divulgar a música que estava sendo feita naquela época no Brasil e no mundo.

Em 1937 chegou ao Brasil o flautista alemão Hans Joachim Koellreutter, fugindo do Nazismo. Desde sua chegada, Koellreutter procurou trazer para o Brasil a agitação cultural que participou ativamente na Alemanha e na Suíça. Fundou no Rio de Janeiro o grupo *Música Viva*, em 1939. No início de suas atividades, o grupo reuniu várias personalidades do meio musical brasileiro com a finalidade de incrementar a atividade musical no Brasil. (Egg, 2005, pag 60)

A ideia do grupo partiu de um movimento idealizado pelo regente alemão Hermann Scherchen², professor de Koellreutter. Segundo Mendes (2007, p. 2) “mais do que uma revista a expressão *Música Viva* correspondeu na Europa da década de trinta a um movimento que objetivava a divulgação das obras de compositores do século XX.” Baseando-se neste molde, ao chegar ao Brasil em 1937, Koellreutter trazia consigo o desejo de dar continuidade a este movimento.

O grupo *Música Viva* passou por várias fases rompendo e agregando-se a ideias e aos compositores. Essa primeira etapa, segundo Kater (2001), “é marcada pela coexistência interna de tendências estéticas e ideológicas bastantes dessemelhantes...” Os primeiros contatos de Koellreutter no Brasil foram com os artistas frequentadores da loja de música *Pingüim* na Rua do Ouvidor. Para Egg (2005) “parece muito estranho um grupo liderado por Koellreutter ser formado pela nata do Nacionalismo musical – críticos, musicólogos e professores do Instituto Nacional de Música”, porém, como o próprio autor observa, “o único grupo no qual poderia encontrar apoio ou ressonância para ideia de renovação era o dos próprios nacionalistas que representavam então o modernismo brasileiro.”

² Regente e violista alemão, Scherchen (1891-1966) se destacou por privilegiar estréias das composições de seus contemporâneos, além de fazer partes de movimentos da música do século XX.

Na segunda etapa, as divergências de ideias em relação ao nacionalismo, ao ensino de música no Brasil e à valorização de uma nova linguagem composicional fizeram com que os compositores nacionalistas se rompessem com o grupo e dessem espaço para a música de vanguarda. Nessa fase, Claudio Santoro, Guerra-Peixe e posteriormente Edino Krieger e Eunice Katunda, alunos do professor Koellreutter, tiveram participação ativa no grupo, apoiando ideias de uma música brasileira que consideravam mais consistente. O *Música Viva*, segundo José Maria Neves (1981, p.90) “[...] se transformaria logo na mais viva célula de renovação musical do país, contribuindo eficazmente na revisão dos problemas relacionados com o ensino da música (e especialmente da composição), com a atividade musical de grupo (incentivando a formação de conjuntos de câmara) e com a organização de concertos.”

O compositor Claudio Santoro foi uma das figuras que toma então um posto importante nessa segunda fase do grupo. Por volta de 1940, o compositor tem seus primeiros contatos com o músico Koellreutter e confirma então sua grande simpatia com a técnica de dozes sons de Schoenberg:

Lembro-me que quando fui estudar com Koellreutter em 1940 e meses depois lhe apresentei o início da minha sinfonia para duas orq. de cordas, que dava o nome de “Sinfonieta”, e que este perguntou se conhecia Schoenberg e a técnica dos doze sons, disseram-lhe que não como era a verdade, mas ele não acreditou muito porque disse: “isto parece escrito por quem conhece a técnica dos dozes sons”. (Santoro, [194?]) (Entrevista concedida a Rangel bandeira, ACS)

Essa relação musical entre o flautista alemão e Claudio Santoro nos despertou certo interesse. As tendências do compositor, mesmo antes do contato com Koellreutter, eram de usar os doze sons como material, ainda que ainda não havia tido nenhum contato com tal técnica. Segundo Kater (2001, p.107), por volta de 1939, Koellreutter se expressava ainda “de maneira muito mais direta à via estética adotada por um Hindemith do que aquela principiada por um Schoenberg.” Através de relatos do

próprio Koellreutter notamos que o interesse da escrita dodecafônica partiu muito mais do jovem Santoro:

Foi com Santoro que aprofundei meus conhecimentos sobre o dodecafonismo. Ao contrário do que dizem não fui introdutor dessa técnica no Brasil (Koellreutter. apud: Mendes, 2009 p.23)

É neste contexto de introdução à técnica dodecafônica e na relação com um professor interessado em difundir materiais que havia trazido da Europa, que Santoro compõe importantes obras para flauta. Acreditamos na hipótese de que essa relação com a flauta se deu principalmente sob influência de Koellreutter, que apesar de se dedicar aos estudos de composição trazia consigo a bagagem de um flautista:

Viajei por todo mundo como concertista de flauta. Sou originalmente flautista. Fiz uma turnê com Milhaud pela Europa. Era um grande compositor e pianista. Devido a minha atividade pela música moderna, ele me acompanhou. (Koellreutter 1999. Entrevista concedida a Adriano Vorobow. Folha mais)

Também há relatos de seus trabalhos como flautista no Brasil. Segundo Egg, “em 1944, Koellreutter assumiu o posto de flautista substituto na Orquestra Sinfônica Brasileira, o que permitiu que abandonasse outras atividades profissionais secundárias.” (2005, p.63)

Minha pesquisa enquanto flautista, após traçar um breve panorama histórico que abrange a música brasileira do século XX, o grupo *Música Viva* e a relação de Koellreutter com o compositor Claudio Santoro, se dará a partir de então, exclusivamente em analisar uma das obras do compositor Claudio Santoro: *Quatro Epigramas para flauta solo*. Colocamos como foco identificar os processos de técnica expandida, analisar a obra sob um ponto de vista que colabore na interpretação e

averiguar a hipótese de que o compositor conseguiu, com o uso de novas técnicas, certa inediticidade em relação a outras obras para flauta compostas no mesmo período.

Claudio Santoro nasceu em 1919, na cidade de Manaus e já em sua adolescência se mudou para o Rio de Janeiro para estudar violino. Foi no Rio que teve seu maior contato com processos composicionais e também, em 1939, seus primeiros contatos com Koellreutter.

A música de Claudio Santoro esteve presente em importantes mudanças estilísticas que se firmaram ao longo da história da música brasileira do século XX.

O crítico Eurico Nogueira França contou a história das viagens de Copland ao Brasil: por duas vezes ele teria perguntado qual era o compositor jovem mais interessante, e em ambas as vezes o nome de Santoro foi o primeiro citado. (Neves, 1981, p.138)

Segundo Neves (1981, p.138) “Santoro foi durante muito tempo o grande símbolo da nova música brasileira, tanto como dodecafonista como no período nacionalista.” Partindo da consulta de seu catálogo de obras ³, foram encontradas 15 peças escritas para flauta, em formações que variam de solo, duos, trios até pequenos grupos de câmara. As datas de composição das obras se estendem de 1941 (fase dodecafônica) a 1984 (fase de maturidade do compositor). Sendo Santoro, tido como um grande compositor brasileiro e sendo algumas peças para flauta situadas como obras de importância no catálogo do compositor⁴, esta investigação pretende preencher uma lacuna existente no que se refere à materiais acadêmicos e à divulgação de sua música.

³ Catálogo retirado do site: <http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/02_flauta.html> Acesso em 26/04/2012.

⁴ Neves (1981, p.99) situa o *Quinteto de sopros*, a *Sonatina a 3* e a *Sonata para flauta* e piano como obras de importância no catálogo do compositor.

Concentrando-nos nos *Quatro Epigramas*, não pretendemos, nesta pesquisa, estender uma discussão acerca das fases de Santoro, mas expor sua trajetória composicional. A fase dodecafônica exige maior atenção, por se tratar do momento em que os *Epigramas* foram escritos e da relação entre o compositor e o flautista e professor Koellreutter.

Os *Quatro Epigramas* foram escritos em 1942. Segundo Mariz (1970, p.178) a primeira audição mundial da obra aconteceu em setembro de 1943 no Rio de Janeiro, sendo interpretada por Koellreutter. Fora a partir das lições com seu professor em 1941 e dos primeiros contatos com a teoria de Schoenberg da técnica de doze sons, que Santoro pode aperfeiçoar melhor sua linguagem enquanto compositor serialista. Sobre os *Quatro Epigramas*, Neves (1981, p.99) tece o seguinte comentário: “É comum a todas as obras desta fase, o rigor lógico da construção, o cerebralismo, a ausência de concessões à sensibilidade primária.”

Koellreutter também comenta sobre essa fase de Santoro em seu artigo sobre a Música Brasileira:

Koellreutter afirma que na obra de Santoro, a música Brasileira entra em crise, e define a música deste compositor como a arte de parte-pris, intencionalmente agressiva, constante, metálica, de ritmos incisivos, implacável, fatal. E ele conclui dizendo que a música agora não é só para sentir, é também para compreender. (NEVES, 1981, p.100)

Além deste aprimoramento do compositor com a técnica dos doze sons, notada já por seus próprios contemporâneos, nos deparamos com outro fator que traz ainda outra inediticidade para obra em questão. No *Epigrama IV*, podemos citar processos de técnica expandida bastante ricos e inusitados se levarmos em consideração o ano em que foi composto. Gestos como *frullatos*, harmônicos, trêmolos além de dois outros que, se comparado a outras obras para flauta solo, se apresentam como uma grande novidade. O primeiro em questão é uma polifonia escrita para um instrumento melódico. O compositor escreve duas vozes para serem executadas ao mesmo tempo na flauta. Na primeira voz um trêmolo contínuo e na segundo uma melodia descendente

com acentos que interrompem o trêmolo da voz superior. O outro gesto é uma indicação de *quase pizz.* aliado ao sinal que indica que as chaves da flauta devem ser percutidas. No *Epigrama II*, um gesto bastante característico é um *glissando* acrescido de acento e *frullato*. Nos *Epigramas I e III*, os harmônicos, técnica já utilizada em repertórios tradicionais, são recorrentes.

Tais recursos encontrados nessa obra nos possibilitaram dialogar com outras obras para flauta solo da mesma época. Uma das obras mais relevantes para o repertório de flauta solo é a *Density 21.5* do compositor Edgard Varèse. Segundo Garcia⁵:

Neste trabalho Varèse explorou a flauta em um caminho completamente inovador, lançando o instrumento a uma nova esfera de possibilidades e sonoridades. A peça representa um dos mais revolucionários trabalhos na literatura da flauta no século XX ao lado de *Syrinx* (1913) de Debussy e *Sequenza I* (1958) de Berio. (Garcia, 2002, p.1)⁶

Podemos encontrar nessa obra o mesmo recurso de chave percutida que Santoro utilizou nos *quatro epigramas*. Tal recurso é definido por Dick, que aponta Varèse como precursor da utilização dessa técnica:

Sons percussivos são produzidos pela batida de uma ou mais chaves da flauta e/ou por ataques percussivos de língua, que geram ressonâncias no tubo da flauta. O mais familiar som percussivo, *Key-slaps* em notas *Staccato*, foi introduzido na flauta por Varèse em 1936. (DICK, 1975, p.129)

⁵ Professor e diretor da Escola de Música da UFMG, Maurício Freire Garcia explorou a obra *Density 21.5* em sua tese de doutorado: *Density 21.5: Beyond Pitch Organization*.2002, New England Conservatory, Boston, EUA.

⁶ Texto original em inglês: In this work Varèse explored the flute in a completely innovative way, launching the instrument to a new sphere of possibilities and sonorities. The piece represents one of the great revolutionary works in the flute literature in the 20 century besides Debussy's *Syrinx* (1913) and Berio's *Sequenza I* (1958).

Porém, uma grande discussão a respeito dessa novidade foi gerada quando Garcia, em sua tese de doutorado, encontrou o manuscrito original de *Density 21.5* e constatou que:

[...] no compasso 23 o mais inesperado fato ocorre: não há o efeito de *clapping- keys!* A peça é aclamada pela introdução dessa possibilidade de novo som na flauta, mas isso foi claramente introduzido depois, rapidamente entre abril e julho de 1946. (GARCIA, 2002, p.80)

Com base nestes dados extraídos da tese de doutorado de Garcia visitamos o acervo de partituras de Santoro para encontrar o manuscrito dos *Quatro Epigramas*, afim de identificar se havia já neste, o efeito de chaves percutidas. A visita ao acervo de Claudio Santoro, que se encontra em Brasília, proporcionou não só respostas para hipóteses geradas como também nos colocou em contato com relatos da senhora Gisèle Santoro e anotações preciosas que Santoro fez no próprio manuscrito.

Paralela a toda essa discussão bibliográfica e contextual, utilizaremos como metodologia uma análise que conduza a uma contribuição na performance. As séries de doze sons serão analisadas. No entanto, não utilizaremos como foco o processo composicional e sim como tal processo poderá contribuir na compreensão e estudo prático dos epigramas.

O primeiro capítulo da pesquisa discutirá questões relacionadas ao momento em que a obra foi escrita. Uma revisão bibliográfica sobre o que já foi escrito acerca do grupo *Música Viva* através de autores como Carlos Kater, José Maria Neves, Sérgio Nogueira Mendes, André Egg, Alice Belém Vieira, Josye Durães, contribuirá para compreender e discutir a forma como Santoro desenvolveu a linguagem dodecafônica e sua relação com o compositor e flautista Koellreutter.

No segundo capítulo o foco será os *Quatro Epigramas*. Uma pequena introdução contendo a etimologia da palavra epigrama, uma relação com outras obras para flauta solo contemporâneas aos epigramas e o resultado da investigação do manuscrito da obra. Com este resultado, será traçado um diálogo com a obra *Density 21.5* de Edgar Varèse.

No terceiro capítulo, através de uma análise estrutural e formal da obra e a identificação das séries e da análise das técnicas expandidas utilizando Robert Dick, Pierre Yves Artaud⁷ e Carin Levine⁸, a pretende oferecer uma contribuição para a performance dos epigramas.

⁷ Premiado com o Primeiro Lugar em flauta e música de câmara no prêmio de Paris, Pierre Yves Artaud é professor do Conservatório Nacional superior de Paris e Escola de Música de Paris. Desenvolveu pesquisa em técnicas de flauta tradicional e técnicas expandidas. (site pessoal do flautista <www.pyartaud.com> acesso em 14-12-12)

⁸ Carin Levine é flautista e estudou com Aurèle Nicolet e Jack Wellbaum. Sua intensa atividade com música contemporânea rendeu um livro sobre técnicas estendidas intitulado “The techniques of flute Playing publicado em 2002 pela editora Baerenreiter”

1. CLAUDIO SANTORO: DIÁLOGOS CULTURAIS E ESTÉTICOS

Em um contexto de preservação das técnicas composicionais herdadas da Europa do século XIX, podemos situar a música erudita brasileira no início do século XX. De acordo com Neves, “sob a orientação direta de Mário de Andrade” e com representação máxima na figura de Villa Lobos, uma escola nacional foi fundamentada em cima dos seguintes padrões:

As normas do tonalismo e as estruturas formais tradição clássico-romântica eram aceitas sem discussão e usadas de modo direto nas composições, obrigando a freqüentes deformações do material folclórico original que, ele nem sempre prestava-se a manipulações exigidas por tais princípios técnicos. (NEVES, 1981, p.77)

Apesar de grandes compositores terem se destacado neste momento por suas obras, a música brasileira de até então não se arriscava em criar uma nova linguagem musical:

Falta à música brasileira deste 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 que levam a criação de uma nova linguagem musical. (NEVES, 1981, p. 77)

É neste contexto, que surge no Brasil um importante grupo que se propõe a uma inovação na música que havia sendo produzida até então. Pode-se dizer, que a ideia do grupo *Música Viva* brotou do contato de Koellreutter com seu professor Scherchen.

Kater afirma que:

Como se sabe, os esforços de Scherchen foram desde cedo consagrados à divulgação e melhor compreensão da música nova – de todas as épocas -, cabendo a ele as primeiras audições de obras fundamentais hoje totalmente incorporadas à literatura contemporânea [...](KATER, 2000, p.45)

Também ao falar sobre Koellreutter, Neves coloca a importância deste contato que este teve com Scherchen: “Chegando ao Brasil, Koellreutter trazia uma sólida bagagem musical recebida especialmente de Kurt Thomas e de Hermann Scherchen, de quem foi discípulo direto e assistente”. (NEVES, 1981, p. 84)

Foi de Scherchen a ideia de um movimento criado na Europa em 1933 com o nome de “*Musica Viva*” e que resultou também em um periódico musical que editou em Bruxelas de 1933 a 1936⁹. Ao desembarcar no Brasil em 1937, o flautista e regente Koellreutter, após uma *tournee* artística pela América do sul¹⁰, trazia consigo não só toda a bagagem musical e cultural adquirida na Europa, mas também um desejo de trabalhar no Brasil a nova linguagem composicional que até então não havia sido explorada sistematicamente no país.

Para uma melhor compreensão dos processos composicionais de Claudio Santoro será traçado um pequeno roteiro das fases do grupo *Música Viva*, já que no início da carreira, este foi o grupo em que o compositor esteve inserido ativamente, contribuindo com suas obras e almejando a divulgação de uma nova linguagem musical.

⁹ Kater (2002, p.45)

¹⁰ Neves (1981, p.84)

1.1 As fases do grupo *Música Viva*

Podemos identificar na bibliografia revisada a respeito do grupo *Música Viva*, certa coincidência nos limites temporais e estéticos que delineiam as rupturas e abrangências no decorrer dos anos de existência do grupo. Para uma melhor organização do texto utilizaremos a proposta de Kater que divide o histórico do grupo em três momentos.

O primeiro momento é marcado pelos contatos iniciais de Koellreutter com o meio musical brasileiro. Através de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo¹¹, o professor e flautista que havia acabado de chegar ao Brasil, foi apresentado aos artistas freqüentadores da *Pinguim*¹².

Ali assiduamente se encontravam Brasília Itiberê (jovem compositor e professor do conservatório), Octávio Bevilacqua (crítico musical de *O Globo*), Andrade Muricy (escritor e crítico musical do *Jornal Comércio*), Alfredo Lage (membro da alta sociedade e primeiro aluno de Koellreutter no Brasil), Werner Singer (maestro alemão, refugiado no país). Egydio (também compositor) e o próprio Luiz Heitor, entre outros. (Kater, 2000, p.49)

Nessa fase integradora, Koellreutter buscou se apoiar em artistas que tradicionalmente já estavam engajados com o meio musical brasileiro, apesar da discrepância de ideias a respeito do nacionalismo e das técnicas de composição:

¹¹ Luiz Heitor Côrrea era chefe da seção de Música da Biblioteca Nacional (Kater, 2002, p.48)

¹² Loja de música localizada na Rua do Ouvidor- RJ freqüentada por músicos e intelectuais da época. (Kater, 2002, p.49)

Para nós que conhecemos os desdobramentos musicais do país na década de 1940, parece muito estranho um grupo liderado por Koellreutter ser formado pela nata do nacionalismo musical – críticos, musicólogos e professores do Instituto Nacional de música. No período, essa associação era mais que natural. Koellreutter chegou ao Brasil ainda muito jovem (22 anos), mas já com uma formação humanística e musical que certamente o distinguia, com experiência de atuação num meio cultural muito mais agitado que o brasileiro. Já participava, na Europa, de atividades em favor da música contemporânea e pretendia continuá-las no Brasil. Ao chegar, trazia uma boa experiência como instrumentista e contatos mais próximos com a música recentemente produzida na Europa. O único grupo no qual poderia encontrar apoio ou ressonância para ideias de renovação era dos próprios nacionalistas que representavam então, o modernismo brasileiro. (EGG, 2005, p.61)

Nas primeiras publicações da revista *Música Viva* não era mencionado nada sobre nacionalismo brasileiro. Certamente Koellreutter não queria tocar neste ponto delicado que comprometeria a opinião de muitos integrantes do grupo. Segundo Neves (1981, p.90) “Em comum, todos eles tinham apenas o desejo de prosseguir estudos e discussões sobre os problemas da estética e da evolução da linguagem musical.” O mesmo observa Kater (2000, p.50) ao dizer que “nessa primeira etapa, integradora por excelência, é marcada pela coexistência interna de tendências estéticas e ideológicas bastante dessemelhantes, tal como se manifestam na constituição original do grupo.”

Através disso, notamos que este primeiro momento se tratou muito mais de uma disseminação das ideias de Koellreutter no meio musical brasileiro que, até então, era formado por compositores nacionalistas que se utilizavam das técnicas composicionais advindas da tonalidade e estruturas formais européias do século XIX. Essas ideias se resumiam em três frentes de ação: formação, criação e divulgação da música brasileira em especial a música contemporânea.

Koellreuter, além de flautista, dedicava sua vida ao estudo de composição e ao chegar ao Brasil teve como primeiro aluno, o jovem compositor Claudio Santoro. Posteriormente, Guerra-Peixe, Geni Marcondes, Eunice Katunda, Esther Scliar, Edino

Krieger entre outros jovens compositores¹³. Koellreutter trazia consigo diferentes técnicas de composição, que ainda não havia sido difundida no Brasil e que atraía tais compositores. A técnica dos dozes sons foi um marco para os novos compositores atuantes no *Música Viva*, pois entrava em conflito com a linguagem tonal utilizada pelos nacionalistas brasileiros da época.

Ao criar este interesse em introduzir na música brasileira uma nova linguagem musical, que colocava em cheque a tonalidade e estruturas formais até então estigmatizadas pelos compositores nacionalistas, o grupo *Música Viva*, através do Manifesto de 1944, esclarece e pontua sua definitiva ruptura com a corrente nacionalista.

Com o compromisso claro de “apoiar a criação musical contemporânea e a afirmação de que a “nova música é o reflexo e o retrato de um mundo novo que se cria” (Neves, 1981, p.94), este segundo momento do *Música Viva* interessa-se então em divulgar as obras dos jovens compositores que, através de uma produção experimental e renovadora, já não usavam mais a tonalidade como apoio composicional. Essa atitude, colocava a nova música como um reflexo de uma sociedade que já não se enquadrava mais nos padrões do século XIX.

O Terceiro momento do grupo, em 1946, é marcado pela publicação do Manifesto de 1946 com o título de Declaração de Princípios. Este manifesto, após dois anos, define não somente a postura estética do grupo como também envolve a discussão de problemas sociais e econômicos relacionados à arte.

Neves aponta os cinco pontos básicos deste manifesto:

A música como produto da vida social; a música como exemplo de uma cultura e de uma época; a necessidade de se educar para nova música; a concepção utilitária da arte; a postura revolucionária essencial. (Neves, 1988, p.94)

¹³ Neves (1981, p.90)

É a partir deste manifesto, “este grande painel de ideias, verdadeiro mural de intenções da modernidade musical brasileira, que retrata com perfeição os engajamentos assumidos”, que ocorrerão no grupo abalos consecutivos até sua a ruptura final.

1.2 Claudio Santoro: relações do compositor com o Música Viva

Koellreuter foi um ponto de intersecção entre as fases do grupo *Música Viva* e as fases composicionais de Claudio Santoro. Ele foi um professor de composição influente para as obras de Santoro e contribuiu efetivamente nas escolhas estéticas do compositor.

O encontro de Santoro e Koellreuter se deu por volta de 1940. O jovem compositor encontrou uma forma melhor de compreender e aplicar a linguagem que já vinha utilizando antes mesmo de conhecer a técnica dos doze sons, através de Koellreuter. Este ainda não utilizava a técnica dodecafônica em suas obras, ele se expressava “de maneira muito mais direta à via estética adotada por um Hindemith do que aquela principiada por um Schoenberg” (Kater, 2001, p.107):

Durante um pouco mais de um ano ele receberá aulas diárias de Koellreuter, adquirindo notável técnica de escrita e abertura estética que farão dele o primeiro compositor brasileiro a empregar corretamente a técnica dodecafônica. (NEVES, 1988, p.99)

Sobre o dodecafonismo no Brasil, como dito anteriormente, Koellreuter não introduziu tal técnica na música brasileira. Através do interesse de Claudio Santoro, que já se utilizava deste procedimento, o professor apenas contribuiu com a divulgação e o aperfeiçoamento da utilização dos dozes sons, já que havia chegado ao Brasil com materiais e conhecimentos a respeito da música dodecafônica européia.

A adoção da técnica dodecafônica pelos integrantes do *Música Viva*, uma das ações que distinguiram e caracterizaram o grupo, não ocorreu por uma convicção estética de seu mentor, mas está diretamente ligada ao interesse pessoal de Santoro pelo assunto. (MENDES, 2009, p.23)

1.3 As fases estilísticas de Claudio Santoro

O *Música Viva* esteve presente nas duas primeiras fases composicionais de Santoro e, certamente, a ruptura com o grupo, contribuiu para as mudanças de estilo que se acarretaram nas próximas fases estilísticas do compositor.

Na abordagem das fases encontramos, em linhas gerais, as obras de Santoro divididas em quatro fases: Serialismo dodecafônico (1939-1946), Transição (1946-1948), Nacionalismo (1949-1960) e Retorno ao serialismo (1961-1989). Mesmo que nossa pesquisa não se interesse em discutir profundamente essa divisão, e se limite apenas a uma exposição das fases, vale citar como fonte bibliográfica a pesquisa de Mendes¹⁴. Seu trabalho propõe a divisão da última fase – retorno ao serialismo - em mais duas fases: *Avant-gard* (1966-1977) e maturidade (1978-1989). Apesar de dividir em pequenas fases individuais, Mendes também propõe uma percepção macroscópica da obra que delinea o dodecafonismo, a transição e o Nacionalismo como uma primeira etapa; o Retorno ao serialismo e a *Avant-gard* como uma segunda etapa; e a fase de maturidade como o momento em que o compositor Claudio Santoro utilizou todos os materiais e ideias já trabalhados em outras fases.

No decorrer de quase cinco décadas, a música de Claudio Santoro sofreu alterações no processo composicional. O próprio compositor delinea suas mudanças através de suas correspondências:

Como deve estar informado fui dodecafonista até 1946. Com raras exceções toda minha produção até esta data, está dentro dessa técnica e se

¹⁴ Tese de doutorado: *O Percurso estilístico de Claudio Santoro: Roteiros divergentes e conjunção final*. Defendida por Sérgio Mendes Nogueira em 2009 pela UNICAMP.

ligava a uma concepção estética formal. Daí em diante há um período de transição e pesquisa, até o momento em que me afirmo dentro da corrente realista da música utilizando uma técnica moderna, mas sem fugir às características rítmico-melódicas da nossa música nacional. (Santoro,1956)(Correspondência a Apleby,Associação Claudio Santoro)

A fase dodecafônica (1939-1946) foi marcada pelo contato com o músico Koellreutter e o engajamento do compositor com o grupo *Música Viva*. O papel do grupo era bastante chamativo principalmente para os jovens compositores, como observa Carlos Kater (2000, p.51): “Se, no entanto as sociedades existentes realçavam o virtuose e o concerto, Música Viva assume a diferenciada finalidade de ‘divulgar o compositor e sua obra, principalmente a contemporânea’.” Foi neste momento que Santoro compôs seis de suas obras para flauta, talvez pelo fato de seu professor Koellreuter ter sido flautista¹⁵. Entre elas estão os *Quatro Epigramas* para flauta solo e a *sonata para flauta e piano* composta em 1941, que é considerada por Neves (1981, p.99) “a melhor realização do compositor dentro da nova técnica composicional.

O período de transição (1946-1948) é marcado pela ruptura de Santoro com o grupo *Música Viva*. Segundo Kater (2000, p.83) “a textura turva que vai permeando as relações internas do grupo produzirá – a partir do descompasso entre o engajamento de tendência partidária liderado por Santoro e a filosofia imprimida por Koellreuter ao movimento- a radicalização de pontos de vista, estuário original do processo desagregador do núcleo.” A participação ativa de Santoro no *2º Congresso Internacional de Compositores e Críticos musicais* em Praga, 1948, marcará definitivamente sua posição em favor de um nacionalismo progressista, tomando uma posição estética de caráter universalista. Data-se deste período uma única composição com flauta: o *trio de flauta, clarineta e fagote*.

A fase nacionalista (1949-1960) foi um momento no qual Santoro optou por uma simplificação da linguagem para atingir as massas. Datam-se deste período poucas obras

¹⁵ Neves (1981, p.105) “[...] (nota-se de passagem a enorme quantidade de obras para flauta dos compositores ligados ao ‘Música Viva’, lembrando que este era o instrumento de Koellreuter [...])”

do compositor, sendo nenhuma delas para flauta. Nessa época, Santoro voltou suas energias para a pesquisa. Segundo Vasco Mariz (1921, p.74) “a necessidade de rever sua maneira de escrever, de estudar mais detidamente a música folclórica brasileira, que nunca havia merecido grande atenção sua, reduziram a duas apenas as obras terminadas em 1949/50 [...]”

É na sua fase de maturidade, denominada por ele mesmo de retorno ao serialismo, (1960-1989) que foram compostas mais sete obras para flauta. Certo de que suas fases anteriores foram fundamentais e que este desejo do novo enriqueceria nitidamente o desenvolvimento estético-musical de suas obras, Santoro aventurava-se novamente pela busca de um novo caminho.

Tenho escrito várias coisas e estou mudando meu estilo. [...] Voltei um pouco ao serialismo, embora, sempre a minha maneira. Isto é , nunca de maneira escolástica nem dogmática. Como você sabe nunca me prendo a dogma.[...] Creio que minha experiência nos último anos foi muito interessante, mas este meu espírito de sempre pesquisar, em busca de novos caminhos, novos materiais, fez-me esperar um pouco e refletir para esperar criar novas obras. (Santoro,1962) (correspondência a Bruno[?], Associação Claudio Santoro)

2. A PROPÓSITO DOS EPIGRAMAS

Os *Quatro Epigramas* para flauta solo foram compostos em 1942 por Claudio Santoro. Neste momento, o compositor acabara de entrar para o grupo *Música Viva*, logo após tomar suas primeiras aulas de composição com Koellreutter. Encontramos referências a respeito dos epigramas em diversos autores. Alguns confirmam a data e outros põem em cheque a data de composição:

Neves situa a obra no período de 1942. Podemos confirmar isso ao ler o seguinte trecho: “A produção de Santoro neste período¹⁶ é especialmente grande, mostrando grande verdade de soluções aos problemas composicionais.” (NEVES 1980, p.99)

O mesmo ocorre com Mariz, que cita no próprio texto a data de composição: “De 1942 salientamos ainda a *Sonatina a três*, noviclássica, os *Quatro Epigramas* para flauta solo, e a *Toccata*, para piano solo.” (Mariz 1970, p.70)

Ao analisar os *Quatro Epigramas* em um de seus artigos, Mendes observa que:

Ocupando-se de apenas três transposições da série, o compositor preferirá não incluir nos Quatro Epigramas para flauta solo [sic], peça de 1942, passagens livremente concebidas e independentes da ordenação original, mas se restringirá a imprimir transformações, mais amenas ou mais severas, a cada um dos oito segmentos dispostos no primeiro movimento. (MENDES, 2007 p.5)

O que coloca em dúvida tal data é uma entrevista que Santoro concedeu e que se encontra no Acervo Cláudio Santoro:

¹⁶ Este período aqui se refere as obras do ano de 1942 citada no parágrafo anterior.

A primeira obra escrita nesta técnica (à minha maneira) foi a então publicada Sonata p/ Violino Solo. Obra em que procurei com a dodecafonia dar ao violino as mesmas possibilidades de uma oculta polifonia das Partitas e Sonatas de Bach. As obras mais importantes da época são a *Música 1943 p/Piano e Orquestra*, o *1º Quarteto 1941*, a *2ª Sinfonia 1945*. A *1ª Sinfonia p/ 2 orq. de Cordas* é obra de estudante e precisaria revê-la. Outras obras menores mas que marcam uma época são Quatro Epigramas p/Fl. solo 1941, *3 Stücke para Clarinete solo* 1942, a *Sonatina para oboé e piano* 1941, as *Quatro Peças p/ piano* 1942 e as *Seis peças* 1946, o *trio p/ Cl. e Cello* dedicada à J.C. Paz, em 1946, *Música de Câmara* 1946 publicada no Boletim Latino Americano publicado por C. Lange. Outras obras de Câmara foram escritas mas não resistem a minha crítica como o *Quinteto de Sopros*, a *Sonata p/ Cello, Violino e Piano, Flauta e Piano* etc. (Santoro, [194?]) (Entrevista concedida a Sérgio [?], Associação Claudio Santoro)

Outra fonte importante que encontramos são citações do próprio Santoro em relação ao processo de composição dos *Epigramas*. Essas considerações foram feitas em cartas trocadas com Curt Lange¹⁷. Em sete de Julho de 1942, Santoro escreve:

A última coisa que fiz foi um Epigrama para flauta solo que Koellreutter executará pela segunda vez em S. Paulo por estes dias. Compuz [sic] um segundo Epigrama com a mesma série da primeira e enviarei a Kollreuter Talvez ainda amanhã. (Apud: Vieira 2006, p.20)

Ao que parece, Santoro escreveu separadamente cada Epigrama e mesmo suas estréias aconteciam de acordo com o término de cada um deles. Em cinco de fevereiro de 1943 temos o seguinte trecho:

¹⁷ Através de dados de Moya (2011, p.1), Franciso Curte Lange nasceu na Alemanha em 1903 mudando-se para a América Latina em 1923. Formou-se em Arquitetura pela universidade de Munique. Foi pesquisador da música Latino America e em especial da música Brasileira. Foi incentivador e mentor de vários compositores do grupo Música Viva.

Quanto a minha futura participação estou indeciso para escolher o que deveria editar. Desejava uma sugestão de vossa parte. O que me sugere? “Conhece minhas últimas composições excluindo o “Quinteto de sopros”, a “Tocata para piano solo”, as “Invenções a 2 vozes para piano sólo”, o “Concerto para violino e orquestra de câmara” ainda não terminado – e o Trio para cordas que vii só parte quando estive aqui, mas que já está terminado, esperando apenas tempo para copiá-lo e enviar-lhe para ter sua opinião, assim como estas outras cousas novas. Tenho também um “Divertimento para Flauta, Viola e Cello” assim como 3 epigramas para flauta solo que enviei ao Carlos Paz. (Apud: VIEIRA 2006, p.22)

Santoro fala nessa carta sobre três epigramas. E a única fonte que encontramos do quarto epigrama foram os esboços dos manuscritos que aparentemente datam do ano de 1942.

2.1 Reflexões sobre o termo epigrama

O termo epigrama teve origem na Grécia. Segundo uma consulta no artigo de Alexandre Agnolon “o termo é formado a partir da preposição grega *epi*, “sobre”, e *gramma*, “marca gráfica”, “coisa escrita”, *epigrama*, portanto, é substantivo neutro derivado de *epígrafo*, “escrever sobre”, “inscrever.” Seu antigo significado se resume a breves inscrições feitas em túmulos:

A palavra, originariamente em grego, nomeia então inscrições especialmente tumulares, a indicar a identidade de quem está ali sepultado (por natural engenho de seus primeiros autores, a fala narrativa do texto é frequentemente a própria lápide); e votivas, a apontar o Deus para o qual se destina certo objeto, a identidade de quem faz o voto e para que o faz. E a já referida brevidade advém, evidentemente, da

necessidade de o discurso adequar-se às exíguas dimensões de seu suporte material. (AGNOLON, 2009, p.2)

Leite (2008, p.48) fala que a própria etimologia da palavra epigrama deixa clara a sua origem: a inscrição em pedra. Segundo a autora, os epigramas gregos mais antigos que chegaram até nós são inscrições em potes – um em uma jarra e outro em uma cuia.

De um caráter estritamente pragmático, cujo uso é restrito a circunstâncias especialmente fúnebres e votivas, os epigramas passaram rapidamente a uma função literária. A esta função literária é que atribuímos o fato do epigrama deixar de ser grafado somente em túmulos ou objetos votados a um Deus e a partir daí, ser grafado em papel:

Para que o epigrama se convertesse em gênero poético era necessário que o seu suporte material deixasse de ser a pedra tumular ou o objeto votado a um Deus; e sua fruição, por seu turno, não fosse mais determinada pela realidade da morte ou das práticas rituais, mas, agora na qualidade de poesia, se subordinasse à *mimesis*. Embora seja muito difícil determinar com precisão o momento exato deste desenvolvimento, ou mesmo quem teria sido o primeiro a fazê-lo, é certo, todavia, que os poetas gregos do século IV a.C. e os helenísticos do seguinte foram os responsáveis por desprender o epigrama de sua condição de “inscrição” e, enfim, convertê-lo em gênero de poesia. (AGNOLON, 2009, p.13)

Com tal evolução, essa conversão ao gênero poético passou a imprimir algumas características peculiares aos epigramas. Leite (2008, p.49) descreve este gênero como “leve, de ocasião” já que, transferidos das pedras tumulares para os papéis, os temas tratados agora, eram temas cotidianos:

No epigrama literário, portanto, a circunstancialidade da inscrição derivou em preferência por temas cotidianos – um convite para jantar, um bilhete para um amigo, um agradecimento por um presente recebido, felicitações pelo aniversário de alguém, uma breve mensagem por qualquer razão, uma piada suscitada por um assunto do momento; todos estes são temas possíveis para um epigrama, que se torna assim um gênero leve, de ocasião. (LEITE, 2008, p.49)

Vale salientar também outras características importantes relacionados ao humor dos epigramas:

As características mais importantes que determinarão de vez a apreensão do gênero epigramático para a tradição posterior, como a agudeza e seu caráter picante, jocoso e amiúde acerbo, ingredientes que dependeriam também, segundo diversos autores, de sua unidade básica (Cf. SULLIVAN, J. P., 1999, p. 79), consolidar-se-ão no período helenístico. (AGNOLON, 2009, p.4)

O dicionário Aurélio da língua portuguesa também nos dá como definição: 1- Poesia breve, satírica, sátira. 2- Dito mordaz e picante. Notamos que tais definições especificam os dois momentos discutidos pelos autores acima, onde o breve se relaciona com o momento em que os epigramas tinham função de comentários em túmulos ou todos aos deuses e já a sátira, o picante, se identifica com as características dos epigramas quando a este foi acrescentada uma função poética.

Tais definições certamente podem ser relacionadas com os *Quatro Epigramas* de Claudio Santoro. A questão do breve é bastante explícita se olharmos pelo ponto de vista da extensão da peça, tanto a escrita como a execução. O *Epigrama I* possui apenas quatro sistemas escritos e apesar de o andamento ser Semínima = 50 seu tempo não ultrapassa a 1 minuto e quarenta segundos. O mesmo ocorre com o *Epigrama III*. Sete

sistemas que duram aproximadamente 2 minutos. Os movimentos rápidos, II e IV Epigramas, também são um tanto quanto breves em sua execução.

Sobre o satírico e picante, podemos voltar nossos olhares para os gestos musicais e enxergar neles o humor dos epigramas poéticos. Em todos os epigramas encontramos dois gestos contrastantes que se dialogam:



Figura 1- Santoro, *Epigrama I*. Gesto com figuras de longa duração



Figura 2- Santoro, *Epigrama I*. Gesto com quiálteras de semicolcheia.

Percebemos o humor ao notarmos dois gestos tão contrastantes no *Epigrama I* como constam as figuras 1 e 2. O que o dicionário Aurélio da língua Portuguesa diz “picante” pode ser compreendido na partitura, quando Santoro insere uma contradição entre os gestos. Em meio a notas de longa duração, uma agitação composta de quiálteras de semicolcheia (figura 2) é acrescentado.



Figura 3- Santoro, *Epigrama II*



Figura 4- Santoro, *Epigrama II*



Figura 5- Santoro, *Epigrama II*



Figura 6- Santoro, *Epigrama II*

No *Epigrama II* percebemos claramente o contraste entre estes dois motivos estruturais. Podemos novamente relacionar estes motivos tão curtos à brevidade dos epigramas, quando estes ainda tinham funções de inscrição em pedras. Além disso, o humor que o motivo nas figuras 3 e 5 contêm, através das notas em pianíssimo *staccato* entre pausas de colcheias, podem se remeter ao que Leite (2008, p.49) caracteriza como “leve, de ocasião.”

2.2 Os epigramas em perspectiva

O histórico das obras para flauta solo pode ser encontrado nas bibliografias de Cassia Carrascoza Bomfim¹⁸ e Julia Larson¹⁹. Usaremos tais pesquisas para situar os

¹⁸ Defendeu seu Mestrado na USP em 2009 com a dissertação: *A flauta solista na música contemporânea brasileira: três propostas de análise técnico-interpretativas*

¹⁹ Dissertação defendida em 1990 pela Universidade de Maryland com o título: *Flute without accompaniment: Works from Debussy: Syrinx (1913) to Varèse Density 21.5 (1936)*.

Quatro epigramas e traçamos pontos de semelhança e possíveis influências à obra em questão.

Julia Larson concentra sua pesquisa nas obras para flauta solo compostas entre *Syrinx* de Debussy (1913) até *Density 21.5* de Varése (1936). Seu trabalho consiste em uma análise estrutural e formal da obra. Larson aponta também como o desenvolvimento temático, através do uso de escalas não diatônicas, foi fundamental no desenvolvimento das peças para flauta solo.

Através de uma metodologia de seleção, Larson escolhe as seguintes peças para análise:

- Debussy: *Syrinx*
- Karg-Elert: *Sonata Appassionata*
- Honegger: *Dance de la chèvre*
- Nielsen: *Bornene spiller*
- Ferroud: *Trois Pièces*
- Kauder: *Suite*
- Hindemith: *Acht Stucke*
- Crawford-Seeger: *Diaphonic Suite*
- Riegger: *Suite*
- Migot: *Suite*
- Rivier: *Oiseaux tendres*
- Ibert: *Pièce*
- Jolivet: *Cinq incantations*
- Varése: *Density 21.5*

A autora enumera sete diferentes tipos de escalas: (1) escala cromática, (2) escala de tons inteiros, (3) escalas pentatônicas, (4) escalas modais, (5) escalas exóticas, (6) escalas octatônicas e (7) escalas sintéticas e constata que:

Estes sete tipos de escalas são usados nos trabalhos discutidos com a seguinte frequência: escala número 1 (11 peças), número 2 (9 peças), número 3 (6 peças), número 4 (3 peças), número 5 e 6 (2 peças) e número 7 (1 peças). (LARSON, 1990, p.269)

Outra maneira de organização adotada por Larson é a divisão em estilos composicionais das obras: “Essas obras podem ser agrupadas em cinco diferentes estilos de composição: impressionista, modal, neoclássico/tonal e cromático/ atonal”. (LARSON, 1990, p.257)

A autora também comenta nessa dissertação a importância dos intervalos de terça menor e do trítone. De acordo com a análise, tais intervalos estruturais são utilizados em importantes motivos, pontos de cadência assim como na construção de acordes, escalas e expansões motívicadas.

Um último ponto analisado na dissertação diz respeito à forma com que os compositores desenvolviam e expandiam os motivos nas obras para flauta solo. Segundo Larson os motivos são desenvolvidos geralmente por: expansão intervalar, construção de arpejos, variação, transposição, variação rítmica, desenvolvimento sequencial, combinação de motivos e técnicas seriais.

Ao falar sobre o repertório de flauta solo, Bomfim traça uma linha entre as obras que considera de maior relevância para o assunto. A respeito das obras compostas do século XVII ao XIX, a autora faz a seguinte observação:

As primeiras obras especificamente escritas para flauta transversal datam do final do século XVII a partir dos surgimentos dos primeiros grandes

virtuosos como Joaquim J. Quantz (1697-1773), Jacques Hottererre (c. 1640/1650-c. 1772), Michel de La Barre (1675-1745), Michel Blavet (1700-1768), entre outros. Num longo trajeto, compositores e solistas desenharam a história do repertório para flauta, e grandes contribuições foram feitas por indivíduos que tomaram para si essas duas funções: compositor e intérprete, como Guilio Briccialdi (1818-1881), Anton Doppler (1821-1883) e Jules-Auguste Demerssman (1833-1866). (Bomfim, 2009, p. 17)

Em seguida, a autora expõe uma evolução do repertório e da notação de obras para flauta do século XX:

- *Syrinx*, escrita em 1913 por Debussy, introduz materiais na linha melódica—escalas de tons inteiros, escalas modais, trechos atonais. Além disso introduz a questão cênica, já que foi composta para ser executada nos bastidores da peça de Gabriel Mourey.
- Bomfim (p.18) considera 1936 como “um ano que transforma o curso dos acontecimentos para flauta transversal” e acrescenta também o fato de haver “um repertório abundante e de qualidades sem precedentes.” As obras *Density 21.5* de Edgar Varèse e *Cinc Incantation* de André Jolivet foram compostas neste ano. As contribuições ímpares de Varèse são descritas pela autora:

Varèse foi sem dúvida, o primeiro compositor a utilizar a flauta nos limites de sua tessitura. Em sua obra *Density 21.5*, explora ritmos, cores e modos de articulação inéditos, introduzindo na literatura pela primeira vez o uso do efeito de chaves percutidas. (BOMFIM, 2009, p.19)

Jolivet acrescenta nas *Cinc Incantations*, o uso de ruídos e sonoridades não convencionais para a época.

Luciano Berio compôs em 1958 as *Sequenzas*. A *Sequenza I* para flauta solo é uma das primeiras tentativas de sistematizar graficamente possibilidades sonoras diferentes das tradicionais para os instrumentos do naipe de madeira.

Em 1974, István Matuz compôs *Studium 1/974* trazendo como novidade o uso da respiração contínua na flauta.

Acerca das obras brasileiras, a autora mostra as seguintes obras:

- *Assobio a Jato* de Villa-Lobos
- *Epigrama* de Claudio Santoro
- *Flautatualf* de Jorge Antunes
- *Retrato II* de Gilberto Mendes
- *Redundantiae II* de Jorge Antunes
- *Estudo op. 51* de Lindemberg Cardoso
- *Mitos* de Ricardo Tacuchian

2.3 Entre as obras selecionadas, os epigramas

Os epigramas possuem pontos de intersecção com as obras analisadas por Larson e Bomfim. Vale salientar aqui uma conversa informal com a Sr.^a Gisèle Santoro. Quando visitamos o acervo de partitura, Gisele Santoro nos alertou sobre as dificuldades da época em ter acesso às obras de compositores estrangeiros contemporâneos de Claudio Santoro aqui no Brasil e comentou o que já havíamos encontrado em bibliografias: que mesmo antes de Koellreuter chegar ao Brasil, Santoro já utilizava a técnica dos doze sons. No entanto, não podemos concluir na pesquisa se há influências dessas obras nos *Quatro epigramas*. O que pretendemos é mostrar pontos semelhantes entre tais obras e os epigramas de Santoro, tomando como prioridade os parâmetros: utilização de barra de compassos, exploração da técnica expandida, uso de elementos seriais (dodecafônicos ou não) e aspecto rítmico.

- Utilização de barra de compassos:

Identificamos três obras dentre algumas obras para flauta solo que não possuem barras de compasso:

O primeiro movimento denominado *Improvisation* da *Suíte for flute alone* de Hugo Kauder composta em 1925:



Figura 7- Kauder, *Suíte for flute alone- Improvisation*. Ausência de barra de compasso.

A *Sequenza I* para flauta solo composta em 1958 por Luciano Berio :



Figura 8- Berio, *Sequenza I*. Ausência de barras de compasso.

O movimento *Modéré* da *Suíte de trois pièces* de Georges Migot composto em 1931:



Figura 9- Migot, *Suíte de trois pièces- Modéré*. Ausência de barra de compasso

No caso dos epigramas, Santoro opta pela não utilização das barras de compasso nos epigramas I e III. São movimentos lentos e caracterizados pela sua eteriedade.

- Utilização da técnica expandida:

Nas *Cinq Incantations* de Jolivet composta em 1936 podemos notar a presença de *frullato* e harmônico:



Figura 10- Jolivet, *Cinq Incantations*. Compassos 5 e 6. Presença de *frullato*



Figura 11- Jolivet, *Cinq Incantations*. Compasso 14. Harmônico na nota Dó.

Na *Sequenza I* de Berio, composta em 1958, encontramos *frullatos* e multifônicos como indicam as figuras abaixo:



Figura 12- Berio, *Sequenza*. Presença de frullatos.



Figura 13- Berio, *Sequenza*. Multifônicos

Em *Trois Pièces* de Ferroud (1920-1921) nota-se um *glissando* e harmônicos:



Figura 14- Ferroud, *Trois Pièces*. Compassos 70 e 71 da peça II. *Glissando*



Figura 15- Ferroud, *Trois Pièces*. Compassos 10 e 11 da peça III. Harmônicos.

Na peça *density 21.5* do compositor Varèse encontramos o efeito de chaves percutidas indicado pelo sinal + no trecho abaixo.



Figura 16- Varèse, *Density 21.5*. Compassos: 24, 25, 26 e 27. Chaves percutidas.

Nos epigramas o compositor utiliza o *frullato*, harmônicos, chaves percutidas e polifonia escrita como técnica expandida. Nos *quatro epigramas* é possível encontrar um ou mais destes processos em evidência.

- a utilização de séries (dodecafônica ou não)

Para este tópico seria preciso uma análise detalhada de cada obra em questão. Como o foco deste subcapítulo se concentra em situar os epigramas em um contexto de obras para flauta solo, utilizaremos somente as obras analisadas por Larson e a conclusão que a própria autora chegou a respeito das obras seriais e também a *Sequenza I* citada na dissertação de Bomfim.

Segundo Larson a técnica serial foi utilizada em um único movimento da *Diaphonic Suite*:

Crawford-Seeger usa a técnica serial (retrógrado, inversão e retrógrado invertido) para desenvolver um motivo no terceiro movimento de sua composição. Esta é a única conexão com o serialismo que ocorre nas peças discutidas. (LARSON, 1990, p.278)

Em outra busca a análises da obra em questão encontramos tal comprovação através de Pearson (2011, p. 12): “O segundo movimento de Diaphonic suite recebeu maior atenção em outras análises devido aos procedimentos seriais usados...”.

Na *Sequenza I* de Luciano Berio também podemos encontrar discussões acerca do serialismo na obra:

Berio tinha usado o método dos doze sons em composições anteriores, incluindo *Chamber Music*, *Cinque Variazioni* e *Nones* e traços da prática do dodecafonismo podem ser encontrados na *Sequenza I*, algo que é ignorado em outras análises dessa obra. (HALFYARD, 2007, p. 196)

Nos Epigramas, após análises que conduziram à averiguação da série, consideramos relevante identificar as séries nos *Quatro Epigramas* e constatamos que Santoro construiu toda a obra partindo de uma série original. Tal assunto segue com mais detalhe no capítulo dedicado à análise.

- Aspecto rítmico

A complexidade dos ritmos nas obras para flauta solo é evidente no século XX. A alternância rítmica, o uso de quiálteras e a não utilização de barras de compassos exigem do intérprete de tais obras uma subdivisão precisa para que a obra fique bem delineada.

No capítulo de análise dos epigramas trataremos da complexidade rítmica utilizada por Santoro tanto em movimentos lentos quanto nos rápidos. Cabe aqui exemplificar as construções rítmicas utilizadas pelo compositor e relacioná-las à outras obras:



Figura 17- Santoro, *Epigrama I*. Subdivisões que se alternam em três e quatro e ausência de repetição das figuras.



Figura 18- Santoro, *Epigrama IV*. Agrupamentos rítmicos diferentes entre si e subdivisões alternadas.



Figura 19- Santoro, *Epigrama III*. Subdivisões alternadas e ausência de repetição das figuras rítmicas

Percebe-se nos trechos selecionados (figuras: 17, 18 e 19) que Santoro utiliza subdivisões alternadas em três e quatro na mesma figura e, se olharmos em macroestruturas, notamos a ausência da repetição de grupos rítmicos em uma mesma frase. Na figura 19, por exemplo, Santoro utiliza um semínima ligada a um semicocheia no primeiro grupo. No segundo temos três semicolcheias em início anascrústico. Logo após uma colcheia e pausa de colcheia seguidos de uma semicolcheia que funciona como uma *apoggiatura* para semínima ligada a colcheia pontuada. Nesse pequeno trecho selecionado como exemplo notamos que o deslocamento do tempo forte e a variação nas figuras rítmicas que constroem a melodia estão presentes principalmente nos *Epigrama I e III*.

Demonstraremos agora trechos de obras para flauta solo que possuem complexidades similares aos epigramas:



Figura 20 - Jolivet, *Cinq Incantations*. Compasso 1. Complexidade nas subdivisões e ausência de repetição das figuras

Neste excerto das *Cinq Incatations* de Jolivet, percebemos semelhanças com os excertos extraídos dos epigramas tanto na subdivisão como na ausência da repetição de figuras na frase. Jolivet alterna subdivisões em três e quatro e não repete nenhuma figura rítmica já que usa nesse quatro compassos: semínima pontuada, semínima, colcheia, quiálteras de colcheia e quiálteras de semicolcheia.



Figura 21- Ibert, *Pièce*. Compassos:1 a 4. Um acelerando escrito através de uma progressão rítmica.

Pièce de Ibert tem em seu início uma ausência de repetição de figuras, assim como um deslocamento métrico. O acelerando escrito se relaciona com os epigramas por, assim como nos *Quatro Epigramas*, apresentar ausência de figuras rítmicas, deslocamento do tempo forte e subdivisões alternadas. No entanto, o restante da obra não possui casos semelhantes, já que as duas obras em questão apresentam intensões diferentes.

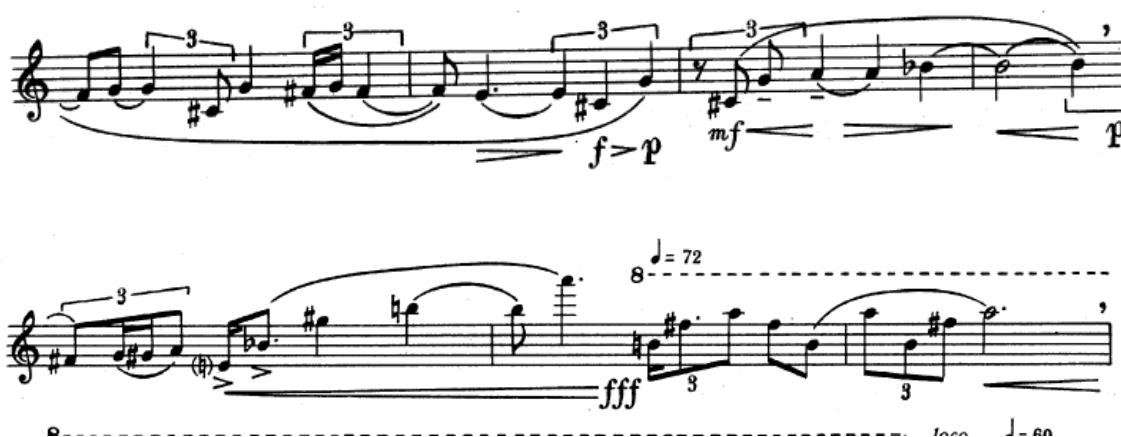


Figura 22- Varèse, *Density 21.5*

Em *Density 21.5*, de Varèse a ausência de repetição de figuras nas frases e a alternância na subdivisão das figuras é intensa em toda obra.

2.4 Relação dos *Quatro Epigramas* de Santoro e a *Density 21.5* de Varèse: o fator inediticidade

A partir da leitura de livros que tratam das obras para flauta solo, das bibliografias a respeito das técnicas expandidas e da tese de doutorado de Maurício Freire Garcia que analisa a obra *Density 21.5* de Varèse nos deparamos em meio à pesquisa, com um dado intrigante no que diz respeito as datas de composição de *Density 21.5* e dos *Quatro Epigramas*. Ambas dialogam pela proximidade na data que foram compostas e por possuírem em comum um efeito denominado por Dick como *Key slap*, traduzido para o português por *Chaves Percutidas*.



FIGURA 23: Varèse, *Density 21.5*. Chaves percutidas indicadas pelo sinal +



FIGURA 24: Santoro, *Epigrama IV*. Chaves percutidas indicadas pelo sinal mais

Nas bibliografias consultadas encontramos um dado comum a todas elas: Varèse é colocado como precursor do efeito de chaves percutidas.

No Livro de Robert Dick sobre técnica expandida para flauta temos o seguinte dado:

Sons percussivos são produzidos pela batida de uma ou mais chaves da flauta e/ou por ataques percussivos de língua, que geram ressonâncias no tubo da flauta. O mais familiar som percussivo, Key-slaps em notas *Staccato* foi introduzido na flauta por Varèse em 1936. (DICK, 1975, p.129)

Composta em 1936, a obra de Edgard Varèse, como foi apontado anteriormente, é considerada um marco na história da flauta, por tratar de maneira inovadora a linguagem do instrumento. O uso do timbre como recurso estruturador da peça, a abordagem rítmica e o uso da flauta em toda sua tessitura podem ser considerados um arquétipo para as peças que se desencadearam após a composição de *Density 21.5*. Porém, de acordo com Garcia (2002, p.80) o efeito de chaves percutidas, que coloca Varèse como o primeiro compositor a utilizar tal recurso, foi acrescentado somente em sua revisão em 1946.



Figura 25- Cópia do manuscrito original de *Density 21.5*



Figura 26- Revisão de *Density 21.5* (1946)

Analisando as figuras 25 e 26 concluímos que a partir de tal descoberta na pesquisa de Garcia, a questão da inediticidade no uso do recurso de chaves percutidas passa a ser questionada. Haveria possibilidade de Claudio Santoro ter composto os *Epigramas* e utilizado a mesma técnica em 1942, quatro anos antes da obra de Varèse ser revisada. Há relatos no livro de Mariz (1970, p.178) que a obra foi estreada por Koellreutter em 1943 no Rio de Janeiro, porém não encontramos gravações que comprovem a execução da técnica expandida em questão. Para dar prosseguimento a essa investigação e responder ao questionamento à cerca das datas de composição das chaves percutidas no *Epigrama IV*, caminhamos nos seguintes passos:

- Uma busca do manuscrito dos *Quatro Epigramas* na casa da viúva de Santoro, Sr^a Gisèle Santoro. Através de contatos com os familiares do compositor, descobrimos que todo o acervo de manuscritos encontrava-se alojado na sede da *Associação Claudio Santoro* situado em Brasília e que fica sob os cuidados da Sr^a Santoro.
- Uma comparação dos manuscritos com a partitura editada pela Savart em 1975 comparando quais procedimentos Santoro utilizou e quais usou somente na edição posterior.

Concluído tais passos chegamos a respostas mais precisas que esclareceram a hipótese que confirmaria ou não certa inediticidade no uso da técnica de chaves percutidas nos *Quatro Epigramas*.

A tarefa de encontrar os manuscritos nos colocou em contato com a família de Santoro. A partir daí, tivemos acesso à parte das obras para flauta do compositor. Das quinze obras que constam no catálogo da *Associação Claudio Santoro*, dez obras foram adquiridas. Entre essas dez peças, sete foram editadas pela Savart e três são cópias de manuscritos que estão sob tutela da editora. A editora Savart é uma editora que o próprio compositor criou porque estava cansado de problemas com editoras tradicionais da época. Através de e-mail trocado com Alessandro Santoro, um dos filhos de Claudio Santoro e do qual a editora está sob cuidados, obtivemos, além dos passos de como

acessar o manuscrito dos epigramas, tais informações. Sobre as obras para flauta chegamos aos seguintes dados:

- Sete obras para flauta foram editadas pela Savart: *Quatro epigramas para flauta solo, Improviso à 3, A briga dialética dos estilos, Fantasia Sul América para flauta solo, Trio e Sonatina à três, Na gruta do castelo ou catetinho.*
- Quatro obras são cópia do manuscrito e se encontram em possível processo de edição ou reedição: *Música de câmara, Quinteto de Sopros e Agrupamento em 10, Bodas sem fígaro*
- Quatro obras inadquiridas por se tratarem de casos específicos: *Sonata para flauta e piano*, recuperada recentemente por um manuscrito feito por um flautista húngaro; *Divertimento para sete instrumentos* que se trata de uma obra inacabada; *Fantasia sul américa com parte orquestral* possuindo partes e grades em manuscritos e o *Trio* que não se encontra disponível.

Após o contato que tivemos com as partituras editadas e cópias de originais, começamos a buscar o manuscrito do objeto de pesquisa, os epigramas. Para nossa satisfação, o manuscrito original encontrava-se no acervo da *Associação Claudio Santoro*.

Utilizaremos agora para fins de comparação cópias destes manuscritos que foram cedidas gentilmente pela família Santoro para essa dissertação.

2.5 Dos manuscritos à edição: confirmações e novidades

Em relação aos manuscritos encontrados, coube a nós delinear o material para uma coleta de dados referentes ao processo de edição dos epigramas. Foram encontradas dentro de um envelope quinze páginas contendo: uma capa, anotações sobre as séries e partituras dos epigramas.

Do *Epigrama I* extraímos as seguintes informações:

- A capa do manuscrito intitula a obra como *Peça para flauta solo* e não como *Epigrama*. A data da composição é de cinco de março de 1942.
- Uma das páginas contém informações sobre a série utilizada e inversões usadas neste epigrama que confirmou o ponto de vista da análise feita no próximo capítulo:

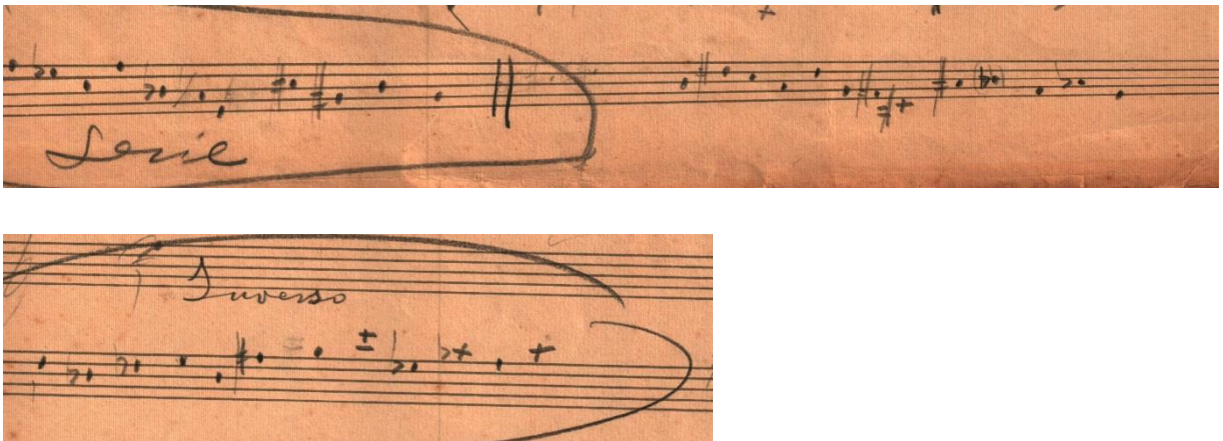


Figura 27- Cópia do manuscrito original dos *Quatro Epigramas* (1942). Informações contidas no verso do manuscrito do *Epigrama I*.

No mesmo envelope foram encontrados três espécies de manuscritos do *Epigrama I*. Na relação entre eles e entre o epigrama editado foram encontrados aspectos divergentes e semelhantes que podem ser observados:

- Sobre a utilização de um harmônico no primeiro sistema:

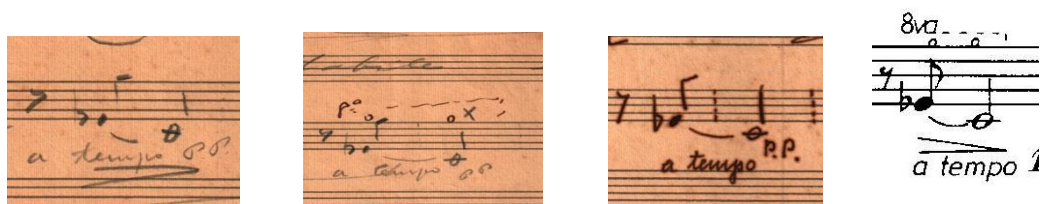


Figura 28- Três excertos dos manuscritos e um excerto d edição dos *Quatro epigramas para flauta solo* onde aparecem o harmônico

O harmônico aparece em um dos esboços do manuscrito do *Epigrama I*, assim como a indicação de 8^a. Podemos perceber que Santoro anotava nos próprios

manuscritos o funcionamento da obra e paralelo a isso reescrevia versões do próprio manuscrito. No caso do harmônico e da oitava, ambos estão presentes na edição feita anos depois pela Savart.

As dinâmicas e articulações diferem entre o manuscrito e a edição:



Figura 29- Excertos de dois manuscritos e da edição do *Epigrama I* para flauta solo.

Nota-se que em dois manuscritos foram escritos dinâmicas que não constam na edição. Tais dinâmicas são de grande expressividade na performance da obra, no entanto o compositor preferiu omiti-las na edição de 1975.

- Outros detalhes que contrastam o manuscrito da edição são indicações de respiração e indicações de caráter:

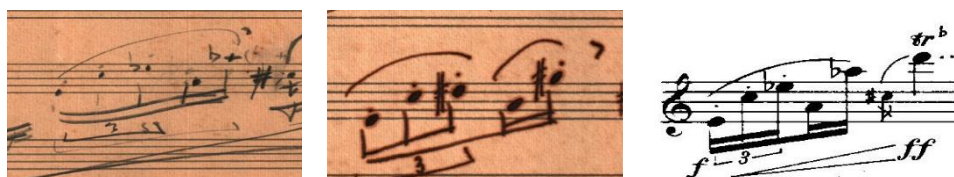




Figura 30- Excertos de dois manuscritos e da edição do *Epigrama I para flauta solo*

Os materiais coletados do *Epigrama II* foram três esboços que se encontravam no mesmo envelope dos outros epigramas. Em um dos manuscritos notamos que partes que constam na versão editada e nos outros manuscritos estão ausentes:

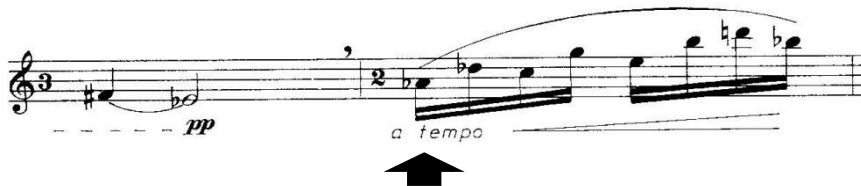
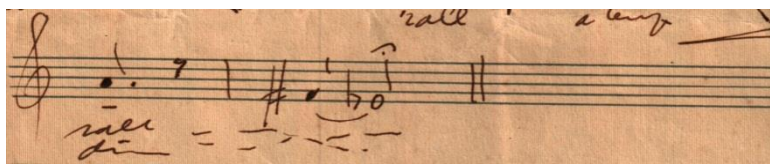
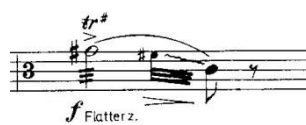
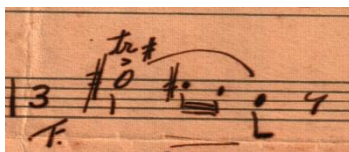


Figura 31- Excerto do manuscrito e edição do *Epigrama II para flauta solo*

Na edição, cinco sistemas são acrescentados após a barra dupla que Santoro utilizou em um dos manuscritos (onde aponta a seta na figura 31).

Outro aspecto importante que vale salientar aqui é que nas versões dos manuscritos nenhum tipo de técnica expandida foi escrito. Os *frullatos* e *glissandos* aparecem somente na edição de 1975. Tal descoberta é o início dos esclarecimentos a respeito da inediticidade das técnicas expandidas nessa obra.



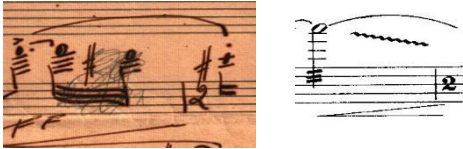


Figura 32- Excertos de dois manuscritos e da edição do *Epigrama II para flauta solo*

Podemos observar na figura 32 que o compositor utiliza o *frullato* somente na edição. Nos manuscritos opta por notas de passagens ao invés do *glissando*.

Acerca do terceiro epigrama encontramos apenas um manuscrito. Algumas expressões como: *Legero e com espirito* foram acrescentadas somente na edição:

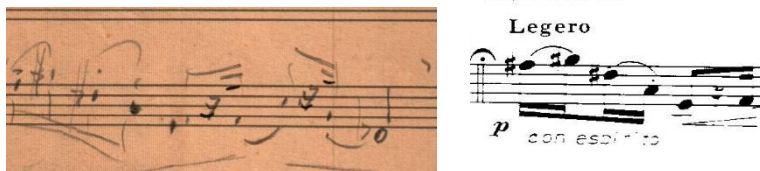


Figura 33- Excerto do manuscrito e edição dos *Quatro Epigramas para flauta solo*

O *frullato* aparece posteriormente na edição:

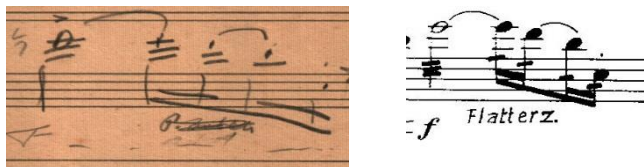


Figura 34- Excerto do manuscrito e edição dos *Quatro Epigramas para flauta solo*

Com exceção das expresões acrescentadas e das técnicas expandidas, o restante do *Epigrama III* está semelhante à edição da Savart.

Um dos objetivos principais da pesquisa era averiguar se havia ou não nos manuscritos as técnicas expandidas ou se foram acrescentadas posteriormente, como aconteceu na *Desity 21.5*. O ápice da utilização de tais recursos é sublinhado no quarto epigrama, onde o tipo de escrita e os próprios efeitos são de grande virtuosidade para o instrumento. No entanto, no decorrer da pesquisa nos deparamos com outra questão em

relação ao quarto epigrama referente à data que foi escrita. Não foram encontradas referências a essa obra nas cartas trocadas entre o compositor e pessoas influentes da época, disponíveis no acervo Curt Lang. Encontramos, juntamente com os outros epigramas que datam de 1942, o esboço do quarto epigrama. Este veio sem nenhuma data, mas no mesmo papel e com tipo de tintura semelhante aos outros epigramas. Porém, é visível a diferença deste manuscrito para a versão editada em 1975.

- O efeito de chaves percutidas não consta no manuscrito encontrado:

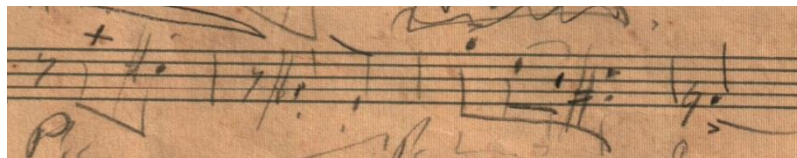
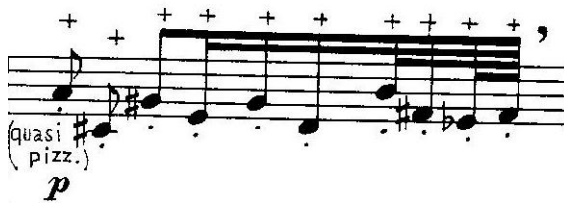


Figura 35- Excerto da edição e manuscrito dos *Quatro epigramas para flauta solo*

No trecho retirado do manuscrito o *staccato* é mantido, no entanto, ritmos, oitavas das notas e algumas alturas foram quantitativamente modificadas na edição posterior.

- A escrita a duas vozes para a execução em uma única flauta não foi encontrada no manuscrito:





Figura 36- Excerto da edição e manuscrito dos *Quatro epigramas para flauta solo*

Em termos gerais, o manuscrito e a edição do *Epigrama IV* tem diferenças significativas. A primeira vista aparentava não se tratar da mesma obra. Porém, atentando-nos para as notas, percebemos que diz respeito à mesma série ou sequência de alturas utilizadas na edição com modificações nos registros e durações.

Questões como agrupamento rítmico, durações das notas, tipo de articulação, dinâmica, direcionamento de frases e caráter foram completamente modificados na versão editada.

Notamos que a indicação de andamento *Allegro* ($\text{♩} = 100$) aparece no manuscrito e na edição. No caso do manuscrito podemos compreender facilmente o uso de tal indicação, já que neste, Santoro delimitou os compassos que se alternam em binário e ternário. Na edição, como não há compassos, a compreensão da indicação de andamento se restringe a poucos momentos que as figuras se agrupam de forma ternária.

- A utilização de barras de compasso:



Figura 37- Excerto do manuscrito e edição dos *Quatro epigramas para flauta solo*

Após observarmos e compararmos os manuscritos com a versão editada percebemos que a hipótese acerca da inediticidade da obra não foi identificada. A metodologia usada não apontou para datas precisas de quando Santoro acrescentou os efeitos de


técnica expandida em sua obra, já que observamos que tal escrita não se deu em 1942 através dos manuscritos. No caso deste epigrama, não somente a questão da técnica expandida, como também a forma de concepção de toda obra sofreu alterações no trajeto entre o manuscrito e a edição. Não foi possível localizar nenhuma versão de manuscrito mais recente do *Epigrama IV*. Em comum a obra *Density 21.5* o efeito de chaves percutidas também é acrescentado posteriormente à data de composição da obra.




3. CONTRIBUIÇÕES À INTERPRETAÇÃO DOS QUATRO EPIGRAMAS E ANÁLISE ESTRUTURAL DA OBRA

Paralela a essa pesquisa histórica e musicológica, um objetivo maior se traçava em relação à execução dos *Quatro Epigramas*. Todas as escolhas demonstradas logo abaixo são reflexos de uma pesquisa bibliográfica em cima do nosso objeto, que mostraram algumas possibilidades de como recriar o conteúdo do texto musical.

Exponho abaixo em uma tabela, os momentos que o compositor optou pelo uso da técnica expandida nessa obra e possibilidades de execução segundo os livros de Robert Dick, Pierres Yves Artaud, Carin Levine e Jorge Antunes:




- Harmônicos - Um efeito mais usual, os harmônicos na flauta são executados através da variação da velocidade, pressão e direção da coluna de ar. Em Artaud encontra-se uma lista com todos os harmônicos e suas posições. Segundo Levine (2005, p.18) "a cada dedilhação corresponde diversas notas da série harmônica, que se pode fazer soar com um sopro bem dirigido e uma maior ou menos intensidade de apoio."






 <p>Figura 38- Trecho do <i>Epigrama I</i></p>	<p>Neste caso, Santoro quer que soe a nota ré com a posição na nota Sol. Nota-se que o compositor preferiu modificar o timbre da nota ré, já que o trecho está escrito em dinâmica decrescendo. Tal efeito, encontra-se no manuscrito de 1942.</p>
--	--

 <p>Figura 39- Trecho do <i>Epigrama III</i></p>	<p>Neste trecho há duas possibilidades de execução: 1- Posição em Dó (primeira oitava) e ré (primeira oitava) para que se soe duas oitavas acima as notas Dó e ré. 2- posição em Fá e Sol para que soe as quintas Dó e Ré. Pela facilidade no dedilhado e pelo efeito estar também relacionado à dinâmica, sugiro a segundo opção. Este efeito foi acrescentado somente na edição.</p>
 <p>Figura 40- Trecho do <i>Epigrama III</i></p>	<p>A única opção aqui é que se faça a posição de Ré (primeira oitava) para soar o harmônico ré (segunda oitava). Nota-se neste trecho que a dinâmica colocada é de um crescendo, diferentemente dos dois trechos acima. Os harmônicos na primeira oitava deixam a nota mais preenchida e brilhante.</p>
 <p>Figura 41- Trecho do <i>Epigrama IV</i></p>	<p>Duas possibilidades: 1- posição de Mi (primeira oitava) para soar o harmônico Mi (terceira oitava) 2- posição de Lá para soar sua quinta uma oitava acima. Levando-se em consideração o dedilhado, a primeira opção é a melhor possibilidade.</p>

- Frullato - É uma das técnicas expandidas mais difundidas na nova música e a mais utilizada. Tanto Levine quanto Artaud concordam nas duas possibilidades de execução: através da língua ou da garganta. Percebendo a discrepância do que cada um dos autores fala a respeito do que é melhor usar, chegamos à conclusão que isso depende muito mais da anatomia de língua e garganta de cada um e do






estudo realizado com os dois tipos. No entanto não privilegiaremos nenhum modo.


 <p>Figura 42- Trecho do Epigrama II</p>	<p>Neste elemento encontramos, aliado ao <i>frullato</i>, um <i>glissando</i> e um acento. Tal gesto é bastante incomum nas obras solas pesquisadas. Neste caso, a língua contribuirá na execução do acento de forma mais eficaz que a garganta. Nota-se que o <i>frullato</i> permanece no <i>glissando</i> e somente na nota Si ele deve parar.</p>
 <p>Figura 43- Trecho do Epigrama III</p>	<p>Um <i>frullato</i> na região aguda em dinâmica forte seguindo na sequência de semicolcheias. Nota-se a necessidade de um certo cuidado na articulação do Dó (quarta semicolcheia).</p>
 <p>Figura 44- Trecho do Epigrama III</p>	<p>Nessas duas figuras 44 e 45 o compositor nos deixa em dúvida pela mudança de padrões na escrita. Nas anteriores, Santoro escreve abaixo das notas <i>Flatterz.</i> Indicando que se deve fazer o <i>frullato</i>. Mas nas figuras 44 e 45 ele coloca apenas o sinal, o que deixaria a entender também uma possibilidade de ataques duplos. Porém se olharmos pela semelhança da figura 45 e 46, por exemplo, podemos concluir que o efeito de <i>frullato</i> funcionaria melhor do que ataque duplo.</p>

 <p>Figura 45- Trecho do <i>Epigrama IV</i></p>	<p>Comentário acima.</p>
 <p>Figura 46- Trecho do <i>Epigrama IV</i></p>	<p>Comentário acima.</p>
 <p>Figura 47- Trecho do <i>Epigrama IV</i></p>	<p>O mesmo efeito da figura 42, porém sem a acentuação. Neste caso a língua ou a garganta seriam possíveis.</p>
 <p>Figura 48- Trecho do <i>Epigrama IV</i></p>	<p>Trêmolo com acento semelhante à figura 42.</p>
 <p>Figura 49- Trecho do <i>Epigrama IV</i></p>	<p>Trêmolo com dinâmica fortíssimo.</p>


- Trêmolos- Os trêmolos, segundo Levine (2005, p.50) são alternâncias em duas notas em intervalos mais amplos que uma segunda maior. Muitas vezes para




obterem-se resultados melhores é necessária a utilização de posições auxiliares para execução dos mesmos. Artaud (p.16) mostra alguns trêmolos impossíveis de serem executados com posição real no mecanismo de Boehm.

 <p>Figura 50- Trecho do <i>Epigrama IV</i></p>	<p>O trêmolo em Si tem fácil execução. Podemos sugerir as posições auxiliares em harmônico de Láb e Si para facilitar o dedilhado. O detalhe maior está nos ataques diferenciados escritos antes e depois do trêmolo: acento e <i>staccato</i>.</p>
 <p>Figura 51- Trecho do <i>Epigrama IV</i></p>	<p>Este, assim como o da figura 50, não apresenta dificuldades na execução. No entanto, há possibilidade de usar o trilo 1 ou 2 (dependendo do modelo da flauta) na execução do trêmolo Si Réb,</p>
 <p>Figura 52- Trecho do <i>Epigrama IV</i></p>	<p>Nota-se que o uso do <i>staccato</i> aliado ao trêmolo é comum na escrita de Santoro nessa obra.</p>
 <p>Figura 53- Trecho do <i>Epigrama IV</i></p>	<p>Uma posição que auxiliaria na agilidade deste trêmolo é o Lá (3ª oitava posição real) com o Si (2ª oitava) no harmônico de Fá #.</p>
 <p>Figura 54- Trecho do <i>Epigrama IV</i></p>	<p>Uma observação importante é o cuidado na leitura deste trecho. Apesar de os quatro aparentarem ser trêmolos, somente o primeiro e o terceiro grupo</p>


	de duas colcheias são trêmolos. O segundo e quarto grupos são semicolcheias.
 <p>Figura 55- Trecho do Epigrama IV</p>	A mesma atenção comentada na figura 54 deve-se ter aqui. Onde há mistura de fusas e trêmolos em meio a ligadura.


- Chaves percutidas- Sobre o efeito de chaves percutidas notamos grande semelhança com a obra Density 21.5 de Varèse. Tal efeito consiste em percutir a chave com os dedos na posição real da nota escrita usando a região do bocal ou não, dependendo do tipo de escrita.

 <p>Figura 56- Trecho so Epigrama IV</p>	Neste caso, deverá soar a percussão das chaves com um pouco de ar para emissão de nota, já que a escrita das notas na partitura é convencional. A indicação de <i>quasi pizz.</i> , não encontrada em nenhuma outra obra para flauta solo pesquisada, orienta que a duração de cada nota deverá ser curta imitando o <i>pizzicato</i> dos instrumentos cordas. Outro fator é a aceleração rítmica do trecho.
--	--

 <p>Figura 57- Trecho do Epigrama IV</p>	<p>Situação semelhante a figura 56 quanto à execução.</p>
	<p>Na figura 58 temos a mistura dos efeitos de chave percutida com trêmolos.</p>
 <p>Figura 58- Trecho do Epigrama IV</p>	

- Polifonia escrita - Nas peças para flauta solo pesquisadas, não encontramos nenhuma escrita semelhante. A forma como Santoro escreveu duas vozes para serem executadas simultaneamente em uma só flauta também não constam nas bibliografias consultadas sobre técnica expandida. No entanto coube a nós interpretarmos de forma semelhante a escrita utilizada.

 <p>Figura 59- Trecho do Epigrama IV</p>	<p>Na figura 59, achamos como solução, não articular de maneira nenhuma a mudança entre o trêmolo e a voz inferior, já que essa é a ideia ressaltada na escrita. A voz inferior sugere uma melodia principal que pode receber um destaque, principalmente por estar acentuada. As <i>fermatas</i> entre cada nota inferior sugere que nesse trecho há</p>
--	---

 <p>Figura 60- Trecho do Epigrama IV</p>	<p>maior liberdade no pulso.</p> <p>A figura 60 tem como diferença a ausência das <i>fermatas</i> sugerindo uma maior precisão do pulso.</p>
--	--

3.1 Análise dos quatro epigramas: metodologia

Ao se deparar com uma partitura que traz supostamente uma linguagem dodecafônica, uma vertente da análise é buscar as séries, averiguar como o compositor utilizou a técnica e definir se os procedimentos coincidem ou não com os procedimentos adotados por Schoenberg.

Encontramos exemplos de tais metodologias nas seguintes bibliografias:

Na publicação de Adriano Gado em “O serialismo na Sonata 1942 de Claudio Santoro: movimento lento”, percebemos um estudo detalhado da série. O autor trata dos procedimentos de ordenamento da série utilizados pelo compositor focando seu estudo na análise da série dodecafônica.

Outro trabalho que aborda a técnica dodecafônica utilizada por Claudio Santoro em sua fase dodecafônica é de Mendes, intitulado: “Claudio Santoro: serialismo dodecafônico nas obras de primeira fase”. Neste trabalho, Mendes analisa obras do compositor na fase de 1939-1946 e discute os processos composicionais de permutação, omissão e repetição, assim com o uso de hexacordes. Nessa análise o autor utiliza um trecho dos *Quatro Epigramas para flauta solo* que é também objeto de estudo da pesquisa.

Rodolfo Coelho de Souza em “A recepção das teorias do dodecafonismo nos últimos quartetos de cordas de Claudio Santoro” propõe uma análise da série do

Quarteto n° 6 de Santoro discutindo as influências que o compositor recebeu das teorias dodecafônicas oriundas da Europa e a questão do ortodoxismo da série nessa obra.

Outros trabalhos caminham nessa direção de análise. A busca pela série, a compreensão de como Santoro abordou o sistema dodecafônico no Brasil, a forma como utilizava os processos de repetição, omissão e permutação e a curiosidade em saber como os compositores brasileiros apreenderam a técnica de Schoenberg na música brasileira têm sido motivo de discussão na academia.

Se tal metodologia de análise já percorreu um grande caminho em termos de pesquisa no Brasil, nos propusemos a utilizá-la apenas como metodologia de apoio em nossa pesquisa. O uso das séries dodecafônicas é de extrema relevância em nosso objeto. No entanto, o foco maior é uma contribuição na performance da obra *os Quatro Epigramas para flauta solo*.

Ao observar as partituras dos epigramas podemos notar vários aspectos positivos em uma primeira leitura. A articulação, a dinâmica e as ligaduras de frase são escritos de forma clara. No entanto a ausência de uma métrica definida, alguns gestos acrescidos de técnica expandida e algumas liberdades escritas pelo próprio compositor demonstradas na análise apontaram para que um dos caminhos a percorrer em nossa pesquisa fosse uma análise que contribuísse na compreensão melhor da obra e conseqüentemente na riqueza da execução.

Como discutido nos capítulos anteriores, o próprio compositor já delineou suas fases estilísticas em cartas trocadas com outros compositores. Em 1942, ano de composição dos Epigramas, Santoro se enquadrava na fase dodecafônica. Sendo assim, a primeira intenção de nossa análise foi identificar se havia ou não uma série de doze sons como técnica de composição dos epigramas.

A primeira série é explícita no início do primeiro epigrama. Sendo assim, coube calcular a Matriz geradora das séries para facilitar a visualização das inversões e retrógrados, caso existissem:

	I0	I4	I1	I10	I3	I8	I7	I2	I11	I6	I9	I5	
P0	D	F#	D#	C	F	A#	A	E	C#	G#	B	G	R0
P8	A#	D	B	G#	C#	F#	F	C	A	E	G	D#	R8
P11	C#	F	D	B	E	A	G#	D#	C	G	A#	F#	R11
P2	E	G#	F	D	G	C	B	F#	D#	A#	C#	A	R2
P9	B	D#	C	A	D	G	F#	C#	A#	F	G#	E	R9
P4	F#	A#	G	E	A	D	C#	G#	F	C	D#	B	R4
P5	G	B	G#	F	A#	D#	D	A	F#	C#	E	C	R5
P10	C	E	C#	A#	D#	G#	G	D	B	F#	A	F	R10
P1	D#	G	E	C#	F#	B	A#	F	D	A	C	G#	R1
P6	G#	C	A	F#	B	E	D#	A#	G	D	F	C#	R6
P3	F	A	F#	D#	G#	C#	C	G	E	B	D	A#	R3
P7	A	C#	A#	G	C	F	E	B	G#	D#	F#	D	R7
	RI0	RI4	RI1	RI10	RI3	RI8	RI7	RI2	RI11	RI6	RI9	RI5	²⁰

3.2 Análise do Epigrama I

Ao analisar o *Epigrama I*, surge algo interessante. A série de doze sons é exposta como tema repetindo exclusivamente a nota Ré. Ao observar a partitura, algo que chama atenção é a utilização de uma barra de compasso uma única vez em todo este epigrama. Com a descoberta dessa série notamos que a barra de compasso coincide exatamente com o final dessa exposição da série\tema e fica claro que o compositor utilizou este procedimento para sublinhar a utilização da série geradora:

²⁰ Matriz calculada através de uma programação de computador pelo site: <http://www.musictheory.net/calculators/matrix>



Figura 61- Santoro, *Epigrama I*

Outro fator de relevância é a ausência de uma simetria rítmica. No caso do *Epigrama I*, a função das barras de compasso pontilhadas servem como um delineador dos pequenos motivos. Ao verificarmos tais motivos percebemos que as figuras rítmicas sempre se modificam:



Figura 62- Santoro, trecho do *Epigrama I*

Neste primeiro motivo demonstrado da figura 62, tem-se um início tético com dois tipos de figuras: a mínima e a semínima.



Figura 63- Santoro, trecho do *Epigrama I*

Na frase final ocorre a mesma situação. A valorização do Ré no término do epigrama e o início de frases com essa nota geram uma polarização:

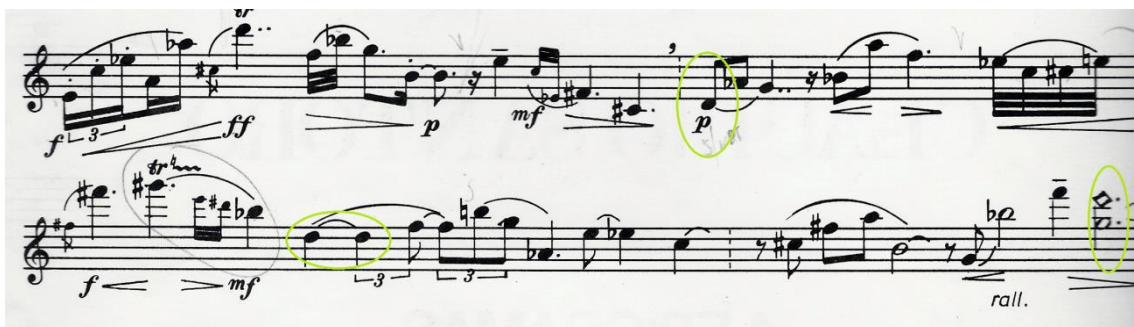


Figura 66- Santoro, trecho do *Epigrama I*

Concluimos então que o começo e o fim estão nitidamente polarizando a nota Ré. No entanto, a seção intermediária prioriza outras notas. O Lá, Dó#, Mi e Mib são as mais evidentes:



Figura 67- Santoro, trecho do *Epigrama I*. Trecho intermediário: segundo e terceiro sistemas.

O acorde de V grau contendo as notas Lá, Dó#, Dó, Mib funciona, então, como uma espécie de tensão para a polarização em Ré.

Podemos dizer que, harmonicamente, o *Epigrama I* possui três momentos: o primeiro de exposição da série evidenciando claramente uma polarização em Ré; depois

uma tensão gerada por um acorde de V grau em um momento intermediário da peça e um retorno ao Ré para conclusão gerando três seções distintas na obra.

3.3 Análise do Epigrama II

O *Epigrama II* apresenta como primeiro material a série original denominada (Po). É um epigrama que possui duas seções bem distintas, tanto quando se trata de andamento, tanto como de caráter. Na primeira seção a questão das séries de doze sons é precisa. Santoro utilizou-se em quase todos os momentos da série geradora:



Figura 68- Santoro, início do *Epigrama II*. Compassos: 1, 2 e 3

Como primeiro material encontramos a mesma série utilizada no *Epigrama I* exceto pela inversão de intervalos entre o Sib e o Fá: Ré- Fá#- Dó- Sib- Fá- Dó- Mi- Dó#- Sol# -Si- Sol. Logo em seguida as séries aparecem em suas inversões e com procedimentos de repetição e omissão:

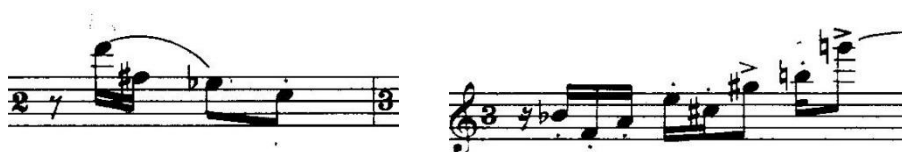


Figura 69- Santoro, Compassos 4 e 5 do *Epigrama II*

Série original que aparece logo na sequência da primeira como observamos na figura 69: Ré- Fá#- Mib- Dó- Sib- Fá- Là- Mi- Dó# - Sol#- Si Sol. Note que ocorre algumas inversões intervalares na série.



Figura 70- Santoro, compassos 6 e 7 do *Epigrama II*

A primeira inversão – Sol- Ré#- Mi- Dó#- Si- Solb- Sib- Fá- Ré- Dó- Lá- Sol# - aparece logo em seguida na figura 70. Alguns procedimentos de inversão de intervalos novamente podem ser observados entre o Fa# - Sib e também entre o Dó- Lá.



Figura 71- Santoro, Compassos 8, 9 e 10 do *Epigrama II*

Novamente utilizando-se da primeira inversão, nessa sequência Santoro usa a omissão da nota sol# que deveria aparecer ao final da série, como podemos visualizar na figura 71.



P(11)



P(2)



P(9)

Figura 72- Santoro, Compassos 10, 11, 12, 13 e 14 do *Epigrama II*

Nas três inversões - 11^a, 2^a e 9^a, respectivamente demonstradas na figura 72, nenhum procedimento de inversão ou omissão foi utilizado. As séries aparecem completas e com os mesmos intervalos da série original.

Dando continuidade a visualização da série na segunda seção do *Epigrama II*, percebemos que as séries, diferentemente da primeira seção, não são utilizadas com precisão. Inicialmente a 1^a inversão aparece com a omissão da nota ré:

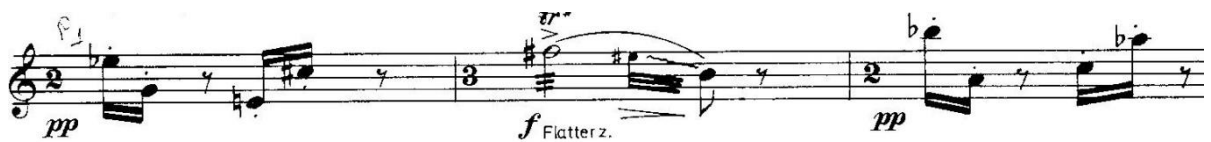


Figura 73- Santoro, Compassos 19, 20 e 21 do *Epigrama II*

No decorrer dessa seção, não encontramos outras séries completas. Apenas fragmentos e citações da série original.

Em se tratando de caráter do *Epigrama II*, podemos sublinhar a disparidade entre as duas seções.

A primeira seção é construída de forma linear. Através de uma linha contínua alcança-se os picos de dinâmicas auxiliados pela articulação, acentuação e desenho do

arco melódico. A seção possui apenas duas pausas que funcionam como pequenos momentos de respiração. Os outros finais de frase são ditados pela própria escrita do compositor através do tipo de articulação usado e do movimento melódico. De uma forma geral, os pontos culminantes são construídos por um movimento ascendente melódico acrescido de um acento:



Figura 74-Santoro, Compassos 5, 6, 7, 8, 9e 10 do *Epigrama II*

Há acima alguns exemplos de como os fraseados melódicos que geram a dinâmica são construídos através de movimentos melódicos ascendentes que caminham para um ápice.

Diferentemente do *Epigrama I*, os compassos são delimitados e alternam entre compassos quaternário, ternário, binário e de um tempo. Tais marcações colaboram intensamente na movimentação rítmica, que é um caráter importante deste epigrama.

A segunda seção do *Epigrama II* é contrastante com a primeira. Tal diferenciação se dá pelo tipo de construção melódica. A utilização de pequenos motivos sempre entrecortados por pausas justificam, o que foi dito no capítulo sobre a origem da palavra epigrama. Santoro, consciente ou não da etimologia da palavra, utilizou claramente nessa segunda seção o conceito de poesia breve e satírico.

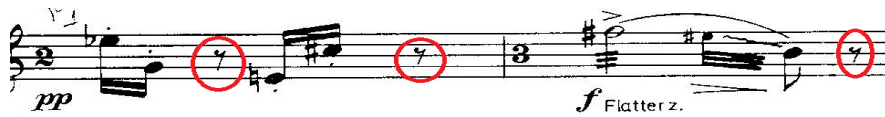


Figura 75- Santoro, compassos 19 e 20 do *Epigrama II*

É notável a brevidade dos motivos no decorrer de toda essa seção. Ocorre também o uso recorrente de trinados aliados ao *frullato*, com acento ou não, geralmente nos ápices dos motivos:



Figura 76- Santoro, Compassos 20, 22, 33 e 41 respectivamente do *Epigrama II*

Santoro diferencia os ápices por usá-los ora com trinado, *frullato* e acento, ora com trinado e acento ou somente trinado.

O último detalhe pensado pelo compositor para contrastar as duas partes do *Epigrama II* é a escolha da dinâmica. Na primeira seção, a única indicação de dinâmica é um forte no início da música:



Figura 77- Santoro, Compassos 1 e 2 do *Epigrama II*

Em contrapartida, a segunda seção possui indicação de dinâmicas que vão de *pp* ao *fff*:



Figura 78- Santoro, Compasso 19 do *Epigrama II*



Figura 79- Santoro, Compasso 43 do *Epigrama II*

3.4 Análise do Epigrama III

Existe, inicialmente, uma similaridade entre os *Epigramas III* e *I* quando analisamos pela ótica do caráter da obra. No entanto, no terceiro epigrama, ocorrem elaborações que não ocorrem no primeiro, como a delimitação precisa das seções e mudança de caráter na seção intermediária. A série inicial – Ré- Sib- Réb- Mi- Si- Fá#- Sol- Dó- Mib- Láb- Fá - é a inversão da série original:



Figura 80- Santoro, início do *Epigrama III*

Nota-se que podemos visualizar na figura 80 a omissão da nota Lá nessa inversão.

Outras inversões e retrógrados aparecem no decorrer da série:



Figura 81- Santoro, trecho do *Epigrama III* onde aparece o retrógrado (R8)



Figura 82- Santoro, Trecho do *Epigrama III* onde aparece o retrógrado (R10)

Nos retrógrados R8 (figura 81) e R10 (figura 82) ocorre a inversão em alguns intervalos. Tal procedimento vem sendo usado pelo compositor com certa frequência em todos os epigramas.



Figura 83- Santoro, trecho do *Epigrama III* onde aparece a inversão (I6)

Outra série encontrada foi a inversão I6 (figura 81) utilizada integralmente sem inversão, omissão e repetição de notas: Láb- Mi- Sol- Sib- Fá- Dó- Réb- Solb- Lá- Ré- Si- Mib.

As similaridades com o primeiro epigrama vão além da utilização da série original. A não utilização das barras de compasso causam em dados momentos do *Epigrama III* o mesmo caráter etéreo discutido no *Epigrama I*. Porém, as seções estão extremamente delimitadas por mudanças de andamento e caráter que contrastam o caráter etéreo e rítmico:



Figura 84- Santoro, Trechos do *Epigrama III*

Essas duas seções encontradas no *Epigrama III* (figura 84) comungam entre si e também com o *Epigrama I*. Ambas sem barra de compassos, utilizam o mesmo procedimento do primeiro epigrama. A alternância dos ritmos utilizados em cada motivo gera certa instabilidade na identificação do pulso e conseqüentemente um caráter mais etéreo.



Figura 85- Santoro, trechos do *Epigrama III*

Já essa outra seção do *epigrama III* (figura 85) possui caráter diferente das duas comentadas acima. Os três motivos possuem uma identidade rítmica bastante similar, alterando então a ideia do etéreo.

As seções, no caso deste epigrama, são delimitadas por barras duplas pontilhadas e não pontilhadas. Tais barras vêm sempre acompanhadas por uma *fermata*, deixando a cargo do intérprete a duração da respiração entre uma seção e outra. Dividindo esse epigrama em quatro seções, Santoro utiliza indicações de caráter em cada uma delas:

Na primeira seção há indicação de *expressivo*. Já na segunda, há uma indicação de *molto espressivo*, apesar de se tratar já da parte mais rítmica. Na terceira seção há indicação de *Legero* e, logo abaixo, há a indicação *com espirito*. Nas edições existentes dos epigramas o *Legero* vem indicado como andamento e não como caráter. Cabe ao intérprete, neste momento, optar por utilizar o termo *legero* enquanto “leve” ou utilizá-lo enquanto andamento mais rápido. Acreditamos que tanto a leveza quanto a mudança de andamento contribuirão para o bom funcionamento dessa seção rítmica da obra. Na quarta seção, outra ideia deixada em aberto é se retoma-se o tempo lento ou ao tempo *legero*. Uma solução encontrada na análise seria retomar o andamento do início (semínima=58).

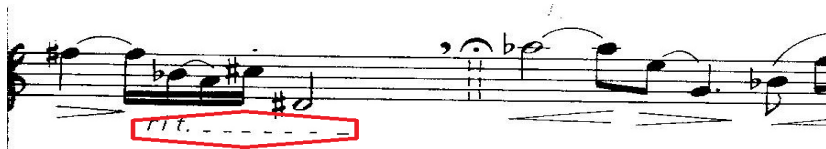


Figura 86- Santoro, trecho do *Epigrama III*

Após o *ritenuto* (figura 86) não há nenhuma indicação de tempo. Pela semelhança rítmica e estrutural optamos por retomar o tempo do início deste epigrama no momento da performance.

3.5 Análise do Epigrama IV

No *Epigrama IV*, as questões de escolhas interpretativas são importantes. É o epigrama que certamente apresenta mais detalhes, novidades na forma da escrita, além de se tratar do mais virtuosístico para o instrumento.

Algumas particularidades o distinguem muito dos outros três epigramas. Coube então analisar inicialmente o que o conectava com os outros epigramas. A série utilizada no primeiro e que percorreu todos os outros também aparece no quarto epigrama:



Figura 87- Santoro, início do *Epigrama IV*

A inversão do Retrógrado RI10 (figura 85) aparece logo no início com repetição das notas Ré e Fá#. No restante da obra as séries não aparecem inteiramente. Ocorrem fragmentos e sequências de intervalos que remetem aos usados nos epigramas anteriores:



Figura 88- Santoro, trecho do *Epigrama IV*

A utilização do intervalo de quarta é recorrente nos epigramas como observamos na figura 88: Sib – Fá, Mi – Lá, Lá – Ré entre outros. Santoro utiliza seqüências deste intervalo em todos os epigramas.

Outro motivo sempre presente nos *Quatro epigramas*, inclusive no quarto, é formado por intervalos de terças maiores e menores e suas inversões. Abaixo alguns exemplos:



Figura 89- Santoro, trechos do *Epigrama IV*

O quarto epigrama possui elementos que o conectam com os outros epigramas, no entanto, a peculiaridade contida na obra deve ser transparecida pela interpretação e pela própria escrita. Composto em forma de uma grande cadência,

Santoro utiliza de elementos expressivos que oferecem ao intérprete diferentes caminhos na performance da peça.

Um destes elementos é o uso da *fermata*. Em todo este epigrama não há nenhuma pausa escrita. Em um primeiro momento isso causaria um desconforto no intérprete, por se tratar de um movimento virtuosístico em termos técnicos e expressivos. Entretanto, as *fermatas* e as respirações indicadas na própria edição auxiliam a construção das frases e indicam onde são os términos das seções e frases. Com certa especificidade, Santoro utiliza as *fermatas* de variadas formas:

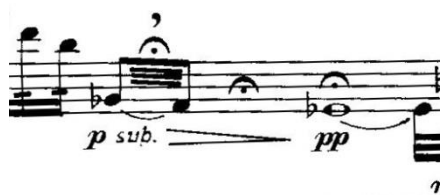


Figura 90- Santoro, trecho do *Epigrama IV*

As três *fermatas* (figura 90) após uma grande seção, indicam neste caso, uma tranquilidade ao executar cada elemento escrito. O primeiro, um trêmulo de Solb e Fá deve ser prolongado até chegar ao Fá estático. Uma respiração escrita entre as notas pode indicar que após o término do trêmolo, ocorre uma repiração que prepara a nota Fá. No entanto uma ambiguidade é gerada já que, há uma ligadura entre as notas Solb e Fá que impossibilitam o corte entre uma e outra. A próxima *fermata*, localizada acima da indicação de decrescendo, indica que o Fá com a dinâmica em piano, deve caminhar até o pianíssimo e então atacar o Mib . A *fermata* no Mib deixa a cargo do intérprete a duração que vai ser dada no término da frase.



Figura 91- Santoro, trecho do *Epigrama IV*

O compositor prioriza neste caso a valorização do *frullato* escrito na nota Sib como podemos vizualizar na figura 89.



Figura 92- Santoro, trecho do *Epigrama IV*

Percebemos que na conclusão da obra o compositor ressalta três elementos: o *frullato*, a dinâmica e o silêncio. Com a *fermata* no Lá em *frullato* o intérprete deve decidir a duração do *frullato* na dinâmica *ff*. No entanto, a duração do *frullato*, deve estar aliada à dinâmica. A *fermata*, ao final do sinal de crescendo, indica que a execução dessa dinâmica deve se basear do *ff* para o mais forte possível. A última *fermata* não faz menção a nenhuma nota ou pausa. Supõe-se então, que o compositor almeja uma atenção do intérprete ao terminar a peça. Questões como a influência da acústica da sala na ressonância da última nota, o gesto da retirada do instrumento ao terminar, entre outras, podem ser levadas em consideração pelo intérprete.

Outro aspecto instigante para discussão da interpretação deste epigrama é a polifonia escrita. No decorrer da pesquisa tivemos contato com várias obras para flauta solo e em nenhuma das obras encontramos essa forma de escrita:



Figura 93- Santoro, trechos do *Epigrama IV*

Sendo a flauta um instrumento predominantemente melódico, tal escrita estimula a intenção do intérprete para como fazer o instrumento soar harmonicamente. A solução encontrada, que se aproxima mais da escrita é concentrar-se na ressonância do trêmulo e evitar cortes com a língua ou respiração entre as vozes. No primeiro trecho o compositor utiliza a *fermata* entre as notas da voz inferior, possibilitando ao intérprete escolher a duração do trêmulo.

Trechos longos, em formato de cadências aparecem com frequência neste epigrama. Analisando tais trechos, descobrimos que eles têm em comum uma grande quantidade de intervalos de 4ª e também são construídos por arpejos.

No primeiro excerto logo no início tem-se as quartas Dó, Fá, Sib e logo em seguida Mi, Lab, Ré. Mais ao meio encontramos o acorde de C7 na segunda inversão: Sol, Sib, Dó e Mi:



Figura 94- Santoro, trecho do *Epigrama IV*

O segundo trecho é construído através do procedimento de interpolação com acréscimo. Ou seja, partindo de três notas, o compositor acrescenta no próximo grupo uma nota, formando grupos consecutivos de três, quatro, cinco, seis, sete e oito notas. Nota-se neste trecho, além do uso frequente de intervalos de 4ª, uma construção baseada no acorde de Lá maior com sétima maior e nona através da enarmonia com as notas: Lá, Réb, Fab, Lab, Sib.

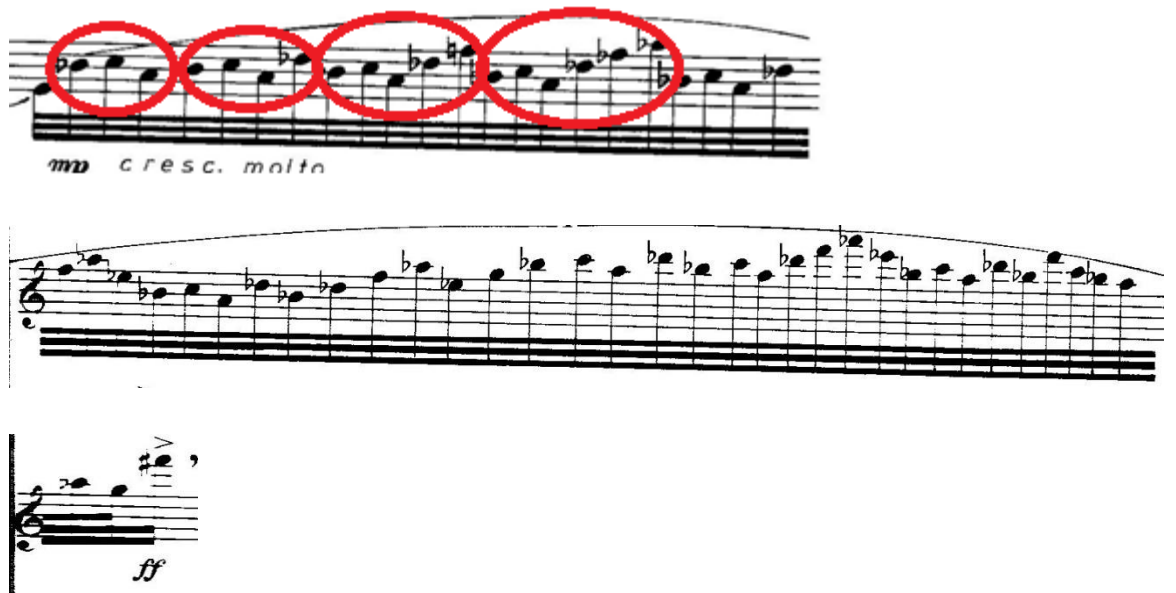


Figura 95- Santoro, trecho do *Epigrama IV*

A última cadência, também traz como material os intervalos de 4^a. Uma constatação feita é que, aos finais dos três excertos, encontramos as notas Ré ou Fa# sempre como um elemento surpresa – no primeiro excerto o compositor utiliza o Ré 7, uma nota que já excede a extensão tradicional do instrumento; no segundo, acentua o Fa# ao final da cadência e no último utiliza o Fa# como uma nota surpresa no fim da ligadura-. Entende-se, então, que o compositor manteve, também no último epigrama, a intenção de polarizar o Ré.



Figura 96- Santoro, trecho do *Epigrama IV*

Além da virtuosidade da técnica tradicional, o compositor optou por expandir questões como velocidade das notas, dinâmica e articulação. Em meio a toda

dificuldade de execução das cadências que requerem grande habilidade técnica do flautista, aparece outro tipo de virtuosidade com utilização da técnica expandida:

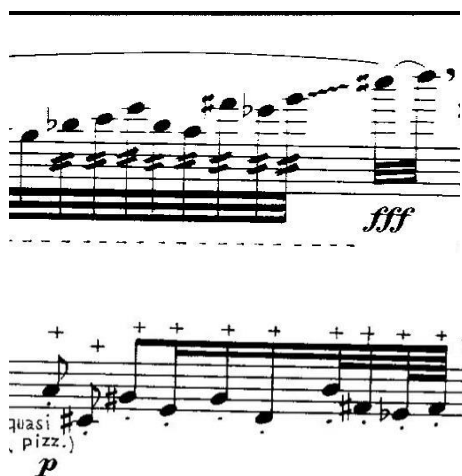


Figura 97- Santoro, trecho do *Epigrama IV*

Como visto na figura acima, técnicas de *frullato*, harmônicos e chaves percutidas são inseridas neste movimento. Ressaltamos porém que, para que a técnica não funcione somente como efeito é necessário compreender a função e relação estrutural destes trechos no contexto da peça. Notamos por exemplo que o *frullato* está muito mais aliado ao recurso de dinâmica do que simplesmente um efeito de ruído. O compositor opta por colocá-lo em trechos que conduzem a uma dinâmica em fortíssimo. As chaves percutidas fazem referência ao pizzicato das cordas. O trecho em que tal efeito é produzido causa um grande contraste na textura em relação ao restante da peça, já que, neste momento, o compositor sintetiza o timbre e a dinâmica.

3.6 A unidade nos *Quatro epigramas*:

Após analisarmos detalhadamente cada epigrama conseguimos identificar alguns elementos que dão unidade à obra em questão. Podemos citar:

- a série como um vínculo importante entre os quatro epigramas, já que a série original e suas variantes são mantida em todos eles;

- a polarização na nota ré também pôde ser observada em todos os epigramas. Através de diversos procedimentos mencionados na análise o compositor constrói um centro polarizador;
- Utilização de técnica expandida em todos eles;
- A semelhança entre os movimentos lentos;
- A utilização de intervalos de 3ª maiores e menores em sequência podendo aparecer invertidas e espaçadas em oitavas e a utilização de intervalos de 4ª.

CONCLUSÃO:

Os *Quatro Epigramas* para flauta solo foi um objeto de estudo que gerou discussões além do que nossa pesquisa inicialmente se propunha. A utilização dos manuscritos e a relação da obra em questão com *Density 21.5* de Varèse e com outras obras do repertório para flauta solo foram metodologias que nos ocorreram de acordo com o contato maior que tivemos com os epigramas.

Em relação ao tipo de linguagem da obra constatamos, através da discussão acerca das fases composicionais de Santoro e da análise estrutural de cada Epigrama, que se trata de uma escrita serial dodecafônica. As cartas em que o próprio compositor delimita seus estilos composicionais e as bibliografias consultadas nas quais os *Quatro Epigramas* são situados na fase dodecafônica serviram como um suporte na análise da peça.

Foram encontrados nos quatro epigramas, séries de doze notas que tinham como princípio a série original visualizada no início do *Epigrama I*. No entanto o curso que a análise seguiu nos mostrou que Santoro, assim como outros compositores serialistas, não utilizava a técnica dodecafônica de forma dogmática. Alguns procedimentos que extrapolam as regras padronizadas na escola de Schoenberg aparecem com frequência no decorrer dos epigramas. Os mais comuns são a repetição, a inversão intervalar e a omissão de notas.

Sobre as influências do grupo *Música Viva* fica evidente, especialmente nesta obra para flauta, onde os ideais de inovação musical e a busca por uma nova linguagem proposta pelo grupo, são priorizadas pelo o compositor. Além do atonalismo e a utilização do dodecafonismo que já diferencia a obra de outras nacionalistas que

antecediam o período da década de 40, Santoro utiliza recursos de técnica expandida. Outra inovação que podemos observar na obra é a não utilização de barras de compasso.

Um marco na pesquisa foi observarmos a relação entre os *Quatro Epigramas* de Santoro e a peça *Density 21.5* de Varèse. A semelhança no uso do efeito de chaves percutidas nas duas obras encaminhou-nos a uma outro procedimento que foi a busca dos manuscritos. Através de bibliografias consultadas notamos que na obra de Varèse o efeito de chaves percutidas foi acrescentado somente na edição de 1946. Sendo assim utilizamos os manuscritos dos epigramas para verificarmos se já haviam nestes tal efeito escrito. Caso encontrássemos, Santoro teria utilizado tal técnica antes mesmo de Varèse, que é apontado como o precursor no uso desse efeito. Entretanto, foi constatado que os manuscritos do *Epigrama IV* não possuíam o efeito escrito e que uma outra semelhança com a *Density 21.5* é o acréscimo das chaves percutidas somente na edição.

Ao encontrar os manuscritos dos *Quatro Epigramas* notamos que algumas alterações foram somente feitas na edição da obra em 1975 e que inclusive grande parte dos recursos de técnica expandida, como o *frullato* por exemplo, não constam no manuscrito da obra. No caso do último epigrama, somente as séries melódicas foram mantidas. O ritmo, dinâmicas, acentos e ligaduras sofreram grandes transformações.

Na comparação da obra com outras obras para flauta solo do século XX identificamos algumas semelhanças. A não utilização das barras de compasso, o uso da técnica serial e a utilização de técnica expandida foram pontos convergentes entre as obras. Já a escrita à duas vozes para uma única flauta tocar pode ser considerado um procedimento inédito dentre as principais obras para flauta solo.

Na análise utilizamos como procedimento não nos focarmos somente na série, já que o compositor não utiliza os procedimentos dodecafônicos de forma dogmática. Todavia, foram identificados uma série original e suas inversões e retrógrados espalhadas nos quatro epigramas. Ao analisarmos sob a ótica do caráter da obra constatamos que os movimentos lentos possuem um caráter etéreo devido ao fato de o compositor evitar repetição das figuras rítmicas e as seções rápidas indicarem um caráter mais rítmico. Um figura que aparece como o suporte para tal caráter é a barra de compasso que contribui na rítmica das seções rápidas. Outra constatação de nossa análise foi a percepção da nota Ré como polarizadora em todos os epigramas.

Concentramos uma atenção maior no *Epigrama IV* por este apresentar peculiaridades em relação aos outros epigramas. Uma característica fundamental é a liberdade interpretativa que Santoro cria nesse epigrama através do uso das *fermatas* e respirações. A própria escrita melódica sugere que o último epigrama possa ser interpretado como uma grande cadência.

Acerca dos recursos de técnica expandida utilizados, constatamos que não foram escritos no mesmo momento em que a obra foi concebida, já que nos manuscritos, os recursos de *frullato*, *glissando* e chaves percutidas não constam em nenhum epigrama. Também no que diz respeito às técnicas, geramos uma tabela de quais recursos são encontrados nessa obra e algumas sugestões técnicas de execução desses efeitos acreditando que facilitará a visualização das técnicas por outros intérpretes.

Com a intenção de divulgarmos uma obra para flauta pouco executada e pesquisada no Brasil, concluímos nossa pesquisa ciente das possibilidades dos variados recursos que os epigramas oferecem. Precursor dessa vertente de compositores do grupo

Música Viva no Brasil, Santoro ofereceu ao repertório para flauta solo brasileiro, uma obra com características inéditas e que demanda de nós intérpretes, um conhecimento que extrapola a técnica tradicional.

BIBLIOGRAFIA:

AGNOLON, Alexandre. Poesia e agudeza:algumas considerações acerca do epigrama entre os antigos. In: Encontro Memorial do Instituto de Ciências Humanas e Sociais:Nossas Letras na História da Educação, 2, 2009, Mariana. *Resumos...* Ouro Preto: Universidade Federal de Ouro Preto, 2009. p.15.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3.ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972. 188 p.

ANTUNES, Jorge. *Notação na Música Contemporânea*. 1ed. Brasília: Sistrum,1989. 182p.

ARTAUD, Pierre-Yves. *Flûtes au présent*. 1ed. Paris: Gérard Billaudot Éditeur, 1995. 131p.

BARBEITAS, Flávio Terrigno. *Circularidade cultural e nacionalismo nas dozes valsas para violão de Francisco Mignone*. 1995. 185 f. Dissertação (mestrado em música) - UFRJ, Rio de Janeiro, 1995.

BERIO, Luciano. *Entrevista sobre a música contemporânea*. São Paulo: Civilização brasileira, 1981.

BOMFIM, Cassia Carrascoza. *A flauta solista na música contemporânea brasileira: três propostas de análises técnico-interpretativas*. 2009. 127f. dissertação de mestrado – USP, São Paulo, 2009.

BOULEZ, Pierre. *A música hoje*. Tradução de Reginaldo de Carvalho e Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1981. 151 p. Título original: *Penser La musique aujourd'hui*

COELHO de SOUZA, Rodolfo. *A recepção das teorias do dodecafonismo nos últimos Quartetos de cordas de Claudio Santoro*. Revista Brasileira de Música, v. 24, p. 329-350, 2012.

COHEN, Sara. *Cartilha rítmica para piano de Almeida Prado*. Rio de Janeiro: Contra capa. 2006. 240p.

DICK, Robert. *The other flute: A performance manual of contemporary techniques*. 1ed. London: Oxford University Press, 1975. 154p.

EGG, André. *O grupo Música viva e o nacionalismo musical*. In: FORUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTES, 3 ,2005, Curitiba. [*Anais eletrônicos...*] Disponível em: <www.embap.pr.gov.br> . Acesso em 05 jun. 2010.

ESTRELA, Arnaldo, STOJANOV, Vladimir, CANDÈ, Roland de et AL. Manifesto do 2º Congresso de Compositores e Críticos Musicais – Praga. *Fundamentos*. São Paulo, 1948, vol.1, nº2, p. 154-156.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 214.

FORTE, Allen. *The structure of Atonal Music*. New Haven e Londres: Yale University Press. 1973.

GADO, Adriano B. *O serialismo na Sonata 1942 de Cláudio Santoro: Movimento Lento*. Revista Eletrônica de Musicologia, v. 13, p. 1, 2010

GANDELMAN, Salomea. *36 compositores brasileiros: obras para piano (1950/1988)*. 1ed. Rio de Janeiro: Relume dumará. 1997. 336p.

GARCIA, Maurício Freire. *Varèse's density 21.5: Beyond pitch organization*. 2002. 113f. tese de doutorado – New England Conservatory, Boston , 2002.

GRUPO MÚSICA VIVA. MANIFESTO 1946. Declaração de princípios. In: KATER, Carlos. *Música Viva e H.J.Koellreutter. Movimentos em direção a modernidade*. São Paulo: Musa Editora, 2001.

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

HALFYARD, Janet K. *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*. United Kingdom: Ashgate publishing, 2007.

KATER, Carlos. *Música Viva e H.J.Koellreutter – movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Atravez/Musa, 2000

LARSON, Julia A. *Flute without accompaniment: Works from Debussy: Syrinx (1913) to Varèse Density 21.5 (1936)*. 1990. DMA diss. – University of Maryland, 1990.

LEITE, Leni Ribeiro. *O universe do livro em Marcial*. 2008. 98f. tese (doutorado em música) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

LEVINE, Carin. MITROPOULOS-BOTT, Christina. *Posibilidades técnicas de La flauta*. 1ed. Cornellà de Llobregat: Idea books, S.A. 2005. 159 p.

MARIZ, Vasco. *Figuras da música brasileira contemporânea*. 2. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1970. 209 p.

McNUTT, Elizabeth. Performing electroacoustic music: a wider view of interactivity. *Organized sound*, Colorado, v. 8, n. 3, p. 297-304, 2003.

MENDES, Sérgio Nogueira. *O percurso estilístico de Claudio Santoro: ramais divergentes e conjunção final*. 2009. 295 f. tese (doutorado em música) - UNICAMP, Campinas, 2009.

MENDES, Sérgio Nogueira. Cláudio Santoro : o serialismo dodecafônico nas obras da primeira fase (1939- 1946). In: Congresso da ANPPOM, 17, 2007, São Paulo. *Trabalhos...* São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2007.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. 1. ed. São Paulo: Ricordi brasileira, 1981. 200 p.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PAZ, Juan Carlos. *Introdução à música de nosso tempo*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

PEARSON, David. *The Poetic Sensibility of Ruth Crawford-Seeger's Diaphonic Suite No. 1*. 2011. Disponível em: < davidpearsonmusic.com/pdf/diaphonicsuite.pdf > Acesso em : 20 Agosto. 2012.

POTTHOFF, Ayres. *A música de câmara, com flauta, composta por Claudio Santoro entre 1940 e 1946: Uma abordagem fenomenológica*.1997. Dissertação de mestrado – UFRJ, Rio de Janeiro, 1997.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da USP, 1991. 272 p. Título original: *Fundamentals of musical composition*

VIEIRA, Alice Martins Belém. *O dodecafonismo na 1ª e 2ª série de peças para piano de Claudio Santoro*. 2006. 78f. dissertação (mestrado em música) - Escola de Música, UFMG, Belo Horizonte, 2006.

Entrevistas:

KOELLREUTTER, Hans Joachim. Entrevista à Adriano Vorobow. 1999

Correspondência:

BOULANGER Nádia. Correspondência a Claudio Santoro. 28/09/1960

KOELLREUTER H.J. Correspondência a Claudio Santoro. 8/2/1947

_____. Correspondência a Claudio Santoro: fev/1947

_____. Correspondência a Claudio Santoro: 25/02/1948

_____. Correspondência a Claudio Santoro: 10/07/1948

LANGE, Francisco Curt. Correspondência a Claudio Santo. Série 2. Subséries 2.1 e 2.2

SANTORO, Claudio. Correspondência a Carlos Santoro: 4/07/1945

_____. Correspondência a H.J. Koellreuter: 28/01/1947

_____. Correspondência a H.J. Koellreuter: 14/02/1947

_____. Correspondência a Bruno[?]: Brasília 24/09/62

Referências na WEB

Associação Cultural Claudio Santoro:< www.claudiosantoro.art.br >

ANEXOS

- Peça - Flauta Solo -

CS00780

- Claudio Santon

Lento $\text{♩} =$

Handwritten musical score for flute solo on aged paper. The score consists of seven staves of music with various annotations. The first staff begins with "Lento" and a tempo marking. The second staff includes "all. a tempo" and "p". The third staff has "mf" and "f" markings. The fourth staff has "mf" and "f" markings. The fifth staff has "mf" and "f" markings. The sixth staff has "mf" and "f" markings. The seventh staff has "mf" and "f" markings. The score is signed "Claudio Santon" and dated "5 de Março de 1942".

Andante ♩ = 50

Cantabile

Cantabile

rall a tempo P.P. cresc. F.F.

mf

F. mp.

P. mf mf F.

mf P. mf

molto espressivo

rall

Epig

Alegre. **II^o Epigrama**
Flauta Solo.

The musical score is written on aged, yellowed paper. It begins with the tempo marking "Alegre." and the title "IIº Epigrama" in a large, bold, handwritten font. Below the title, it specifies "Flauta Solo." The notation is dense and includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a tempo marking "Alegre." and a dynamic marking "ff". The second staff has a dynamic marking "mp." and a tempo marking "sall.". The third staff has a dynamic marking "f. ff." and a tempo marking "f.". The fourth staff has a dynamic marking "f." and a tempo marking "f. ff.". The fifth staff has a dynamic marking "f." and a tempo marking "f. ff.". The sixth staff has a dynamic marking "f." and a tempo marking "f. ff.". The seventh staff has a dynamic marking "f." and a tempo marking "f. ff.". The eighth staff has a dynamic marking "f." and a tempo marking "f. ff.". The ninth staff has a dynamic marking "f." and a tempo marking "f. ff.". The tenth staff has a dynamic marking "f." and a tempo marking "f. ff.". The score is filled with intricate musical notation, including many accidentals and complex rhythmic figures. There are several large scribbles and corrections throughout the manuscript, particularly in the middle and lower sections.

legre - M. d. = 138

11. Epigrama -

CS00780

CLAUDA - Solo -

Claudio

The first system of handwritten musical notation consists of five staves. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The system concludes with a double bar line.

The second system of handwritten musical notation consists of four staves. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The notation includes dynamic markings like 'pp' (pianissimo) and 'sf' (sforzando), as well as performance instructions such as 'rall' (rallentando) and 'a tempo'. The system ends with a double bar line.

The third system of handwritten musical notation consists of two staves. It continues the melodic and harmonic development of the piece, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings like 'ff' (fortissimo). The system concludes with a double bar line.

The fourth system of handwritten musical notation consists of two staves. It features a treble clef and a key signature of one sharp. The notation includes dynamic markings like 'ff' and 'p'. The system concludes with a double bar line and some additional handwritten notes below the staff.

A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score consists of approximately 10 staves of music, with some staves containing multiple systems of notes. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures (sharps and flats), time signatures, and dynamic markings. There are several instances of crossed-out or heavily scribbled-out sections of music. Annotations in Italian, including "rall", "a temp", "sf", "f", "meno", "colchero", and "rall di", are written in cursive throughout the score. The paper shows signs of age, including creases and discoloration.

III Epitrama

A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The title "III Epitrama" is written at the top. The score consists of six staves of music. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is characterized by frequent accidentals and complex rhythmic patterns. The second staff contains the instruction "molto espressivo". The third staff has a dynamic marking of "p." and a fermata. The fourth staff includes a dynamic marking of "p." and a fermata. The fifth staff has a dynamic marking of "p." and a fermata. The sixth staff is enclosed in a large, hand-drawn oval and contains a complex musical phrase. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

Continuace do N° III

Handwritten musical score on aged paper, featuring five staves of music. The notation includes various notes, rests, and accidentals. There are some scribbles and corrections throughout. Performance markings include *p*, *ff*, *rall.*, *molto*, and *muito longo*. The word *Cantabile* is written in the third staff.

Allegro (♩ = 100) - IV Epitaphia -

A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score consists of ten staves of music, written in a complex, expressive style. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *dim*, *non*, *Meno*, and *P.*. The music is characterized by frequent accidentals (sharps, flats, naturals) and a dense, somewhat chaotic arrangement of notes and stems. The final staff is heavily obscured by thick, dark ink scribbles, suggesting a deletion or a final, dramatic flourish. The paper shows signs of wear, including creases and discoloration.