

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS E ARTES

ABNER VIANA

A PRODUÇÃO CAMERÍSTICA PARA CLARINETA DA
DÉCADA DE 40 DE CLÁUDIO SANTORO

MANAUS

2013

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – LETRAS &
ARTES

ABNER VIANA

A PRODUÇÃO CAMERÍSTICA PARA CLARINETA DA
DÉCADA DE 40 DE CLÁUDIO SANTORO

Trabalho Dissertativo do Curso de
Pós-graduação – PPG Letras &
Artes, para obtenção de Grau de
Mestrado – Escola Superior de
Artes e Turismo/Universidade do
Estado do Amazonas.

Orientador: Prof^o. Doutor Márcio Leonel Farias Reis Páscoa

MANAUS

2013

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar a D-us (Hashem) que me proporcionou saúde e deu-me forças para concluir o curso de pós-graduação em todas as suas etapas. À minha família, Senhor e Sra. Viana (meus pais), e, ao meu irmão Álefe pelos conselhos e total suporte durante toda minha jornada musical até o presente momento.

Ao meu orientador Prof^o Doutor Márcio Páscoa pela paciência e generosidade com que me acolheu desde os tempos da graduação, o qual muito me incentivou a ingressar nesta jornada e me cobrou um bom desempenho. A ele eu dedico à peça *Música de Câmara 1944*, e ainda, grato pelas aulas e debates em classe de onde extrair e amadureci os mais diversos elementos técnico-musicais e interpretativos para tal realização performática na música de câmara de Cláudio Santoro. Nessas poucas linhas fica expressa minha gratidão.

Agradeço a todos os professores do PPG Letras & Artes-UEA pelas dicas e conversas valiosas a cessão de bibliografias, e, aos que permanecem na instituição por se empenharem em instruir e ensinar com integridade.

Aos músicos e professores que muito se empenharam nas gravações do cd deste trabalho: Vadim Ivanov, Elismael Lourenço dos Santos, Alexandre Mourzitch, Tatiana Gerassimova, Andrey Bacovis, Adriana Velikova, José Ivo Pereira, Assen Anguelov, Simeon Spasov, Judith Simon, Sergey Kuushynchykau, Anton Minenkov, Cláudio Abrantes e Benício de Barros, sou grato a todos.

Aos meus amigos e professores que acompanham e os que acompanharam minha trajetória musical: Michelle Lima, Marcella Sarah, Robervandro Silva, Laura Medeiros, Jeymison Bendaham (a gravação do *Trio* (1940) eu dedico a você “Chaver”, *In Memoriam*), Geibson Nóbrega, José Arimatéia, Roger Vargas, Leonardo Pimentel, Marcos Figueiredo, Robson Silva, Joaquim Mello, Carlos Mendez, Benjamim Sandino Hohagen, Elson Johnsson, Ademir Jr., Sérgio Galvão, Ian Guest, Vinícius Dorin, Célio Vulcão, Carlos Horn, João Chamma, Etienne Lamaison, Jairo Wilkens, Elias Coutinho, Thiago Levy, Gabriele Mirabassi, Matheus Gondim, Charles Spellen, Gilson Mauro Pereira (Biblioteca Braille/Manaus-AM), Cristiana Brandão (LAOCS), Carol Bertolini, Hadna Abreu, Sandra Praia (Centro de Artes Visuais Galeria do Largo), Humberto Amorim & All That Jazz/MDJazz, Gilson Souza, Gisele Santoro, John Howard Szerman, Nivaldo e Socorro Santiago e ao meu grupo Juruparí Ensemble. A cada dia continuo aprendendo muito com todos vocês. Agradeço ao apoio e estímulo de todos os meus caros amigos que foram conquistados durante esta jornada compartilhando das angústias, dúvidas e soluções nos processos de amadurecimento artístico e acadêmico na UEA.

RESUMO

O presente trabalho de pesquisa intitulado *A Produção Camerística para Clarineta da Década de 40 de Cláudio Santoro* é embasado nas relações do compositor com as mudanças políticas, sociais e geográficas na década de 40 que agiram diretamente sobre sua obra e o instigou a buscar outros recursos e ferramentas de análise e composição com professores que influenciaram sua trajetória musical. E, tem o intuito de contribuir para a pesquisa acadêmica e o enriquecimento do repertório de música brasileira específica para clarineta.

Consta nesta pesquisa o contexto histórico-político da primeira metade do século XX; o posicionamento ideológico do compositor; sua trajetória com o grupo *Música Viva* (suas fases juntamente com o seu mentor H. J. Koellreuter), além de uma abordagem concernente aos problemas da estética e evolução da linguagem musical relacionado à produção musical contemporânea no Brasil; estéticas de composição musical (suas quatro fases); propostas de edições revisadas das cinco peças realizadas em software de editoração de partituras musicais, em que se estabeleceram critérios de revisão e edição fundamentados em estudo prático camerístico, além de elementos interpretativos encontrados na partitura relacionados ao estilo do compositor para uma interpretação coerente.

Os procedimentos metodológicos trataram de uma pesquisa interpretativo-performática e histórica em que se buscou conhecer, compreender e explicar as peças propostas nos períodos atonal-dodecafônico do compositor, dando ênfase no repertório da música contemporânea brasileira.

As fontes utilizadas durante o período da pesquisa foram os seguintes: pesquisa em literatura musical, entrevistas não padronizadas, pesquisa eletrônica, pesquisa em filmografia e discografia, e edição revisada de partituras. No demais, anexos (partituras, entrevistas e uma síntese biográfica do compositor) e produto (registro sonoro das cinco peças – cd).

*Palavras-chave: Aspectos Político-ideológicos; Estéticas de Composição Musical; Performance em Música de Câmara; Edição e Revisão de Partituras Musicais.

ABSTRACT

This study entitled *A Chamber Production for the Clarinet in the 1940s* by Cláudio Santoro is based on how the composer related to the political, social and geographical changes of the 40s which acted directly on his work and urged him to seek other resources and tools of analysis and composition with teachers who influenced his musical career. This study also aims to contribute to the academic research and the enrichment of the repertoire of Brazilian music written specifically for the clarinet. Also contained in this research are the historical and political context of the first half of the twentieth century, the ideological standing of the composer, his career with the group *Música Viva* (phases with his mentor H. J. Koellreutter), and an approach to the problems concerning the aesthetic and evolution of musical language related to contemporary musical production in Brazil; the aesthetics of musical composition (in its four phases); proposals for revised editions of the five plays performed in score writing software, in which among the things established were the criteria for reviewing and editing based on practical chamber music study, and interpretive elements found in the scores related to the style of the composer for coherent interpretation. The methodology used was a historical and interpretive-performative research which sought to know, understand and explain the pieces proposed during the atonal-dodecaphonic periods of the composer, emphasizing the repertoire of contemporary Brazilian music. The sources used in the research were the following: musical literature, non-standardized interviews, electronic research, filmography and discography research and revised editions of scores. In others, attachments (sheet music, interviews and a biographical synthesis of the composer) and a product (a recording of five pieces in CD).

*Keywords: Political-ideological aspects; Aesthetics of Music Composition, Performance in Chamber Music, Editing and Revision of Music Scores.

SUMÁRIO

Introdução.....	8
CAPÍTULO 1 – Aspectos Político-ideológicos.....	12
1.1) Contexto Histórico-artístico da 1ª Metade do Século XX Até Meados dos Anos 50.....	12
1.2) Aspectos Históricos do Comunismo – Partido Comunista no Brasil.....	18
CAPÍTULO 2 – Estilos, Técnicas e Poéticas na Vanguarda dos Anos 40 no Brasil.....	29
2.1) A Introdução da Técnica dos Doze Sons no Brasil – Grupo Música Viva.....	29
2.2) Estéticas de Composição Musical na Obra de Cláudio Santoro.....	43
CAPÍTULO 3 – Processo do Registro Sonoro das Obras.....	50
3.1) <i>Trio</i>	52
3.2) <i>Quinteto de Sopros</i>	65
3.3) <i>Música de Câmara 1944</i>	68
3.4) <i>Trio</i>	69
3.5) <i>Trio</i>	73
3.6) Conclusão Geral de Proposta para as Edições Revisadas.....	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	75
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	78
ANEXOS.....	89
Anexo 1) Cronologia – Síntese Biográfica do Compositor.....	89
Anexo 2) Entrevista – Raffaello Santoro entrevista Gerald Kegelmann.....	93
Anexo 3) Entrevista – Abner Viana entrevista Nivaldo Santiago.....	108
Anexo 4) <i>Trio</i> – Partitura Musical Editada.....	112
Anexo 5) <i>Quinteto de Sopros</i> – Manuscrito Musical (Grade).....	125
Anexo 6) <i>Música de Câmara 1944</i> – Partitura Musical Editada (Grade).....	149
Anexo 7) <i>Trio</i> – Manuscrito Musical.....	160
Anexo 8) <i>Trio</i> – Manuscrito Musical (Grade).....	180
Anexo 9) Proposta de Edição Revisada – <i>Trio</i>	196
Anexo 10) Proposta de Edição Revisada – <i>Quinteto de Sopros</i>	206
Anexo 11) Proposta de Edição Revisada – <i>Música de Câmara 1944</i>	233
Anexo 12) Proposta de Edição Revisada – <i>Trio</i>	262
Anexo 13) Proposta de Edição Revisada – <i>Trio</i>	287



"Eu faço música como quem faz sapato. Cada um tem um dom. Deus me deu este dom. E é isto que eu faço. Vou fazer música até o fim."
(CLÁUDIO SANTORO 1919-1989).

Introdução.

O presente trabalho intitulado *A Produção Camerística para Clarineta da Década de 40 do Compositor Cláudio Santoro* fundamenta-se nas relações do compositor com as mudanças políticas, sociais e geográficas na década de 40 que agiram diretamente sobre sua obra e o instigou a buscar outros recursos e ferramentas de análise e composição com professores que influenciaram sua trajetória musical. As obras de câmara são: *Trio*, (1940); *Quinteto de Sopros*, (1942); *Música de Câmara 1944*, (1944); *Trio*, (1946); *Trio*, (1946–1977).

A música nas primeiras décadas do século XX no Brasil foi marcada por compositores de influência europeia, como Brasília Itiberê (1846-1913), Alberto Nepomuceno (1864-1920), Francisco Braga (1868-1945), Luciano Gallet (1893-1931) e entre outros. Durante os anos 20 e 30 os compositores brasileiros preocupados com o ideal de alcance técnico-estético, passaram a defender com intensidade a criação de um programa em prol da brasilidade modernista¹, fundamentados em pesquisas temáticas folclóricas e da cultura popular. Essas ligações com o passado histórico (o folclore, e linguagens europeias contemporâneas), resultaram em amplas discussões sobre os conceitos de identidade nacional. E essas ideias fizeram com que os compositores procurassem critérios para se criar uma música de caráter nacional.

E foi na Semana de Arte Moderna (1922, marco da arte moderna no Brasil), que os modernistas brasileiros souberam utilizar a vontade de ruptura cultural das vanguardas europeias como arma para o reconhecimento objetivo da realidade nacional, fortalecendo e enriquecendo uma nova consciência artística. Encabeçado pelo escritor e musicólogo Mário de Andrade (1893-1945), este episódio registrou a participação de todos os setores de atividade artística. Oswald de Andrade (1890-1954) na Literatura; Heitor Villa-Lobos (1887-1959) na Música; Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), Anita Malfatti (1889-1964) e Victor Brecheret (1894-1955) nas artes plásticas, entre outros.

Villa-Lobos, já inserido no Nacionalismo Modernista, apontou um novo rumo para a música brasileira com a utilização de elementos folclóricos, criando e descobrindo diferentes sonoridades. Tal fase nacionalista consolidou a criação de uma escola de compositores

¹ SOUZA, Iracele. *Santoro: Uma História em Miniaturas – Estudo Analítico – Interpretativo dos Prelúdios para Piano de Cláudio Santoro*, p. 11. UNICAMP – São Paulo, 2003.

envolvidos pelas premissas metodológicas desse momento, como Camargo Guarnieri (1907-1993), Francisco Mignone (1897-1986), Lorenzo Fernandes (1897-1948), entre outros.

A 2ª fase do modernismo musical que se instalou no Brasil durante a década de 40 levou a descobertas de novas perspectivas de organização musical e a criação de novas classes de alturas, representadas pelo Atonalismo, Dodecafonismo e Serialismo, pois, serviram como referência para a produção de alguns compositores brasileiros, os quais se confrontaram com grupos cujo ideal harmonizava-se com o anterior (referente ao modernismo no início do século XX).

Esta nova fase foi representada pelo grupo *Música Viva*, formado pelos compositores Cláudio Santoro (1919–1989), Guerra Peixe (1914–1993), Eunice Katunda (1915–1990), Edino Krieger (1928) e Hans Joachim Koellreuter (1915–2005), sendo este último o líder.

Koellreuter era um músico alemão recém-chegado ao Brasil e seguidor da escola de Arnold Schönberg (1874-1951), e, foi o responsável pelo ensino da técnica dodecafônica, como também, “[...] responsável por um intenso movimento artístico em direção à modernidade”, (KATER, 2001, p. 15). Estudou e discutiu os problemas da estética e evolução da linguagem musical no Brasil, bem como os problemas relacionados à pedagogia musical, de acordo com Kater (2001).

Ao conhecer Koellreuter, Santoro encontrou um suporte para as suas ideias. Juntos encabeçavam o *Música Viva*, o qual colocava em primeiro plano a criação musical em que se beneficiaram de composições atonais nacionais. Koellreuter exerceu uma forte influência sobre os trabalhos iniciais dos jovens compositores de seu grupo. Santoro foi o primeiro a se integrar a ele e, desde então, tornou-se o maior representante no plano da criação e, até hoje, seu trabalho tem sido considerado como o mais inovador do grupo. Segundo Neves (1980), Santoro apresentou em suas obras “os melhores argumentos na defesa da criação contemporânea”.

Para Souza (2003), o idealismo político ligado ao Neorrealismo da década de 40 foi fundamental para influenciar a obra em geral do compositor.

“O idealismo político do compositor é visível em sua música, consolidando uma obra ainda a ser dimensionada. Sua obra se confunde com sua própria vida no lirismo e sentimentalismo que o envolvem, sua herança genética e situação geográfica, os quais moldaram sua personalidade. As variantes de seus estados emocionais, à procura de uma nova linguagem musical, acabaram por produzir efeitos salutareos e de verdadeiro rendimento artístico.” (SOUZA, 2003, p.14).

Em 1944, Santoro filiou-se ao partido comunista e sofreu diversas perseguições durante a ditadura do governo de Getúlio Vargas – é o que afirmou a esposa do compositor neste período, Maria Carlota Braga Santoro:

“Os primeiros anos foram de lutas e também de afirmações. Afirmações na música, nas idéias políticas, sobretudo de lutas... Todo esse contexto provocava uma feroz oposição por parte dos críticos; do público não diria oposição, mas estarecimento ao ouvir aquelas peças dodecafônicas que não entendiam.” (SANTORO, 2002, p.50).

Estas ideias políticas, influenciadas em parte pelos compositores soviéticos e em outra pelo apreço que tinha pela cultura russa, motivaram intensamente o compositor à escrita de instrumentos para música de câmara/solo, pois, no Brasil a música dodecafônica não era divulgada. Desta forma, torna-se indispensável o estudo técnico-interpretativo das peças para se adquirir um conhecimento mais profundo em música brasileira contemporânea, de forma a demonstrar a coerência estrutural da fase dodecafônica do compositor, bem como, de sua trajetória musical.

“Santoro deixou um grande conjunto de obras a ser pesquisado e uma rica herança musical de diferentes estilos. Resta-nos a tarefa de propagar seu nome e seu trabalho como o músico brasileiro que merece ser lembrado acima de tudo, pelo seu valor e não por razões puramente históricas. Neste sentido este estudo foi desenvolvido com o objetivo de estimular novas pesquisas sobre a música contemporânea no Brasil e contribuir com execuções deste repertório. Que esta pesquisa sirva de estímulo para outros examinarem o rico repertório de Cláudio Santoro. [...]” (Souza, 2003, p.475).

No primeiro capítulo, de caráter histórico-social paralelo à produção musical do compositor. No item 1.1) Contexto Histórico-artístico da 1ª Metade do Século XX até Meados dos Anos 50: neste item serão abordados alguns dos acontecimentos que marcaram o século XX nas artes, no cotidiano, e também os acontecimentos que foram paralelos a vida do compositor. No que diz respeito à sociedade, e as diferenças entre os estratos sociais, bem como, a burguesia e o proletariado, a ascensão e queda do Comunismo como ideologia e a organização do capitalismo contemporâneo como resultados dos primeiros movimentos sindicais acontecidos durante o século XIX que modificaram as estruturas das sociedades industriais, além, das conturbações políticas que eclodiram no século XX e que se mantiveram aquecidas num período que inclui a Primeira Guerra Mundial, a Revolução Russa, o Fascismo na Itália e o Nazismo na Alemanha culminando na Segunda Guerra Mundial; e no item 1.2) Aspectos do Comunismo no Brasil: concernente à ideologia

comunista abordou-se um parecer histórico-político desde as origens até sua chegada ao Brasil, e, sua influência ideológica em Cláudio Santoro.

No segundo capítulo foram abordados os estilos e estéticas musicais ligadas às técnicas e procedimentos composicionais na obra do compositor que o influenciaram, por isso se deve o título: “Poéticas na Vanguarda dos Anos 40 no Brasil”. Daí então a escolha dos itens: 2.1) A Introdução da Técnica dos Doze Sons no Brasil – Grupo Música Viva: em que abordou a influência do mentor musical do grupo *Música Viva* sobre as composições de Santoro, e, uma parte do processo do ensino da técnica dodecafônica no Brasil dos anos 30 e 40; 2.2) Estéticas de Composição Musical na obra de Cláudio Santoro: abordou-se as quatro fases de composição musical de Santoro, 1ª Fase: período de obras atonais e dodecafônicas (1939–1947); 2ª Fase: Período de transição (1947–1950); 3ª Fase: período nacionalista (1950–1960); 4ª Fase: retorno ao Serialismo (seu último período depois de 1960).

No terceiro e último capítulo foi relatado de forma descritiva o processo do registro sonoro de cada peça, e ao final foi apresentada uma proposta de uma edição revisada para cada peça com base nos conhecimentos adquiridos durante a pesquisa ligados à estética e ao estilo atonal-dodecafônico do compositor. A realização das gravações em estúdio e também dos elementos técnico-interpretativos abordados que serviram de experiência e conhecimento para a linguagem musical contemporânea. As obras de câmara foram relatadas pela ordem cronológica de sua composição.

CAPÍTULO 1 – Aspectos Político-ideológicos.

1.1) Contexto Histórico-artístico da 1ª Metade do Século XX Até Meados dos Anos 50.

Para esclarecer melhor o contexto histórico-cultural do qual fazem parte as peças de câmara de Cláudio Santoro, serão abordados alguns dos acontecimentos que marcaram o século XX nas artes, no cotidiano, e também os acontecimentos que influenciaram o compositor. Isto deve evidenciar movimentos e tendências distintos do século XX. No que diz respeito à sociedade: diferenças entre os estratos sociais, como a burguesia e o proletariado; o movimento operário; a ascensão e queda do Comunismo como ideologia; e a organização do capitalismo contemporâneo como resultados dos primeiros movimentos sindicais acontecidos durante o século XIX que modificaram as estruturas das sociedades industriais. Isto alcança as conturbações políticas que eclodiram no século XX e que se mantiveram aquecidas num período que inclui a Primeira Guerra Mundial, a Revolução Russa, o Fascismo na Itália e o Nazismo na Alemanha, culminando na Segunda Guerra Mundial.

O início da Primeira Guerra Mundial, em Agosto de 1914, atingiu o Brasil, pois, a importação de produtos manufaturados tornava-se cada vez mais difícil, afetando também o desenvolvimento industrial, enquanto o declínio da oligarquia cafeeira determinava uma era semifeudal de relacionamentos no campo trabalhista. A febre da modernidade tomava conta do mundo e impunha uma transformação no quadro social brasileiro: a burguesia industrial, formada por cafeicultores representava a face elitista e aristocrática deste novo quadro. Por outro lado o operário conheceu e se acalorou com as teorias anarquistas, comunistas e sindicalistas, especialmente os eventos vinculados à Revolução Russa de 1917.

Contudo, os valores modernistas europeus também influenciaram ativamente a renovação da arte no Brasil nesta época. O vínculo com intelectuais da vanguarda era bastante claro e ativo e as manifestações dos artistas se direcionavam para a facção agrária da classe dominante. O ano de 1922 foi um período em que era travada a primeira batalha pública, no qual os modernistas se viram envolvidos: a exposição de Anita Malfatti foi duramente criticada por Monteiro Lobato (1882–1948), fato fundamental para levantar e atrair outros modernistas até então escondidos. Tratando-se das vozes vanguardistas, já se destacavam aqui os dois pilares da arte moderna no Brasil: Mário de Andrade e Oswald de Andrade.

Na Europa o ambiente de efervescência cultural em parte favoreceu no Brasil as realizações de diversos eventos artístico-culturais. As novas tendências eram logo divulgadas e no Brasil houve a tentativa de copiar o molde europeu, que logo foi apoiado por parte da elite brasileira. A reação de rejeição e menosprezo do público brasileiro a Semana de Arte Moderna revelou as características do tradicionalismo artístico. A imprensa também reagiu negativamente, rejeitando de forma satírica e irônica a arte modernista.

Um ponto importante da Semana de Arte Moderna pode-se verificar em Antropofagia²: mostrava-se uma figura do índio desmitificado, como reação nacional ao ataque estrangeiro. Por outro ponto de vista, a temática urbana teve muita força, como o cinema, a velocidade³, a multidão, sendo consagrados como elementos típicos da modernidade em evidência tanto no Brasil quanto na Europa e EUA. A noção de tempo e distância das pessoas estava mudando, pois havia a sensação de estar em movimento, cada vez mais rápido. Como reagiria um artista no meio de todas essas conturbações e mudanças políticas, tecnologias, antropológicas e ideológicas? Pois é neste contexto bastante rico, complexo e ainda incompreensível que se desenvolveu a arte do nosso tempo, tais como os movimentos e tendências artísticas que expressam os anseios do homem moderno: no Expressionismo, no Cubismo, no Futurismo, no Dadaísmo, no Abstracionismo, no Primitivismo, no Surrealismo e na Pop Art.

O rompimento com tudo o que era formal nas artes em geral, realizava-se a partir de duas vertentes da vanguarda: o Dadaísmo, que antecipou o Surrealismo, e o Construtivismo Soviético, que foi absorvido na Europa Ocidental pela Bauhaus. O Dadaísmo rejeitara tudo que pudesse ser formal, toda a arte, ou aceitando tudo que causasse escândalo no meio dos apreciadores e artistas da arte burguesa. Isso foi o espírito do movimento. Em Nova York o que mais se parecia com este espírito Dadá, fora a Arte Instantânea, de Marcel Duchamp (1887-1968).

“O dadá nasceu em Zurique, na neutra Suíça. Não por coincidência: era uma cidade livre da interferência compulsiva do discurso público nos países beligerantes. Em 2 de Fevereiro de 1916, o escritor alemão Hugo Ball enviou um convite ao público de Zurique para comparecer à inauguração, três dias mais tarde, do Cabaré Voltaire, que acabava de ser fundado. O objetivo era “criar um cerco de diversões artísticas”. Não era um nome feliz para um lugar que se especializaria em

² Movimento que proclamava a devoração ritual do saber estrangeiro como estratégia de reafirmação dos valores nacionais, também fazendo exaltação à terra e aos heróis brasileiros e uma oposição ao Parnasianismo. Seus ícones foram Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Raul Bopp e Alcântara Machado.

³ No final do século XIX houve a criação do primeiro trem elétrico – o metrô de Paris que acelerou a vida da cidade e é um símbolo do avanço tecnológico.

manifestações dadaístas grotescas; como pai do iluminismo, Voltaire defendia a racionalidade, no extremo oposto dos absurdos cuidadosamente cultivados dos dadaístas. E as diversões prometidas por Ball eram exercícios de humor negro, todos destinados a desmarcar a presunção, a sordidez, o patetismo de qualquer arte suscetível ao ridículo – como pareciam ser todas as artes. “Dadá está usando toda sua força para estabelecer a idiotice por toda a parte”, declarou Tzara. Por mais idiotas que fossem as apresentações dadaístas, para seus autores elas eram a essência do bom senso, em comparação a uma guerra cujo único objetivo parecia ser a carnificina em massa. Mesmo que o dadá não tenha conseguido estabelecer a idiotice no Cabaré Voltaire ou em qualquer outro lugar, certamente a ensaiou com disposição, muitas vezes com espontaneidade, e com rotinas muito engraçadas. Pouco tempo depois, abriu novas seções, as principais em Berlim, Paris e Nova York, a cargo de exibicionistas descontentes que tendiam a seguir a liderança dos criadores de Zurique”. (GAY, 2009, p. 151-152).

No momento em que o Dadaísmo cedia espaço, por volta do início dos anos 20, despontava o Surrealismo, baseado no inconsciente, no ilógico e tudo que levara aos símbolos e sonhos grotescos. A incompreensão da massa, o ato de causar impactos (elemento vindo do Dadaísmo) e o fato de atingir uma difícil reação ligada ao entendimento ilógico, no caso, a Exposição Surrealista Internacional em 1923 em Londres, que causou grande impressão, fez-se extremo oposto a outro movimento que logo abriria espaço, o Neorrealismo⁴. Sobre o Surrealismo:

“O Surrealismo, embora igualmente dedicado à rejeição da arte como era até então conhecida, igualmente dado a escândalos públicos e ainda mais atraído pela revolução social, era mais que um protesto negativo; como seria de esperar de um movimento centrado principalmente na França, um país onde toda moda exige uma teoria.” (HOBSBAWM, 1994, p. 178).

Apesar disso, o Surrealismo foi um período bastante fértil principalmente na França e em países de origem hispânica, onde a influência francesa era muito forte. Mas, esta ideologia influenciou fortemente a principal arte do século XX: a da câmera. Sendo então o cinema responsável pela maior parcela de produção artística do Surrealismo, assim como o fotojornalismo, que tem dívidas com o Surrealismo de Henri Cartier-Bresson⁵.

“Para a maioria dos talentos criativos do mundo não europeu que não estavam confinados por suas tradições nem eram simples ocidentalizadores, a tarefa principal parecia ser descobrir, erguer o véu e apresentar a realidade contemporânea de seus povos. O realismo era o movimento deles”. (HOBSBAWM, 1994, p. 190).

⁴ Neorrealismo – foi uma corrente artística de meados do século XX de caráter ideológico esquerdista/marxista, que teve ramificações em várias formas de arte, na literatura, na pintura e na música. Mas, atingiu o seu expoente máximo no cinema, sobretudo no realismo poético francês e no neorrealismo italiano.

⁵ Nasceu no dia 22 de Agosto de 1908 em Chanteloup-Brie, Seine-et-Marne (França), e faleceu no dia 2 de Agosto de 2004 em Creste, Vaucluse (França). Foi um dos mais importantes fotógrafos do século XX, considerado por muitos como o pai do fotojornalismo.

De certa forma, o século XX foi um tempo em que o homem comum foi dominado pelas artes produzidas por ele e para ele. Esta é uma alusão a principal arte do século XX, a da câmera, pelo fato da propagação da documentação como jamais acontecera. A reportagem e a câmera são as ferramentas do Novo Realismo propriamente dito, não como aquele da Geração (portuguesa) de 1870 ⁶, mas, do Neorrealismo.

Na Segunda Guerra Mundial, a arte mais afetada pelo rádio que alcança a maioria como instrumento político e meio de informação é a música, sendo esta já dentro da reprodução mecânica antes mesmo de 1914, com o gramofone, instrumento ainda fora do alcance das massas. O que se pode definir por elementos de domínio das artes populares desta época foram: a imprensa, a câmera, o cinema, o disco e o rádio.

Destas influências dos elementos de domínio sobre artes populares destacou-se a importância da arte da propaganda ⁷, tendo um papel fundamental no desenvolvimento do Nazismo em toda a Alemanha. Nesta época de grave crise, no período entre guerras, a arte moderna foi mostrada como degenerada (tendo muitos de seus expoentes grandes artistas judeus e bolcheviques ⁸). Para Hitler e os nazistas as obras modernas deturpavam o valor humano e o valor da verdade dentro da sociedade onde se idealizava um padrão de beleza como sinônimo de saúde, daí a ideia de eliminar da população todas as doenças genéticas que causavam deformidades. Havia então um ideal estético nazista com a presença de um componente higienista que valorizava o belo clássico-romântico refletido no corpo humano.

Em vista do contexto social este tipo de embelezamento nazista estava ligado à eliminação e à libertação da condição proletária do trabalhador, garantindo uma dignidade burguesa sem luta de classes. Neste sentido, a guerra foi como uma busca pela disseminação da perfeição em números e território, considerada arte na ótica nazista (da busca excessiva pelo belo). Isso se evidenciou no episódio em que Hitler (após a ocupação de Paris), foi aos pontos essenciais da cultura francesa, como a Ópera de Paris, o Arco do Triunfo, entre outros. Com o domínio sobre França, Bélgica e Holanda, a ocupação possibilitou aos nazistas uma

⁶ Esta “Geração de 1870” estava fundamentada pelo Socialismo burguês do século XIX, no que o artista português Lima de Freitas estabelece uma diferença entre o artista que está consciente de seu tempo, e aquele que se mantém despreocupado. Este fato faz alusão as duas primeiras gerações do “Modernismo português” que estavam desinteressadas dos fatos históricos de sua época. PÁSCOA, Luciane. *A posição social do movimento Neo-realista em Portugal: artigos de Júlio Pomar e Lima de Freitas na Revista Vértice nas décadas de 40 e 50*. Revista Aboré, artigo N° 3 – Publicação da Escola Superior de Artes e Turismo - ISSN 1980-6930, p. 3. <http://www.revista.edu.br/aboré> – Último acesso em 12 de Setembro de 2007.

⁷ COHEN, Peter. *Architektur Des Untergangs – Arquitetura da Destruição*. Direção: Peter Cohen e a narração de Bruno Ganz. Este filme, que foi considerado um dos melhores estudos sobre o Nazismo, apresenta Hitler como “um artista medíocre” que não elimina as mazelas causadas pela sua estratégia de “embelezar o mundo” nem que para isso tivesse de destruí-lo; Suécia 1992 – 121 minutos.

⁸ Idem.

grande pilhagem de obras de arte. Assim como na conquista da Grécia (no ano de 1941), que marca uma nova viagem de Hitler em busca de obras nos moldes da beleza clássica da antiguidade ⁹.

Estas conturbações políticas atingiram as artes do século XX. Para citar, eis algumas turbulências políticas entre as décadas de 40 e 50: em Portugal a ditadura Salazarista (Salazar e o Estado Novo), o meio artístico ligado ao Neorrealismo tendo ícones como Lopes Graça (1906-1994), Júlio Pomar (1926), Lima de Freitas (1927-1998) entre outros; no México o movimento do Muralismo Mexicano, que influenciou a maioria dos países latino-americanos como a Bolívia, que se destacava como um dos países mais influenciados do bloco, e seus principais ícones foram: Diego Rivera (1886-1957), José Clemente Orozco (1883-1949) e David Alfaro Siqueiros (1896-1974); na Itália o repúdio contra o Fascismo; no Brasil a Era Vargas, tendo como ícone principal o pintor Cândido Portinari (1903-1962) ¹⁰ e os romancistas Jorge Amado (1912-2001) e Graciliano Ramos (1892-1953).

Dando mais ênfase às artes plásticas latino-americanas (especificamente à pintura) houve uma forte influência em todos os países da América Latina, principalmente naqueles onde as condições do proletariado local eram bem calamitosas como: no Chile, na Colômbia, no Equador, e, no Brasil (com Portinari). Na Argentina, tem-se um processo de acelerada modernização cultural que iniciou com o Cubismo de Emilio Pettoruti (1892-1971) que se desenvolveu num caminho majoritariamente construtivista. No Uruguai, Joaquín Torres García (1874-1949) agregou-se inteiramente na cultura moderna europeia num intenso contato com as correntes não figurativas mais avançadas, que segundo Argan (2004), deve-se a ele às suas fortes afinidades com cultura artística europeia e a uma rápida evolução da cultura artística sul-americana num seguimento europeu.

E a expressão cinematográfica ocupa posição proeminente perante a ação neorrealista. O ano de 1945 é ano de marco inicial do Neorrealismo trazendo consigo imagens clandestinas da ocupação nazi-fascista na Itália em 1943. Roberto Rossellini (1906-1977) ¹¹

⁹ Idem.

¹⁰ Cândido Portinari foi de modo geral admirado e bem recebido no meio artístico português, independente de sua filiação estética, conforme se verifica nas seguintes fontes: PEDRO, A. Cândido Portinari. *Mundo Literário*, Nº 4. Lisboa, 1º de Junho de 1946, p. 6; DIONÍSIO, M. Portinari, pintor de camponeses, *Vértice*, Nºs 30-35, Vol. 12. Coimbra, Maio de 1946; DIONÍSIO, M. Portinari e Ferreira de Castro: *Vértice*, Nº 147, Vol. 15. Coimbra, Dezembro de 1955, p. 736-737; NAMORADO, J. Cândido Portinari, Paris, 1946. *Vértice*, Nº 43, Vol. 3. Coimbra, Janeiro de 1947, p. 192-200. PÁSCOA, Luciane. *A posição social do artista no movimento Neorrealista em Portugal: artigos de Júlio Pomar e Lima de Freitas na Revista Vértice nas décadas de 40 e 50*. Revista Aboré, artigo Nº 3 – Publicação da Escola Superior de Artes e Turismo – ISSN 1980-6930, p. 2, 2007.

¹¹ Nascido em uma família rica, Rossellini interessou-se por cinema por influência do avô, proprietário de uma casa de espetáculos. Começou sua carreira realizando alguns curtas. Durante o Fascismo, ingressou na indústria

apresenta *Roma – Città Aperta* e *Paisá* expondo o confronto na medida em que também houve um tipo de contato com o povo americano e o povo italiano, numa apologia à solidariedade entre os homens e sua luta a favor da liberdade. Desse período em diante, diversos filmes neorrealistas passaram a existir sendo de grande expressividade: *Ladrão de Bicicletas* (1948), de Vittorio Di Sica (1901-1974) e *O Caminho da Esperança* (1950), de Pietro Germi (1914-1974), Luchino Visconti (1906-1976) e a sua obra *Ossessione*, entre outros que denunciavam as mazelas sociais deixadas pela Segunda Guerra Mundial. A influência desta cinematografia no Brasil revela-se decisiva sobre a obra de Nelson Pereira dos Santos (1928)¹² que tem em *Rio 40 Graus* um marco no cinema brasileiro por ter sido um dos primeiros filmes a retratar a pobreza da sociedade.

cinematográfica italiana, como assistente de gravação. Trabalhou como supervisor de alguns filmes, dentre eles *L'Ivasore* de Nino Giannini, e *Benito Mussolini* de Pasquale Prunas. Seu grande momento veio do final da Segunda Guerra Mundial quando produziu obras-primas como: *Roma – Città Aperta* (1945) ganhou prêmio de melhor filme do Festival de Cinema de Cannes; *Paisá* (1946); e *Alemanha, Ano Zero* (1947), tornando-se um dos principais expoentes do Neorrealismo italiano.

¹² Nelson Pereira dos Santos nasceu em São Paulo no dia 22 de Outubro de 1928. Considerado um dos maiores e mais importantes cineastas do país. Foi um dos precursores do movimento do Cinema Novo. Em 2006, Nelson foi eleito para Academia Brasileira de Letras, sendo o primeiro cineasta brasileiro a se tornar imortal.

1.2) Aspectos Históricos do Comunismo – Partido Comunista no Brasil.

“Um espectro está assombrando a Europa – o espectro do comunismo. Quando iniciou seu *Manifesto do Partido Comunista*, de 1848, com essas palavras famosas, Karl Marx – e seu coautor, Friedrich Engels – não tinha qualquer indício da maneira como o Comunismo decolaria no século XX”, (BROWN, 2010, p. 27).

O Comunismo se tornou não simplesmente um espectro atemorizante, mas uma realidade viva. E não somente na Europa, mas para centenas de milhões de pessoas espalhadas pelo mundo e em lugares bem dessemelhantes daqueles onde Karl Marx (1818-1883) e Friedrich Engels (1820-1895) esperavam que as revoluções proletárias ocorressem com êxito. E, o *Manifesto do Partido Comunista* (conhecido desde 1872, porém publicado no ano de 1848), apruma-se como um marco político-ideológico além de ter sido a ferramenta mais importante com as principais metas: a derrubada da burguesia, o domínio do proletariado calhando com a conquista da democracia, o fim da velha sociedade baseada na contradição de classes, e sem contar com a criação de uma nova sociedade sem classes e propriedades privadas, de acordo com Hobsbawm (2011):

“Pode-se dizer quase com certeza que o panfleto foi, de longe, o texto político mais influente desde a *Declaração dos direitos do homem e do cidadão*, dos revolucionários franceses. Por um golpe de sorte, chegou às ruas apenas uma ou duas semanas antes que rebentassem as revoluções de 1848, que, partindo de Paris, se espalharam como um incêndio florestal pelo continente europeu. Embora sua perspectiva fosse decididamente internacional [...]” (HOBSBAWM, 2011, p. 99).

Para Rosenberg (1986), Marx e Engels redigiram de forma clara nesse documento do *Manifesto do Partido Comunista* de maneira que o proletariado pudesse entender de forma sucinta e coesa.

“Para os autores do *Manifesto comunista*, então, “a elevação do proletariado a classe dominante” coincide com a conquista democracia. Marx e Engels podiam escrever isso, na época, sem o temor de provocar equívocos ou confusões entre as massas. A democracia é a conquista do poder político por parte do proletariado [...] Contudo, ao redor de 1848, a democracia e o socialismo não coincidiam completamente para Marx e Engels. O proletariado pode certamente exercer o poder político no Estado, mas isso não basta ainda para pôr em prática a comunidade de bens correspondente. Não obstante, para a geração de 1848 democracia e o socialismo eram forte afins.”(ROSENBERG, 1986, p. 46).

Segundo Hobsbawm (2011), a primeira edição do *Manifesto do Partido Comunista* foi traduzida em inglês, francês, italiano, flamengo e dinamarquês.

Concernentes aos sistemas comunistas, estes foram estabelecidos em duas sociedades predominantemente camponesas: 1^a) o maior país do mundo, a Rússia imperial, que se tornou União Soviética (URSS), e 2^a) o Estado com a maior população mundial, a China. Os aspectos e a evolução da aplicação do Comunismo como sistema, assim como o seu ciclo na Europa e a conseqüente chegada ao Brasil são questões relevantes para enfatizar o ambiente político-ideológico do compositor Cláudio Santoro e a influência deste sobre sua arte.

“Para os próprios Comunistas, “Comunismo” tinha dois significados diferentes. Referia-se tanto a um movimento internacional dedicado à derrubada dos sistemas capitalistas quanto à nova sociedade que só existiria no futuro, quando o estágio mais elevado de socialismo de Marx tivesse sido alcançado. Considerando que partidos Comunistas governantes descreviam seus sistemas existentes como “socialistas”, é razoável perguntar: qual é nossa justificativa para chamarmos de “Comunistas”? Muitos ex-políticos Comunistas têm se oposto ao uso desse termo porque, segundo eles nos lembram, “comunismo” seria o último estágio do socialismo que eles nunca disseram ter alcançado. Mas os membros desses partidos governantes se descreviam como Comunistas; e estudiosos ocidentais, que classificaram os *sistemas* como “Comunistas”, não imaginaram nem por um momento que estivessem retratando o que Marx ou Lenin tinham em mente como sendo o estágio de “comunismo” – a sociedade autogovernante, sem Estado e cooperativa que nunca existiu em lugar algum.” (BROWN, 2010, p. 129).

Marx acreditava que através do Comunismo a futura sociedade viveria mais liberta das opressões capitalistas. Porém, excluía do seu discurso a liberdade individual, o que dava fundamentação para diferentes interpretações ideológicas de algumas ditaduras unipartidárias, ou seja, como uma referência, o Comunismo da URSS conforme interpretada por Vladimir Lenin (1870-1924), remodelada por Joseph Stalin (1878-1953), e, à lei imperativa de Mao Tse-tung (1893-1976). Sem dúvida, o Comunismo foi durante uma grande parte do século XX o movimento político-ideológico mais dominante no mundo, sendo recebido pela humanidade como fonte de um futuro libertário às sociedades. Neste período houve Governos comunistas não apenas na antiga URSS, contudo, na América Latina e Ásia.

O dito primeiro mundo encabeçado por EUA e Grã-Bretanha e mais uma parcela razoável de países europeus aliados, empreenderam uma prolongada jornada de lutas contra o movimento comunista devido às influências internas. Mesmo assim, houve muitos adeptos deste movimento e uma leva de intelectuais fora atraída por esta ideologia durante algum tempo em países como: EUA, França, Grã-Bretanha e Itália, países onde o Comunismo obteve força bem significativa. Tempos depois em que o Comunismo fora implantado não apenas no Leste Europeu, mas, na Ásia, da China ao Vietnã, e em Cuba sendo o país da América Central mais receptivo para o sistema, logo já se imaginava que era possível sua

implantação no continente africano ¹³. Por consequência de sua forte proliferação em diversas nações, o Comunismo culminou em uma prolongada tensão, bem como na Guerra Fria. A ascensão do Comunismo foi o fenômeno mais importante da primeira metade do século XX. Pois, não apenas havia se tornado um movimento político, mas sim, uma religião política, e também como acontecimento mais importante na segunda metade do século XX ¹⁴ até sua queda na Europa, enfraquecendo assim sua força política como movimento internacional. Vale lembrar que os partidos comunistas não chamavam ou denominavam seus sistemas de comunistas e sim de socialistas.

“Para eles, “comunismo” seria um estágio posterior do desenvolvimento da sociedade – o estágio final – em que as instituições do Estado teriam “definido”, sendo substituídas por uma sociedade harmoniosa e que se autoadministraria. [...], ao me referir a essa utopia fantástica do futuro, e a outras utopias não marxistas.” (BROWN, 2010, p. 29).

Em grande parte dos países ocidentais o Comunismo não era bem aceito e menos ainda o Partido Comunista em si em relação a sua ideologia, ou, no que poderia causar esta atração como movimento político libertário.

“Embora o partido Comunista atraísse pessoas que se opunham veementemente à religião convencional, é digno de nota o número de membros de partidos Comunistas não governantes (diferentemente de membros do partido em Estados Comunistas) que compararam sua crença no partido à sua convicção religiosa. Isso se aplica a muitos que permaneceram no Partido Comunista, bem como àqueles que o deixaram. O fervor do tipo religioso do comprometimento deles com a causa Comunista eram especialmente verdadeiros nos partidos menores, fossem estas organizações clandestinas em regimes autoritários ou grupos mais abertos e democracias. Isso também variou, porém, de acordo com a época.” (BROWN, 2010, p. 155).

Durante a ascensão do Comunismo marxista entre 1840 e a Revolução Russa de 1917¹⁵, uma parte destes anos como força política séria pós Segunda Guerra Mundial instalou-se em países como França, Itália, Finlândia e na antiga Tchecoslováquia (atual República Tcheca e Eslováquia). Em geral, o tipo de indivíduo que se tornava comunista diferia expressivamente de países onde os comunistas eram a principal alternativa em relação aos partidos conservadores ou até liberais para aqueles países, bem mais comuns na Europa

¹³ BROWN, Archie. *Ascensão e Queda do Comunismo*. Tradução: Bruno Casotti. Rio de Janeiro: Record, p. 28, 2010.

¹⁴ Idem, p. 28.

¹⁵ Idem, p.39.

onde a afiliação e o apoio aos partidos comunistas, sem contar com as emigrações políticas constantes para países como a Grã-Bretanha eram bem menores do que aos partidos socialistas do tipo socialdemocrata.

“A penetração do marxismo intelectual nesses países ocidentais foi um fenômeno não só novo como também autóctone. Chama a atenção a importância dos refugiados políticos para a difusão do socialismo, e sobretudo do marxismo, na era da Segunda Internacional, e a década de 1930 foi, infelizmente, um período de intensa emigração política. Ademais, o impacto desses imigrantes sobre a vida intelectual dos países que os receberam foi profundo, tanto na Grã-Bretanha quanto, e ainda mais, nos Estados Unidos, embora provavelmente na França. Mas sobre as gerações autóctones que pendiam para o marxismo nos países do Ocidente essa emigração não teve maior impacto.” (HOBSBAWM, 2011, p. 240).

Ao longo do século XX as diferenças de classes sociais, e, mais do que as locais e regionais eram bastante significativas. Bem como a predominância das instituições educacionais elitistas que, embora se mostrassem como uma porta de entrada para o recrutamento de militantes continham o poder e a influência no domínio político. Muitos intelectuais que haviam frequentado universidades francesas estavam também nos grupos sociais dos quais o partido comunista francês recrutava muitos adeptos. Através deste apelo, as ideias comunistas transcenderam tornando os objetivos do partido visíveis na França e na Itália, e, desta forma, indo ao encontro das pretensões socialistas e humanitárias profundamente enraizadas nesses países antes do advento do Comunismo.

“De maneira mais geral, podemos dizer que a atração exercida pelo Comunismo no mundo incluiu fatores específicos dos países; acontecimentos internacionais (fosse a Grande Depressão dos anos 1930 ou a ascensão do fascismo mais tarde, naquela década); e a atração exercida pela União Soviética, que variou em diferentes épocas. O último ponto é de grande importância. Dependendo do período e dos olhos de quem observava, a União Soviética podia ser percebida como um modelo a ser admirado e copiado ou, por outro lado, como uma advertência terrível. As políticas Comintern, fortemente influenciadas (para dizer da maneira mais branda) pelos interesses soviéticos, também desempenharam papéis diferentes em diferentes épocas”. (BROWN, 2010, p. 149).

Com a ameaça do Fascismo combinada à convocação de solidariedade feita por Comintern ¹⁶, o ambiente foi muito mais propício à obtenção de novos simpatizantes do que sua política anterior de não fazer distinção entre socialistas, democratas e fascistas. O rápido crescimento da economia soviética foi a maior das fontes de atração oferecidas pelo

¹⁶ *Komintern* – do alemão *Kommunistische Internationale*. É o termo com que se designa a Terceira Internacional ou Internacional Comunista (1919-1943), isto é, a organização fundada por Lenin e pelo PCUS (bolchevique).

Comintern. Para maioria das pessoas no Ocidente, insatisfeitas com o que consideravam uma dificuldade evitável causada pela instabilidade do capitalismo, o sistema de planejamento central oferecia um caminho mais racional e coeso para controlar a economia, em comparação aos períodos de depressão financeira do liberalismo de mercado entre as guerras.

“Embora o partido Comunista atraísse pessoas que se opunham veemente à religião convencional, é digno de nota o número de membros de partidos Comunistas não governantes (diferentemente de membros do partido em Estados Comunistas) que compararam sua crença no partido à sua convicção religiosa. Isso se aplica a muitos que permaneceram no Partido Comunista, bem como àqueles que o deixaram. O fervor do tipo religioso do comprometimento deles com a causa Comunista eram especialmente verdadeiros nos partidos menores, fossem estes organizações clandestinas em regimes autoritários ou grupos mais abertos e democracias. Isso também variou, porém, de acordo com a época.” (BROWN, 2011, p. 155).

Pode-se então interpretar que era mais genuíno o sentimento idealista entre aqueles que ingressaram no Partido Comunista antes, e não depois, de 1956, quando foi proferido o discurso de Nikita Khrushchev (1894-1971) no XX Congresso do PCUS em que atacou Stalin expondo inadvertidamente o mito da infalibilidade do partido.

É importante reconhecer que muitos Comunistas ocidentais ingressaram no partido para se dedicar a construir uma sociedade melhor e menos repressiva economicamente no mundo. Entretanto, se quisessem manter suas ideologias eram obrigadas a se adaptarem às reviravoltas da política, provindas em sua maior parte de Moscou, fato que determinava consideráveis contorções intelectuais. Sobretudo, significava acreditar que aqueles que tinham mais autoridade sabiam melhor quais eram as políticas e estratégias necessárias para o Comunismo prevalecer e/ou manter a crença prioritária de que o objetivo em longo prazo, que justificava a obediência disciplinada e a supressão de dúvidas sobre qualquer mudança de rumo.

“Por conseguinte, os intelectuais marxistas não apartados do resto do mundo tendiam, qualquer que fosse seu país de origem, a partilhar uma cultura esquerdista internacional, que incluía escritores e artistas identificados com o comunismo ou ao menos comprometidos com a luta antifascista, e infelizmente eram muitos: Malraux, Silone, Brecht (na medida em que era conhecido na época), García Lorca, Do Passos, Eisenstein, Picasso e outros. Para os membros de partidos comunistas, o grupo poderia incluir escritores que contavam com uma aprovação mais ou menos oficial como comunistas ou “progressistas”: Barbusse, Rolland, Gorki, Adersen Nexö, Dreiser e outros. Quase com certeza incluía o nomes que faziam parte da lista internacional de personagens da alta cultura, a menos que fossem identificados com a reação ou o fascismo: escritores como Joyce e Proust, o pintores famosos (principalmente franceses) do começo do século XX, os conhecidos arquitetos do “movimento modernista” e ainda os cineastas russos famosos e Charlie Chaplin. A novidade da década de 1930 estava não na existência dessa cultura internacional cujos nomes

provinham, indiferentemente, de vários países – na realidade, sobretudo na França, dos Estados Unidos, das Ilhas Britânicas, da Rússia, da Alemanha e da Espanha – e sim no comprometimento político desses personagens com a esquerda. Não era, com certeza, uma cultura especificamente marxista, mas sem dúvida, foi crucial o papel de uma minoria de marxistas dedicados (ou seja, na prática, de comunistas) em sua consolidação.” (HOBSBAWM, 2011, p. 243).

A radicalização de intelectuais desde os anos 30 tinha por consequência a crise do capitalismo nos primeiros momentos dessa década. Por isso na Grã-Bretanha crescia o interesse de intelectuais pelo marxismo e pelo Partido Comunista.

Nos EUA, Howard Fast (1914-2003) quando ingressou no Partido Comunista americano pensou que se tornara “parte de algum tipo de edifício dedicado de maneira única e irrevogável ao fim de todas as guerras, injustiças, fome e todos os tipos de mazelas sociais e sofrimento humano, bem como, à união da fraternidade entre os homens”¹⁷. Mesmo depois de romper com o Comunismo e se tornar um ferrenho crítico do regime, Fast ainda declarou na década de 30:

“Intimamente, só conheço o Partido Comunista dos Estados Unidos; mas dessa pequena organização posso dizer honestamente, abertamente e sob juramento, se preciso for, que nunca em um grupo tão pequeno vi tantas almas puras, tantas pessoas gentis e boas, tantos homens e mulheres de absoluta integridade.” (BROWN, 2011, p. 156).

À medida que isso era verdade e não cabia em fazer vistas grossas para absolver o terror em massa na União Soviética de Stalin tratava-se de algo mais aplicável aos membros comuns do que aos funcionários do partido, já que estes defendiam o partido a qualquer custo. Nas democracias ocidentais, os líderes de Partidos Comunistas não demonstraram qualquer hesitação ao defender prisões e execuções na União Soviética dos anos 1930 e períodos posteriores. E apenas seis semanas antes da assinatura do Pacto Nazi-Soviético, Earl Browder (1914-1973), líder do Partido Comunista americano, censurou rumores de uma reaproximação entre a Alemanha e a URSS.

No Brasil, o Partido Comunista foi fundado na cidade de Niterói/RJ em 21 de Janeiro de 1932 por nove delegados, representando mais de setenta militantes de diferentes regiões do país. Segundo Vianna (1995), eram eles: Hermogênio Silva, Abílio de Nequete, Cristiano Cordeiro, Manuel Cendón, Joaquim Barbosa, Astrojildo Pereira, João da

¹⁷ BROWN, Archie. *Ascensão e Queda do Comunismo*. Tradução: Bruno Casotti. Rio de Janeiro: Record, p. 155-156, 2010.

Costa Pinto, Luís Peres e José Alias da Silva ¹⁸. O nome de fundação é Partido Comunista do Brasil, mas seus militantes se referiam a este indistintamente como Partido Comunista Brasileiro. Porém, por seus estatutos, teve sua origem com a fundação do Partido Comunista Brasileiro-PCB na data de 25 de Março de 1922.

“O PCB foi fundado março de 1922, sendo o primeiro partido político brasileiro de âmbito nacional. Era integrado inicialmente por um grupo pequeno de militantes, conhecidos apenas nos meios sindicais e... na polícia! Logo eles procuraram filiar-se à Terceira Internacional Comunista, pois, assim, passariam a contar com o prestígio da revolução socialista e a ser membros do “exército revolucionário mundial”, o que, como disse o historiador inglês Eric Hobsbawm, lhes dava grande força moral.” (VIANNA, 1995, p. 24).

Criado no mesmo ano do movimento tenentista o PCB não participou das lutas dos militares, porém seus membros ficaram muito impressionados e simpatizados a elas. E considerando os dois primeiros 5 de Julho entre os anos de 1922 e 1924, período em que ocorreram as primeiras revoltas do povo brasileiro no movimento tenentista, os comunistas simpatizados com esta causa criaram uma expectativa de que a próxima revolta seria causada por eles. Devem-se ressaltar algumas observações particulares de acordo com Zaidan Filho (1985) para o tipo de direção ideológica e principalmente político-cultural que singularizou a primeira década da existência do PCB sob uma forte influência encabeçada por Astrojildo Pereira, direção esta que no campo do sindicalismo foi responsável pela introdução no Brasil da política de unidade sindical.

“Astrojildo Pereira Duarte da Silva uniu indissolavelmente o seu nome à causa dos comunistas brasileiros, desde pelo menos 1922. Contudo o fez de uma maneira muito peculiar. As características de sua militância, bem como a época cultural em que ela foi forjada, marcaram um tempo na história do PCB qualitativamente distinto das sucessivas épocas vividas por este partido até hoje. Esse velho militante foi herdeiro das tradições nacional-populares republicanas e, na condição de intelectual revolucionário, nunca disfarçou o seu interesse pela vida política do país, sempre intervindo nas grandes questões que agitaram a sociedade brasileira. Vem sem dúvida desta formação “jacobina” o matriz *nacional* imprimindo à política do PCB em seus primeiros anos. E se cabe dizer que o Partido dos comunistas brasileiros foi, em seus inícios, “astrojildista”, devemos entender com isto os indícios de uma elaboração original da política, que desapareceriam do PCB durante as décadas posteriores.” (ZAIDAN FILHO, 1985, p. 99).

¹⁸ VIANNA, Marly de Almeida Gomes. *Política e Rebelião nos Anos 30*. Coleção Polêmica – São Paulo: Moderna, 1995 - p. 24.

Astrojildo Pereira Duarte da Silva (1890-1965) encontrou-se com Luís Carlos Prestes¹⁹ (1898-1990) na Bolívia, conhecido mais tarde como o cavaleiro da esperança, com o pressuposto de os comunistas atuarem nesta que seria a 3ª revolta, mas deste encontro nada aconteceu. Daí em diante emergiu uma série de partidos importantes na dinâmica política brasileira: o Partido Popular Socialista (PPS), o Partido Comunista do Brasil (PCdoB) e o Movimento Revolucionário Oito de Outubro (MR8).

No início dos anos 30, o movimento comunista internacional viveu um período de sectarismo – só eram aceitos aliados que concordassem plenamente com seus ideais. Foi um período em que a Internacional Comunista interferia ativamente nos assuntos dos partidos comunistas segundo Vianna (1995). E as consequências disso no Brasil foram bem desastrosas. A Internacional interveio no PCB fazendo com que este expulsasse do partido, militantes com uma visão política mais aberta (foi o caso da expulsão de Astrojildo Pereira). Já os tenentes, em especial Prestes, passaram a ser considerados como um grupo de direita com tendências fascistas, mesmo Prestes redigindo apologias em favor dos comunistas ficou sem a confiança do PCB.

Quando sobreveio a Revolução de 1930, o PCB considerou que ela não passava de uma luta entre os representantes dos imperialismos inglês e norte-americano pelo domínio do Brasil. No final do ano de 1933 a Internacional Comunista interveio no PCB para reorganizar a direção do partido, e foi neste momento que chegaram à direção do partido os líderes que participaram dos movimentos armados em Novembro de 1935. Uma observação paralela ligada ao movimento artístico no Brasil, em especial às composições musicais da década de 40 em diante de Cláudio Santoro como forma de protesto político, era também a percepção de que a única forma considerada correta de alcançar os objetivos político-revolucionários seria através da luta armada. Como relata Lauro Reginaldo da Rocha (conhecido como Bangu, um dos dirigentes do PCB no ano de 1935), em entrevista à Vianna (1995) no ano de 1988:

“Nunca surgiu em nossas fileiras, naquela época, qualquer ilusão no que concerne à conquista do poder por vias pacíficas ou eleitorais. Quem preconizasse a tomada do poder pelas massas populares, por outro caminho que não fosse a luta armada cairia no ridículo. [...] Um partido comunista, um partido revolucionário, ele tem que trabalhar para libertar o povo. E libertar como? Só quando o povo tem armas; não víamos outro caminho.” (VIANNA, 1995, p. 26).

¹⁹ Luís Carlos Prestes nasceu em Porto Alegre, 3 de Janeiro de 1898 e faleceu no Rio de Janeiro no dia 7 de Março de 1990. Foi militar e político e secretário geral do PCB.

Esta atitude afirmativa consolida ainda mais as questões estético-ideológicas na música de Cláudio Santoro, quanto ao seu posicionamento no engajamento político com o povo, nas artes, na filosofia e nas ideologias de esquerda onde pudesse levar ao próprio povo uma mensagem solidária e libertária.

Por volta dos anos de 1934/35 uma delegação de comunistas brasileiros seguiu para Moscou onde foi representar o PCB no VII Congresso da Internacional Comunista. Os líderes responsáveis da Internacional Comunista pela América Latina aproveitaram a estada das delegações americanas para realizarem uma série de encontros que resultou na Terceira Conferência dos Partidos Comunistas da América do Sul e do Caribe.

Contando com Prestes, o PCB participaria da Aliança Nacional Libertadora (ANL). Após esta ter sido posta na ilegalidade o partido em seu nome iniciou a revolta militar (em Novembro de 1935, conhecida como Levante Comunista ou Intentona Comunista²⁰). Mas, derrotada a insurreição rapidamente, fruto de um planejamento pobre e de uma visão distante da realidade nacional construída pelo Comintern, acelerou-se o processo repressivo aos setores oposicionistas, que culminaram com a instauração da ditadura do Estado Novo em 1937. Com a maioria de seus dirigentes presos (inclusive Prestes, desde 1936), o PCB se desarticulou completamente, até que em fins de 1941 grupos isolados no Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia iniciaram a reorganização clandestina do partido no que ficou conhecida como Conferência da Mantiqueira.

Em 1945 Prestes e outros dirigentes foram anistiados e o PCB retornou à legalidade, obtendo seu registro eleitoral. Nas eleições presidenciais, realizadas em Dezembro, o PCB lançou a candidatura de Iedo Fiúza (1894-1975), assim elegendo 14 deputados federais, e um senador sendo o próprio Prestes. Com cerca de duzentos mil filiados em 1947, seu registro foi novamente cancelado em Abril deste ano pelo Tribunal Superior Eleitoral, no governo do marechal Eurico Gaspar Dutra (1883-1974) e, no ano seguinte, seus parlamentares foram cassados.

²⁰ Em Novembro de 1935, ocorreram no Rio Grande do Norte, em Recife e no Rio de Janeiro rebeliões que ficaram conhecidas como a Intentona Comunista. Foram levantes de quartéis, realizados por soldados, cabos, sargentos, e alguns oficiais. Embora todos eles quisessem mudar o governo de Getúlio Vargas, que na época era o presidente da República, os motivos da rebelião não foram os mesmos. Uns queriam um governo só de militares, outros o que chamavam de um governo das forças democráticas, enquanto boa parte dos praças que participaram desses levantes apenas seguiam ordens de seus superiores. Apesar de os movimentos não terem caráter comunista, acabaram conhecidos pelo tal, pelo fato de seus dirigentes serem militares, líderes do Partido Comunista. VIANNA, Marly de Almeida Gomes. *Política e Rebelião nos Anos 30*. Coleção Polêmica – São Paulo: Moderna, p. 6, 1995.

No período seguinte o PCB tornou-se instrumento político da URSS e do PCUS, o que o levou a um processo gradativo de desgaste de sua base de apoio resultando na organização de sindicalistas e intelectuais do Partido dos Trabalhadores (PT). Em 1980, ao serem agregados a vários movimentos de esquerda marxistas e não marxistas, alvitando num nítido afastamento da agenda política do PCB e do PCUS.

Em relação à oposição da esquerda brasileira, o desacordo trotskista no Brasil teve início já na década de 20 quando um pequeno grupo de intelectuais marxistas rompeu com os ideais do PCB influenciados pela crítica de Leon Trotsky (1879-1940) e da Oposição de Esquerda Internacional ao stalinismo imperante na Internacional Comunista e no Partido Comunista soviético. No Brasil, a divergência com o partido aconteceu em meados de 1928, e, dois anos depois, fundou-se o que viria a ser a Liga Comunista Internacionalista, ou, o Grupo Comunista Lenine (GCL). Em Janeiro de 1931, a GCL dá lugar à denominada Liga Comunista, e, em 1º de Maio de 1934 anunciaram sua transformação para Liga Comunista Internacionalista (LCI).

Em 1956 sob o impacto do XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética (PCUS) instauraram-se divergências internas e, foi apresentada a Declaração de Março de 1958, na qual o partido começava a discutir profundamente a questão da democracia no Brasil. Em Setembro de 1960 o PCB decidiu organizar uma campanha para a conquista da legalidade alterando sua denominação de Partido Comunista do Brasil para Partido Comunista Brasileiro mantendo ainda a sigla do PCB.

Em Abril de 1964 o regime militar foi instituído e o PCB permaneceu um longo período na clandestinidade. Muitas repressões que se seguiram até ao golpe militar afetaram o conjunto das forças democráticas. As várias formas de intervenções armadas propostas por diversos grupos de esquerda custou ao PCB uma perda considerável de importantes líderes e militantes, entre eles: Carlos Marighella (1911-1969), Mário Alves de Souza Vieira (1923-1970), Jacob Gorender Jover Telles (1923) e Apolônio de Carvalho (1912-2005). Nos anos seguintes a partir do Ato Institucional Número Cinco, de 13 de dezembro de 1968 foram de intensificação da repressão. Entre 1973 e 1975 um terço do Comitê Central foi assassinado e centenas de militantes submetidos à tortura, e, até a morte, dentre os quais se destacaram Vladimir Herzog (1937-1975) e Manuel Fiel Filho (1927-1976), além de muitos outros.

Com a conquista da anistia no ano de 1979 retornaram líderes e militantes que estavam no exílio, porém, novas divergências internas culminaram com a saída de Prestes. Em 1985, com o fim da ditadura militar e o início da Nova República, tanto o PCB como o PC do B voltaram a funcionar como partidos políticos legais. O PCB defendeu a luta pela

transição democrática e aos primeiros anos do governo de José Sarney (1930). E foi neste momento em que o PCB se dividiu em dois grupos: 1) o grupo liderado pelo senador Roberto Freire (1942), que abraçava as ideias da socialdemocracia; 2) o grupo liderado por Oscar Niemeyer (1907), Ziraldo Alves Pinto (1932), Horácio Macedo (1925-1999), Raimundo Jinkings (1927-1995) e entre outros artistas, intelectuais e trabalhadores que buscavam manter a política comunista.

Por causa do golpe de Freire e seu grupo, fundou-se então o PPS (Partido Popular Socialista), partido de esquerda com um projeto democrático baseado nos partidos que emergiam na Europa ocidental a partir da matriz comunista. Depois de longa disputa jurídica o grupo conseguiu manter a sigla PCB. Atualmente o PCB está organizado em 20 Estados brasileiros e seu parecer político-ideológico está delimitado da seguinte maneira: direitos políticos e sociais, valores morais ligados à democracia e direitos humanos, de acordo com Monteiro e Oliveira (1989):

“O *Partido Comunista Brasileiro* – PCB – é uma organização político-partidária aberta a todos os cidadãos brasileiros que, no gozo de seus direitos políticos, consideram ser o socialismo uma alternativa historicamente viável e politicamente desejável para o Brasil, aceitando o seu programa e os seus estatutos. Comprometido com a defesa da democracia, dos direitos humanos fundamentais e das instituições representativas da soberania popular e com o pluralismo político e partidário como premissas da ação política, o *Partido Comunista Brasileiro* tem na teoria social de Marx as bases do seu método de análise da realidade. Partido nacional autônomo, o *Partido Comunista Brasileiro* é solidário com todos os movimentos universais da defesa e da promoção dos direitos humanos e da afirmação das massas trabalhadoras como sujeitos históricos, aberto ao diálogo com todas as forças e personalidades políticas e sociais, sem discriminações de qualquer natureza.” (MONTEIRO/OLIVEIRA, 1989, p.97).

CAPÍTULO 2 – Estilos, Técnicas e Poéticas na Vanguarda dos Anos 40 no Brasil.

2.1) A Introdução da Técnica dos Doze Sons no Brasil – Grupo Música Viva.

O Dodecafonismo ²¹ surgiu na década de 20 sendo sistematizado Schönberg, com a finalidade de organizar procedimentos da composição atonal, gerando nova ordem e coerência ao discurso musical de acordo com Egg (2004, p. 166). Os desenvolvimentos particulares levados a termo por seus alunos Alban Berg (1885-1935) e Anton Webern (1883-1945) que possibilitaram durante um período da História da música um alargamento de horizontes ligados a este fato musical. Foram as descobertas de técnicas e estéticas reveladas por esses primeiros dodecafonistas que serviram como um terreno fértil para o Experimentalismo que, em expansão durante quase cinco décadas, caracterizou a fração mais representativa da produção musical de vanguarda do Ocidente, de acordo com Egg (2004, p.165).

O sistema surgiu de uma necessidade de organizar a música tonal que vinha sendo feita de maneira intuitiva bem antes da Primeira Guerra Mundial. Desde o final do período romântico musical no século XIX, compositores como Johannes Brahms (1833-1897) e Richard Wagner (1813-1883) já vinham introduzindo modificações no sistema tonal que o tornaram muito instável, sendo que estas modificações resultaram em frequentes modulações e no uso de acordes alterados, bem como notas de passagem através do cromatismo que causavam um efeito de tonalismo distorcido, dissonante. Para os compositores que pretendiam seguir esta trilha de inovação no final do romantismo germânico, restava somente o abandono do sistema tonal. O sistema dodecafônico serviu então para substituir a coerência da hierarquia de notas e acordes do sistema tonal. Os procedimentos, fórmulas e métodos garantiram certo grau de coerência na obra musical. Esta busca de sistema composicional foi

²¹ Dodecafonismo – Música construída de acordo com o princípio, enunciado separadamente por Hauer e Schönberg, no início dos anos 20, de composição com base na escala de 12 notas cromáticas da escala do temperamento igual são arrumadas numa ordem particular formando uma série que erve de base para a composição. No “Método de compor com doze notas que só se relacionam uma com as outras”, de Schönberg, a série de notas pode ser usada em sua forma original, ou invertida, ou em movimento RETRÓGRADO, ou retrógrado invertido; em cada uma dessas formas a série pode ser transposta para qualquer altura (cada série pode, portanto, ter 48 formas possíveis). Toda a música da composição é construída a partir desse material básico; qualquer nota pode ser repetida, mas a ordem da série pode ser repetida, mas a ordem da série deve ser mantida. São permitidas as transposições à 8ª. As notas podem ocorrer em qualquer voz e podem ser usadas na forma de acordes, bem como melodicamente. Desenvolvimento posteriores da teoria dodecafônica introduziram a ideia de se utilizarem segmentos de seis, quatro ou três notas de uma série como elementos de composição. Tal como originalmente imaginado por Schönberg, esse método tinha a intenção de excluir a tonalidade, apesar de compositores posteriores, especialmente Berg, terem encontrado meios de usar a técnica em um contexto tonal – como de fato fez o próprio Schönberg. SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música – Edição Concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., ps. 271-272, 2009.

decorrente de uma tendência geral dos compositores de procurarem restabelecer (após a Primeira Guerra Mundial) laços fortes e conscientes com a antiga tradição ocidental. O que a Segunda Escola de Viena instigava era um sistema para o cromatismo que pudesse incorporar as novas e complexas estruturas melódico-harmônicas criadas no período atonal.

Causa de polêmicas frequentes o uso da técnica dodecafônica sacudiu o meio musical brasileiro nos anos 40, sendo que na Europa tal uso já vinha ocorrendo desde o fim dos anos 20. No entanto, no final dos anos 50 o Dodecafonismo foi escolhido como alvo central para polêmicas e disputas de raros precedentes históricos no Brasil como mostra esta Carta Aberta à Camargo Guarnieri:

“Dodecafonismo não é um estilo, não é uma tendência estética, mas sim o emprego de uma técnica de composição criada para a estruturação do atonalismo, linguagem musical em formação, lógica consequência de uma evolução e da conversão das mutações quantitativas, através do modalismo e do atonalismo. Não tendo, por um lado, – como toda outra técnica de composição – outro fim a não ser o de ajudar o artista a expressar-se e, servindo, por outro lado, à cristalização de qualquer tendência estética, a técnica dodecafônica garante liberdade absoluta de expressão e a realização completa da personalidade do compositor. Ela não é mais nem menos ‘formalista’, ‘cerebralista’, ‘anti-nacional’ ou ‘anti-polar’ que qualquer outra técnica de composição baseada em contraponto e harmonia tradicionais. É errôneo, portanto, o conceito de que o Dodecafonismo ‘atribua valor preponderante à forma’ ou ‘despoje a música de seus elementos essenciais de comunicabilidade’; que ‘lhe arranque o conteúdo emocional’; que ‘lhe desfigure o caráter nacional’ e que possa ‘levar à degenerescência do sentimento nacional’. [...] *Música Viva* e especialmente Koellreuter – significa busca incessante, liberdade de pensamento e legitimidade de expressão, segundo o estágio atual de desenvolvimento da cultura e da sociedade em termos amplos, supra-nacionais, universais. [...] A ideia de que a música deveria se aproximar das massas, do povo, é também comum, assim como a crise que atestam. Entretanto, nacionalistas tem já sua receita constituída histórica e conceitualmente, com base em referências traçadas de início por Mário de Andrade (em particular q quase exclusivamente no *Ensaio* de 1928). [...] O grupo de compositores por sua vez experimenta formas originais de integração, via trabalhos de Santoro, Eunice Katunda e, mais intensamente Guerra Peixe, buscando associar elementos de música popular ou folclórica com a técnica dodecafônica. [...] Koellreuter em entrevista à *Folha da Tarde* (São Paulo 27/4/1950), tecia considerações sobre a composição de uma música “em brasileiro”, reiterando a importância de uma pesquisa competente das características musicais do repertório folclórico.

Entretanto, apesar do reconhecimento generalizado da função e importância de pesquisas partir (sic) do manancial nativo, tanto por parte de “universalistas” quanto de “nacionalistas”, praticamente pouco chegou a ser feito nesse período de forma abalizada e, sobretudo, sistemática. O que vem a ser tornar claro com as polêmicas instauradas, tanto internamente ao *Música Viva* – em especial em 1948 – quanto ampla e publicamente a partir dos fins de 1950, é que não foram de fato as metas perseguidas que diferiram, mas sim o objetivos mais imediatos, os meios e a determinação para atingi-los, bem como a análise ampla da realidade que eles, obrigatoriamente, pressupõe.” Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil. Resposta a Camargo Guarnieri (KATER, 2001, ps. 128 a 133).

Koellreuter foi o líder e o idealizador do grupo *Música Viva*. Mas muito antes, por volta de 1935, período em que estudara na Academia de Música de Berlim, fundou o *Círculo de Música Viva*. Foi um grupo que além das preocupações relacionadas à vanguarda musical, assumiu uma postura política posicionando-se contra o regime nazista, e, em razão disso foi

expulso da Academia de Música e isso contribuiu para sua ida a Genebra, em 1936, onde ele fundou o *Cercle de Musique Contemporaine*. Tanto nas causas da vanguarda musical quanto no posicionamento político, o mesmo recorreu a Hermann Scherchen (1891-1966), que era uma figura que divulgava as novas ideias de vanguarda musical e lhe serviu de inspiração quanto à sua postura política ao longo de sua vida.

“[...] Scherchen é sem dúvida um homem que mais me influenciou, também como caráter, forma e trabalhar, intensificar as coisas. Ele abriu realmente tudo, ensinou a evitar preconceitos, abrir a todas as tendências. Foi talvez o mais importante que aprendi com ele. E também trato disso até hoje como princípio principal. (KOELLREUTER, 1999: 03)” apud (RAMOS, 2011, p. 58).

Em 1937, após sua declaração contra o regime nazista, Koellreuter deixou a Alemanha e desembarcou no Brasil trazendo consigo além da grande experiência política, a influência de seu mentor Scherchen. Influência que pôde ser apreciada no trabalho de divulgação da música nova no país onde futuramente formaria o grupo *Música Viva*.

Após formar o *Música Viva* Koellreuter estabeleceu no grupo dois pontos cruciais: educação e criação. Para tal realização, organizou inúmeras conferências, debates intensos, concertos em que publicava em revistas especializadas da época, e produziu um programa de rádio sobre o assunto de acordo com o próprio nesta declaração:

“Foi um compromisso com o desconhecido, o contemporâneo e a renovação. (KOELLREUTER, 1999: 04). [...] Em 1938, na Pinguim, loja de música na rua do Ouvidor, no Rio, reunia-se com interessados: Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Egydio de Castro e Silva, Brasília Itiberê, Luiz Cosme, Otávio Bevilacqua. E aí vieram Aldo Parizot, Oriano de Almeida e meus alunos Cláudio Santoro, Edino Krieger, Guerra Peixe, Gení Marcondes, Eunice Katunda [...] Villa-Lobos era o presidente de honra [...] Em 39, houve o primeiro Concerto Música Viva e, em maio de 40, lançamos a primeira revista “Música Viva”. No “Primeiro Manifesto”, de 1º de maio de 44, afirmamos que “a obra musical é a mais elevada organização de pensamentos e sentimentos humanos da vida” e a “música é a expressão do tempo, novo estado de inteligência”. O “Manifesto 1946” é a “Declaração de Princípios”: a música como traço de cultura, sociedade e época, reafirmando a necessidade de se educar para o novo e criar a postura revolucionária essencial. O nome da revista que Scherchen editava na Suíça, e a forma inspirava-se na Sociedade para Apresentações Musicais Privadas [...], que Schönberg, Berg e Webern regeram de 1917 a 1921. (KOELLREUTER, 1999: 04)” apud (RAMOS, 2011, ps. 58-59).

Koellreuter descreveu acima um momento histórico do grupo a partir do qual podemos notar uma preocupação não somente no que diz respeito à música, mas, a uma ansiedade do grupo em si no que se referiu às questões políticas, ideológicas, sociológicas, pedagógicas e educacionais no Brasil, tendo como o objetivo principal trazer a música para seu tempo.

O grupo *Música Viva* passou por três fases bem distintas que foram importantes para o desenvolvimento da vanguarda brasileira. Estas fases foram definidas e classificadas de *Momentos*, por Kater (2001) e Eunice Katunda. Eis as fases:

1) *Momento I* – Está relacionado com o início do grupo, período em que podiam ser encontrados compositores já bem conhecidos no cenário musical do Estado do Rio de Janeiro, com *tendências estéticas e ideológicas bastante dessemelhantes* (KATER, 2001, p. 50).

Ao desembarcar no Brasil no período de implantação do Estado Novo ²², Koellreuter teve como anfitrião o compositor e musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992), que se encarregou de introduzi-lo ao cenário musical na cidade do Rio de Janeiro. Esta empreitada foi muito bem cumprida, pois no ano seguinte, em 1938, Koellreuter saiu em turnê pelo Nordeste do país, realizando concertos na companhia do pianista Egydio de Castro e Silva, e posteriormente, em 1939, já recebia elogios de críticos como Andrade Muricy (1895-1984), crítico musical do *Jornal do Comércio*. Luiz Heitor também foi o responsável por levar o jovem alemão aos encontros musicais da loja Pinguim onde se reuniam além do próprio Luiz Heitor e Egydio, Otávio Bevilacqua (1887-1959), Alfredo Lage (1865-1944), que veio a ser o primeiro aluno de Koellreuter no Brasil, bem como Werner Singer (maestro alemão refugiado no país), entre outros. Diante deste ambiente musical contando com a participação de todos estes músicos estava propício para Koellreuter dar início ao *Música Viva*. E, foi no ano de 1939 (ano de fundação do *Música Viva*) que as atividades do grupo ficaram mais evidentes com a realização de concertos, palestras e audições.

Como ações efetivas pontuam-se além da organização e das disposições logísticas das divulgações de concertos, recitais camerísticos, debates, palestras e audições, a publicação do *Boletim Musica Viva* que teve seu primeiro volume editado no mês de Maio de 1940. O principal objetivo neste momento era a reunião de compositores para a divulgação da chamada boa música, tanto no que diz respeito a uma estética de vanguarda quanto a um posicionamento nacionalista. Na primeira publicação do *Boletim Música Viva* os integrantes do grupo apresentaram seus ideais e intenções frente à divulgação musical ao tornarem público o programa em que constaram as atitudes que seriam tomadas pelo grupo para a concretização de seus objetivos. Conforme Ramos (2011):

²² O Estado Novo é o nome que se deu ao período em que Getúlio Vargas governou o Brasil de 1937 a 1945. Este período ficou marcado, no campo político, por um governo ditatorial.

“A obra musical, como a mais elevada organização do pensamento e sentimento humanos, como a mais grandiosa encarnação da vida, está em primeiro plano, no trabalho artístico do “Música Viva”. A atividade do grupo “Música Viva” dedica-se principalmente à produção contemporânea e sobretudo à proteção da jovem música brasileira: “Música Viva” quer mostrar, que em nossa época também existe música, expressão viva de nosso tempo. Além disso uma das mais importantes tarefas deste grupo, consiste em tirar do esquecimento obras da literatura musical das grandes épocas passadas, desconhecidas ou pouco divulgadas: “Música Viva” quer reanimar a música clássica de real valor esquecida. Eis o nosso programa, cujo único fim é servir obra musical com todos os esforços. “Música Viva” realizará concertos e audições com programas especiais e de acordo com as finalidades do grupo. “Música Viva” realizará conferências e discussões sobre temas atuais. “Música Viva” publicará obras contemporâneas e composições inéditas da literatura clássica. “Música Viva” encarregar-se-á da divulgação e da execução das obras que publicar, no Brasil e no estrangeiro. “Música Viva” realizará um intercâmbio de composições contemporâneas entre o Brasil e outros países. “Música Viva” publicará mensalmente uma folha musical para servir às finalidades do grupo e apoiar todo movimento tendente a desenvolver a cultura musical. Ela [sic] quer informar, ajudar, defender e criticar numa base de positivo [sic] e objetiva”. (MUSICA VIVA apud, EGG, 2004: 39 apud RAMOS, 2011, ps. 60-61).

Este constante comprometimento com as realizações de concertos, recitais e inúmeros eventos musicais em forma de debates e discussões para um constante envolvimento e criação de meios de sociabilidade fizeram com que Koellreuter passasse a ser visto pelos compositores do meio musical brasileiro como um grande divulgador e propagandista da chamada nova música. Neste artigo de 1939, Andrade Muricy expôs suas impressões acerca de Koellreuter e apresentou algumas das suas realizações:

“No mesmo dia realizou-se outro recital de música de câmara esse na residência do Prof. Hans-Joachim Koellreuter, em Copacabana, para um pequeno auditório selecionado. O Prof. Hans-Joachim Koellreuter é um musicista excepcionalmente culto, informadíssimo, e recém chegado de centros de alta actividade musical. Esse flautista é antes de tudo, um espírito curioso vivo, extremamente atrahente. Compositor, conferencista, o Prof. Koellreuter parece-me destinado a muito concorrer para o alevantamento e complexificação do nosso meio artístico. As suas sucessivas iniciativas são da mais nobre intenção...[...] Propõe-se o Professor Koellreuter a formar o grupo, sob o nome de “Música Viva”, disposto a executar a valorizar “obras musicais completamente desconhecidas ou pouco conhecidas das grandes épocas pré-clássica e clássica”, e também a “mostrar que também nossa época existe música que é a expressão viva de nosso tempo”. (MURICY, 1939 apud RAMOS, 2011, p. 61).

As divulgações da criação e das atividades do *Música Viva* bem como as de Koellreuter foram feitas por outros críticos musicais como João Itiberê da Cunha (1870-1953), que relata em seu artigo: *Agremiações nova, o grupo da “Música Viva”* propagou com muita admiração e entusiasmo a nova agrupação musical:

“Koellreuter explica o fato e o alcance da sua criação. “Música Viva” será um grupo musical cujo programa compreende a divulgação e a execução de obras musicais completamente desconhecidas (ou pouco conhecida) da grande época preclassica e clássica e, especialmente, das composições hodiernas. “Música Viva” mostrará também que na nossa época existe música que é a expressão viva do nosso

tempo (bem embrulhada, benza-a Deus) e procurará reavivar a música clássica de real valor, inexplicavelmente esquecida [...] Será preciso também regular cultura de música de câmara que terá obtido por meio das obras musicais contemporânea de diferentes países... [...] No relativo marasmo do nosso movimento musical a criação da “Música Viva” vem, como o seu título indica, emprestar um pouco (sic) de vida inteligente a buliçosa”. (CUNHA, J. I., 1939 apud RAMOS, 2011, p. 62).

Tomando-se por base as observações e críticas feitas sobre o repertório dos concertos e recitais, bem como dos mais variados artigos publicados no *Boletim Música Viva* o papel fundamental desta revista, além da divulgação de obras contemporâneas de cunho nacional era a divulgação das discussões que estavam emergindo em torno dos problemas técnicos e estéticos da música contemporânea em geral, pois nela poderiam ser encontradas análises de obras, debates realizados, críticas aos sistemas musicais, tanto aos nacionais quanto aos internacionais. Kater (2001) apresentou um resumo da lista publicada pelo grupo em seu primeiro boletim, na qual foram enumeradas as atividades realizadas no ano de 1939:

“(Maio de 40), *Música Viva* havia já realizado ao longo de 1939: 5 audições (particulares) e 2 concertos, sendo 5 com obras contemporâneas e 2 com obras clássicas, afora um curso de interpretação, em 10 conferências. São então indicadas características de época e de nacionalidade das 62 composições de música de câmara interpretadas (das quais 50 são contemporâneas e 23 brasileiras), dos 42 compositores (32 contemporâneos e 9 brasileiros), os nomes dos compositores e também do intérpretes que tomaram parte dos eventos.” (KATER, 2001, p. 144).

Esta revista era composta em sua maioria por figuras representativas do Nacionalismo musical, apresentando também características como época e nacionalidade. Um ponto interessante foi que dentre as obras de vanguarda executadas pelo grupo naquele momento, não estiveram presentes compositores como Schönberg, Berg e Webern ou até mesmo Scriabin, mas obras de compositores muito mais próximos ao Neoclassicismo, de acordo com Ramos (2011):

“André Egg Castro, em seu trabalho *O Grupo Música Viva e o Nacionalismo Musical*, fez um rápido levantamento dos temas abordados no boletim e constatou que, apesar da grande presença nacionalista no corpo editorial da revista, Koellreutter conseguiu introduzir, aos poucos, trabalhos voltados à vanguarda. Ele observou que, do total de oito boletins que foram publicados mensalmente entre 1940 e 1941, três foram dedicados a compositores declaradamente nacionalistas – Camargo Guarnieri, Frutozo Viana e Villa-Lobos -, e três, a compositores ligados à vanguarda - Koellreutter, Max Brand e Juan Carlos Paz. Isto, considerando que os outros dois compositores, Arthur Pereira e Luís Cosme, não eram “intimamente ligados ao movimento nacionalista” (EGG, 2005, p.11 apud RAMOS, 2011, p. 63).

A relação entre a tradição e a vanguarda também se fez presente nos assuntos abordados pelo *Boletim*. Como exemplo disso, encontra-se no caderno de nº 4, publicado no mês de Setembro de 1940 - no qual citava *Suplemento Musical* relacionado com publicações

de partituras -, uma peça para piano de Camargo Guarnieri, além do comentário de Luiz Heitor sobre o 3º Concerto da Escola Nacional de Música. Foi encontrado também o texto de Lopes Gonçalves, *A dodecafonía – Horizontes Novos*, em que apresentou a nova técnica musical de maneira muito positiva, utilizando para isso a ideia de evolução musical. Por fim, um ensaio de Max Brand, *A Música e o Brasil*. O próprio autor comentou o que considerava uma aproximação do público e do músico brasileiro à música contemporânea naquela época, declarando:

“A música artística, nova como tudo neste continente novo, tem a intenção e a capacidade de, sendo necessário, se desfazer das convenções e formas musicais procedentes do velho continente, substituindo pelas próprias, originais, pertencentes unicamente a este país” (BRAND, 1940 apud RAMOS, 2011, p. 63).

O autor se referiu à utilização da música folclórica, partindo do pressuposto de figuras como Bela Bartók (1881-1945), que se utilizou do folclore; George Gershwin (1898-1937), influenciado pelo Jazz; e bem como Igor Stravinsky (1882-1971), que utilizou várias vertentes naquele momento, mesmo em sua fase neoclássica, entre outros que mesclaram o popular e o erudito como sinônimo de composição contemporânea. Entretanto, o que realmente interessa neste ponto é a convivência pacífica entre o nacional e o novo.

2) *Momento II* – Esta fase foi um período em que o grupo tornou-se mais coeso no qual o pensamento individual passou a ceder lugar ao coletivo, e, a distinguir-se ideologicamente firmando a partir daí suas características. Esta coesão do grupo que esteve relacionada à pretensão de engajar a música em sua realidade cultural foi de fundamental importância para o estabelecimento da terceira fase.

Este momento de coesão e divulgação das novas ideias teve como principal base de formação a saída dos músicos nacionalistas e a inserção de jovens compositores que se encontravam dispostos à renovação e à experimentação. Isto possibilitou a formação de um agrupamento em que o ideal era muito mais intenso, coerente e audaz. E neste período o *Música Viva* iniciou uma série de ações cuja principal pretensão era fazer com que novas técnicas composicionais chegassem ao conhecimento do público. Dentre estas ações, destaca-se a criação de um agrupamento do *Música Viva* na cidade de São Paulo e de programa semanal na PRA-2 (Rádio do Ministério da Saúde e Educação). O programa *Música Viva* foi estreado nesta rádio em 13 de Maio de 1944 além de levar ao conhecimento do público novas composições, se fazia sempre um breve histórico musical de cada compositor citado, bem como análises e comentário das obras apresentadas. De acordo com Ramos (2011), em

anúncio do primeiro programa publicado no *Jornal do Comércio*, destaca-se a seguinte descrição:

“[...] Como programa inicial o grupo “Música Viva” realizará um ciclo de audições dedicadas à música contemporânea, na PRA-2, Rádio do Ministério da Educação. Para o mês de maio foi organizado o seguinte programa: Dia 13, sábado às 22:10 horas dar-se-á o programa inaugural, constando somente de obras e autores brasileiros contemporâneos: Guerra Peixe, “Invenção” para flauta e clarinete, primeira audição; Camargo Guarnieri, ? Improviso para flauta solo, primeira audição; Cláudio Santoro, Sonata para violoncelo e piano, primeira audição; Villa-Lobos, choros nº 3 para flauta e clarinete. O grupo será apresentado pelo musicólogo Sr. Dr. Curte Lange, Diretor do Instituto Interamericano de Musicologia em Montevideo. Dia 27, as mesmas horas, em primeira audição no Brasil será apresentado “Pierrot Lunaire” de Schoenberg, uma das obras máximas da literatura musical contemporânea. As audições serão completadas por análises e comentários. (J. do Comércio : 1944)” apud (RAMOS, 2011, ps. 70-71).

Levando em consideração o fato de ser o primeiro programa a destacar compositores nacionais, entre eles a figura de Cláudio Santoro com uma obra de câmara e também o fato de a música brasileira ser muito importante para o *Música Viva*, o ponto mais interessante era a necessidade de apresentar ao público peças que nunca tinham sido tocadas em território nacional e de preferência as de caráter Atonal, como o exemplo já citado, a obra *Pierrot Lunaire*, de Schönberg. No entanto, outros programas de rádio seguindo os moldes do grupo serviram como uma vitrine no qual divulgaram com vigor seus ideais, e, onde promoviam a educação musical levada ao entendimento das massas. Mesmo associado ao Ministério da Educação e Saúde o grupo não deixava de cumprir seus ideais universalizados da mesma forma em que o Estado naquela época cumpria na prática o seu projeto de difusão cultural. Mesmo sem publicação própria o *Música Viva* através de suas iniciativas fez-se presente de maneira constante na mídia impressa.

Nesta fase de intensa divulgação do *Música Viva* o grupo não se restringiu somente à execução de composições contemporâneas, mas atuou na elaboração de novas propostas para educação pedagógica musical como destaca o seguinte trecho da crítica feita por Koellreutter ao ensino musical brasileiro, entrevista concedida para a revista *Diretrizes*, conforme Ramos (2011):

“Creio que há, neste momento, maior precisão de educar professores que virtuosos [...] Falta aqui a base [...] Aliás, a matéria principal do ensino da música é a composição. E, infelizmente as cadeiras de composição nas escolas oficiais brasileiras são ocupadas por professores de teoria, nunca por compositores. Os resultados são lastimáveis. Não há nenhum compositor que possa ser levado a sério, entre os músicos brasileiros de 20, 35 anos, formado pela Escola Nacional de Música. Acho que isso demonstra claramente que nada se faz no sentido de preparar verdadeiros profissionais que se possam dedicar a um mister da mais alta responsabilidade, como a música. [...] Ensina-se teoria em lugar de prática; regras em vez de criação, análise

quando deveriam ensinar síntese. O estudante fica cheio de teorias antiquíssimas e acaba por desconhecer completamente os processos modernos de composição. A escola parou em Debussy [...] Ora isso é um absurdo. Imagine um aluno de medicina que aprendeu, na faculdade, técnica operatória de cem anos atrás. (KOELLREUTTER, 1994)” apud (RAMOS, 2011, ps. 73-74).

A insatisfação de Koellreutter era evidente no que se refere à importância do desenvolvimento musical no país. Além de ter citado características principais das três vertentes da música moderna: Nacionalismo, Neoclassicismo e o Expressionismo musical (classificado pelo próprio Koellreutter, que ainda citou dois ícones no Brasil como importantes divulgadores da nova música: Cláudio Santoro e Guerra-Peixe).

“Cláudio Santoro e Guerra-Peixe [...], procuram uma expressão ainda mais larga, substituindo o conceito do nacionalismo, pelo conceito do humano, do universal. (KOELLREUTTER, 1994)”, apud (RAMOS, 2011, p. 75).

Neste conceito de uma arte universal, que esteve estritamente vinculado aos princípios socialistas (não stalinista), havia como principal objetivo a construção de uma nova sociedade e de uma internacionalização artístico-cultural, diferente do Nacionalismo imaculado que visava excepcionalmente à construção de uma sociedade própria. Dessa forma, a postura contrária a este Nacionalismo ortodoxo foi idealizada pelo próprio Koellreutter no *Música Viva* à luz das relações entre acontecimentos históricos e artísticos. Ramos (2011) evidencia as reflexões do líder no grupo em defesa da estética e técnica da música nova, ou seja, do papel do compositor moderno na adoção da coletividade versus o individualismo:

“A música moderna reflete necessariamente o estado de espírito do momento presente. Traz consigo as marcas profundas das revoluções sociais, de duas guerras. Da catástrofe de 1914, da revolução russa de 1917, da própria guerra atual, que o nazismo moveu contra as democracias, participa evidentemente a evolução da linguagem sonora, a linguagem mais universal que existe. (KOELLREUTTER, 1944)” apud (RAMOS, 2011, p. 75).

O ano de 1944 foi de fundamental importância para o grupo. Este não somente divulgava seus ideais estético-musicais, mas apresentava à sociedade o seu posicionamento político fincado no pensamento esquerdista propagando assim os acontecimentos sociais no meio artístico. Neste período de maturidade musical do *Música Viva*, o Brasil passava por uma fase de falsa modernidade política, além de adotar uma política de massa, situação essa que concentrou a um Estado autoritário, autocracia e poder sobre uma vasta produção cultural-musical, aliado ao fim da Segunda Guerra Mundial, que colocava a União Soviética

como motivo principal para a queda do império nazista, o mais forte inimigo do regime capitalista, dando início a Guerra Fria.

De acordo com Ramos (2011), este período foi caracterizado pelo forte posicionamento político-ideológico do *Música Viva* tendo como destaque principal o engajamento do artista em sua realidade ligado a uma ideologia esquerdista. Assim, de acordo com a ideologia do grupo o Estado atuaria como as representações da vontade do povo bem como as artes seriam a concretização das ideias da massa.

“[...] Assim, o homem deixaria de pensar e agir a fim de obter o máximo com o mínimo esforço – para este tipo de comportamento, foi atribuído o nome de “homem econômico” –, para agir em busca do que lhe é de direito, de acordo com a sociedade em que vive – “homem social”. O grande desejo, demonstrado no *Manifesto*, foi o do alcance de um povo formado por “homens sociais”, que pensariam e agiriam em favor do coletivo, conforme o que o grupo acreditava a ser a nova perspectiva histórica do pós-guerra.” (RAMOS, 2011, p. 78).

O artista foi apresentado como uma figura de fundamental importância no que diz respeito à concretização dos desejos e anseios da sociedade, pois, é o artista quem constrói, molda e apresenta com base em sua obra a evolução da sociedade. Esta justificativa tornou-se um ideal para o grupo *Música Viva* tendo a música como sua principal ferramenta. Consequentemente, o grupo defendeu o ensino que oferecesse subsídio ao povo para uma melhor compreensão de sua realidade. No entanto, a vinculação a ideais políticos e o objetivo da aproximação da música às massas foram fatores que acarretaram ao esfacelamento do *Música Viva* anos mais tarde.

3) *Momento III* – Esta fase foi um período no qual o grupo assumiu uma postura de vanguarda, tendo no *Manifesto 1946 – Declaração de Princípios* seu principal documento:

“MANIFESTO 1946

Declaração de Princípios

A música, traduzindo idéias e sentimentos na linguagem dos sons, é um meio de expressão; portanto, produto da vida social.

A arte musical - como todas as outras artes – aparece como super-estrutura de um regime cuja estrutura é de natureza puramente material.

A arte é o reflexo do essencial na realidade.

A produção intelectual, servindo-se dos meios de expressão artística, é função da produção material e sujeita, portanto, como esta, a uma constante transformação, à lei da evolução.

Música é Movimento.

Música é Vida.

“MÚSICA VIVA” compreendendo este fato combate pela música que revela o eternamente novo, isto é: por uma arte musical que seja a expressão real da época e da sociedade.

“MÚSICA VIVA” refuta a assim chamada arte acadêmica, negação da própria arte.

“MÚSICA VIVA”, baseada nesse princípio fundamental, apóia tudo o que favorece o crescimento do novo, escolhendo a revolução e repelindo a reação.

“MÚSICA VIVA”, compreendendo que o artista é produto do meio e que a arte só pode florescer quando as forças produtivas tiverem atingido um certo nível de desenvolvimento, apoiará qualquer iniciativa em prol de uma educação não somente artística, como também ideológica; pois, não há arte sem sociologia.

“MÚSICA VIVA”, compreendendo que a técnica da música e da construção musical dependa da técnica da produção material, propõe a substituição do ensino teórico-musical baseado em preconceitos estéticos tidos como dogmas, por um ensino científico baseado em estudos e pesquisas das leis acústicas, e apoiará as iniciativas que favoreçam a utilização artística dos instrumentos rádio-elétricos.

“MÚSICA VIVA” estimulará a criação de novas formas musicais que correspondam às idéias novas, expressas numa linguagem musical contrapontístico-harmônica e baseada num cromatismo diatônico.

“MÚSICA VIVA”, repele, entretanto, o formalismo, isto é: a arte na qual a forma se converte em autônoma; pois, a forma da obra de arte autêntica corresponde ao conteúdo nela representado.

“MÚSICA VIVA”, compreende que a tendência “arte pela arte” surge num terreno de desacordo insolúvel com o meio social, bate-se pela concepção utilitária da arte, isto é, tendência de conceder às obras artísticas a significação que lhes compete em relação ao desenvolvimento social e à super-estrutura dele.

“MÚSICA VIVA”, adotando os princípios de arte-ação, abandona como ideal a preocupação exclusiva de beleza; pois, toda a arte da nossa época não organizada diretamente sobre o princípio da utilidade será desligada do real.

“MÚSICA VIVA” acredita no poder da música como linguagem universalmente inteligível e, portanto, na sua contribuição para maior compreensão e união entre os povos.

“MÚSICA VIVA”, admitindo, por um lado, o nacionalismo substancial como estágio na evolução artística de um povo, combate, por outro lado, o falso nacionalismo em música isto é: aquele que exalta sentimentos de superioridade nacionalista na sua essência e estimula as tendências egocêntricas e individualistas que separam os homens, originando forças disruptivas.

“MÚSICA VIVA” acredita na função socializadora da música que é a de unir os homens, humanizando-os e universalizando-os.

“MÚSICA VIVA”, compreendendo a importância social e artística da música popular, apoiará qualquer iniciativa no sentido de desenvolver e estimular a criação e divulgação da boa música popular, combatendo a produção de obras prejudiciais à educação artístico-social do povo.

“MÚSICA VIVA”, compreendendo que o desenvolvimento das artes depende também da cooperação entre os artistas e das organizações profissionais, e compreendendo que a arte somente poderá florescer quando o nível artístico coletivo tiver atingido um determinado grau de evolução, apoiará todas as iniciativas tendentes a estimular a colaboração artístico-profissional e a favorecer o desenvolvimento do nível artístico coletivo; pois a arte reflete o estado de sensibilidade e a capacidade de coordenação do meio.

Consciente da missão da arte contemporânea em face da sociedade humana, o grupo “MÚSICA VIVA”, acompanha o presente no seu caminho de descoberta e de conquista, lutando pelas idéias novas de um mundo novo, crendo na força criadora do espírito humano e na arte do futuro.

Rio de Janeiro, 1 de novembro de 1946.” (EGG, 2004, ps. 207-208).

Assinado por Cláudio Santoro, Egydio de Castro e Silva, Eunice Katunda, Gení Marcondes, Guerra-Peixe, Heitor Alimonda, Koellreutter e Santino Parpinelli, o *Manifesto 1946* confirmou as preocupações relacionadas à dimensão dada à obra musical. Kater (2001) apontou este manifesto como base para o início do *Momento III* vivido pelo grupo *Música Viva*. De acordo com Ramos (2011), ele influenciou no aprimoramento de ideias do grupo, dividindo-se em três pontos característicos: 1) Liderança, em que o *Música Viva* portou-se

como aquele que leva ao novo fazendo uso das evoluções tecnológicas assumindo uma postura de direção e sendo um condutor das novas ideias; 2) Música como ferramenta unificadora entre os seres humanos no qual estava associado ao fato de terem a música como a mais elevada das artes como especialidade única sendo uma linguagem universalmente inteligível; 3) Educação, a grande importância atribuída ao conhecimento dos novos meios para uma melhor compreensão da chamada nova música, seus conhecimentos e suas transformações contemporâneas.

Estes três pontos foram reafirmados no *Manifesto 1946* com uma linguagem mais agressiva e profunda, utilizando-se de termos de caráter marxista. Além disso, percebe-se também, o posicionamento desta vanguarda que se formava frente a outras questões como os seguintes elementos: o nacional, o popular, e a arte utilitária que por sua vez passou a ver na ação e não mais na beleza a sua principal meta, a socialização.

Discordâncias e equívocos surgiram decorrentes da posição militante de Santoro versus a filosofia não partidária de Koellreutter. Dessa forma, Santoro afirmava que não estava de acordo com todos os itens do *Manifesto 1946*, pelo fato de conter neste documento muitas contradições relevantes ao grupo *Música Viva*. De acordo com Kater (2001), Santoro declarou: “[...] Quanto ao manifesto estou em alguns pontos de vista em pleno desacordo [...] Existem contradições no Manifesto que trarão muito aborrecimento a nós [...]” (KATER, 2001, p. 69).

Santoro mesmo autorizando seu nome no acordo do *Manifesto 1946* (porque não se encontrava no Brasil), discordava colocando seu posicionamento após a publicação da *Declaração de Princípios* em duas etapas: 1) Música Nacionalista – em que questionou o folclore como inspiração máxima da música no Brasil, ou seja, para ele qualquer compositor poderia ser brasileiro; 2) Elementos de Caráter Popular – o compositor passou a enxergar acréscimos na utilização de elementos de caráter popular. De acordo com Ramos (2011), num trecho a uma carta destinada a Koellreutter, Santoro justificou sua posição:

“Atravessamos um período de Post (*sic*) revolucionário da arte onde todas as conquistas do princípio do século devem ser consolidadas e tiradas proveito de um modo geral. Falamos muito ultimamente do sentido de aproximação do artista e da arte contemporânea do povo [...] O povo é simples e compreende mais facilmente uma arte também simples. Além disso o povo só compreende a parte emotiva da arte, em se tratando de música, pois das artes é a mais abstrata como linguagem ou meio de expressão. Que fazer? (SANTORO, 1947 apud KATER, 2001: 84).” apud (RAMOS, 2011, p. 88).

Santoro possuía uma característica não ortodoxa em suas composições de um modo bem geral, especificamente quando se tratava de música atonal. Para uma melhor compreensão, toma-se por base este depoimento do compositor concedido a Raul do Valle (1936, apud Ramos 2011) no ano de 1976:

“Eu não sabia que fazia música dodecafônica naquela época, eu comecei a compor música no Brasil em 39/40, música atonal e depois em 1940 fazendo música com serialismo, dodecafonismo, com uma certa serialização à minha maneira também, porque não havia nada codificado sobre isso, não existia teoria nem nada [...] Quer dizer, nessa época quando apareceu esse livro no Brasil eu já tinha seis anos de música escrita dodecafônica, serial. Quando vi o livro pela primeira vez, o que eu fazia não tinha nada a ver com o que ele compunha, eu fazia outra coisa. Porque ali eu usava a técnica dodecafônica mais como elemento de unidade para a minha obra do que como uma camisa de força. Eu sempre fui a favor da liberdade sobre todos os aspectos [...] (SANTORO, 1976 apud LIVERO, 2005: 313).” apud (RAMOS, 2011, p. 89).

A mudança de comportamento de Santoro, afirmada por Kater (2001), já demarcava um comprometimento com a questão popular, mas no sentido de realizar uma arte utilitária para que isso alcançasse as massas. E ainda de posicionamento firme na visão de Koellreutter, o *Música Viva* manifestava-se ativo, marcando forte presença nos meios de comunicação da época: rádio, revistas e jornais, e, procurando discutir novas questões e propor saídas para os problemas enfrentados pela música e pelo músico brasileiro, enxergando na educação o principal agente transformador. Santoro não foi o único compositor a se envolver com política esquerdista, todos os outros membros do *Música Viva* estiveram ligados ao Socialismo. Entretanto, estes assuntos políticos deram origem a inúmeras questões que influenciaram o desenvolvimento da história do grupo.

Após o II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais em Praga, Santoro assumia uma posição contrária àquela defendida pelo grupo até então. E este foi um momento em que a música moderna passou a ser identificada pelo Partido Comunista de maneira negativa logo após o Congresso de acordo com a afirmação de Ramos (2011):

“[...] Para nós a obra de Schoenberg e algumas de Stravinsky carecem de “beleza”, por não terem contato com a massa, servindo unicamente um pequeno círculo privilegiado [...] O conteúdo mórbido e pessimista da maioria das obras atonais, é negativo, porque leva o ouvinte a estados de contemplação e abatimento moral, tirando-lhes as forças e otimismo para lutar. Este problema que me preocupa depois de 1945, foi objeto de longas discussões com Koellreutter, sem chegarmos a um completo esclarecimento da matéria.” (SANTORO, 1948, p. 238 apud RAMOS, 2011, p. 93).

É difícil procurar definir um ano que marque o fim do grupo *Música Viva*, pois, apesar da saída de figuras importantes como Santoro, Katunda e Guerra-Peixe, o grupo ainda

continuou produzindo obras, bem como o programa de rádio até o início dos anos 50. De acordo com Kater (2011), o ano de 1952 é o mais adequado para se decretar o fim do grupo com a publicação de um artigo chamado *Neo-realismo Brasileiro*, escrito por Koellreutter, no qual o mesmo pensava mais coerente decretar o fim do grupo pelas divergências não esclarecidas como as de Guarnieri em sua *Carta Aberta*, logo num momento onde o país caminhava para assumir um aspecto claramente progressista.

2.2) Estéticas de Composição Musical na Obra de Cláudio Santoro.

Santoro iniciou-se na composição musical já no final dos anos 30 e esteve sua vida inteira atrelada a uma ideologia comunista que mais tarde (meados dos anos 50) vinculou-se aos ideais do Humanismo (à união do povo pela arte). E isso se tornou uma referência artística em sua trajetória frente aos problemas sociais de seu tempo.

De modo geral a postura ideológica do compositor (de caráter neorrealista²³) passou a influenciar consideravelmente em seus trabalhos, tais como: 1) Novo Humanismo: se dá no envolvimento de arte e ideologia, o ideal marxista-leninista ou o socialismo-marxista; 2) A Preocupação Social: tomando a frente das questões temáticas da obra de arte, a busca sem dogmas (utopias) de uma união entre forma e conteúdo que satisfizesse aos princípios estéticos e ideológicos, e, o engajamento com o povo onde pudesse levar ao próprio povo uma mensagem solidária; 3) O Redescobrimto do Povo:

“[...] não como uma arte de gosto fácil ou adulterada, mas, uma arte que se comunicasse mais com o povo, algo mais orgânico, nos dizeres de um Bandeira” [Bandeira, 1949]. Assim, segundo Vergílio Ferreira, a arte deveria até inserir os costumes e posturas típicos das gentes do povo e não a fala escorregada das linguagens clássicas e normatizantes, sendo permissíveis mesmo algumas ‘imperfeições’. ([Ferreira, 1945, p. 41-46] apud PÁSCOA, 2006, p. 2)²⁴.

As Influências ligadas ao redescobrimto do povo vinculado à literatura e às artes visuais mostravam a denúncia sobre a vida, o meio e as necessidades dos poderosos contra os anseios populares.

A evolução na composição musical de Santoro está separada em quatro fases²⁵:

1ª Fase: período de obras atonais e dodecafônicas (1939–1947). Nesta época quando Santoro lançou-se na composição (meados dos anos de 1937/38) não conhecia ainda método algum relacionado à técnica dos doze sons. Mas, foi no ano de 1940 precisamente, que o compositor iniciou formalmente seus estudos de composição relativos a essa técnica com Koellreuter. Santoro muito discorria, pensava, e até discutia argumentando com outros colegas e músicos, concernente às aulas e a nova técnica que seu professor lhe ensinava, na qual considerava muito rica e inovadora. Koellreuter ficou muito impressionado com os primeiros trabalhos do jovem compositor e lhe ministrou aulas intensivas de composição,

²³ Idem, p. 16.

²⁴ Márcio, PÁSCOA. *Reflexões sobre o Neo-realismo e um artigo de Fernando Lopes Graça*, Revista Aboré, artigo Nº 5 – Publicação da ESAT/Escola Superior de Artes e Turismo – ISSN 1980-6930, p. 2, 2006.

²⁵ Idem, ps. 62, 64, 67 e 68.

além do seu entusiasmo pelo ensino do Serialismo no Brasil. A partir daí Santoro escreveu várias peças de caráter dodecafônicas. Data dessa época a *Sonata para Violino Solo* (obra dedicada a sua primeira esposa, Maria Carlota Braga Santoro), e que foi uma de suas primeiras composições baseadas no sistema dodecafônico, assim como sua *Sinfonia N° 1 para Duas Orquestras de Corda*. Como destaca a Sra. Santoro (2002):

“Cláudio sempre tinha um espírito irrequieto, sempre discutindo música e estética; fez parte do Grupo Música Viva. Era um grupo formado por músicos de vanguarda que ardentemente buscavam seu caminho. Koellreuter também integrava o grupo. Com seu espírito batalhador, era ativo, escrevia artigos, discutia. As idéias dos que compunham o Música Viva eram taxadas de socialistas senão comunistas mesmo. Aqueles jovens inquietos e idealistas tinham convicções políticas avançadas e por esta razão eram considerados com desconfiança pelos compositores nacionalistas e porque não dizer pelos críticos de então, salvo algumas exceções. [...] Por outro lado, Cláudio nem sempre foi compreendido pela crítica. Não digo quanto às considerações sobre a sua música atonal e dodecafônica. Era de se esperar. Ele até achava graça. Koellreuter e ele davam gargalhadas ao lerem certos artigos. Um dia Nogueira França (Correio da Manhã) ao criticar uma de suas obras dodecafônicas disse (Oh milagre!) que ela “soava estranhamente bem”. Mas não foi além desse elogio. Em geral, ‘descia o pau’”. (SANTORO, 2002, p. 36).

Pela afirmação de Santoro (2002) concernente à técnica dos doze sons, o compositor colocou em discussão a validade e a importância da técnica, que para muitos músicos, compositores, e principalmente a crítica no Brasil, era superior à emoção musical. Pois, ele afirmava que não se poderia escrever sempre do mesmo modo, sendo a música tratada como uma evolução. Todo este contexto acabava provocando uma feroz oposição por parte da crítica que não perdoava devido às dissonâncias musicais das obras executadas em concerto. Santoro trabalhava a técnica dodecafônica como complemento para suas idéias, não se utilizava desta técnica de maneira amarrada ou alienada, como ele mesmo afirma: *uma camisa de força*²⁶. Ele acreditava na importância da arte como equilíbrio humano na sociedade, essa que, tanto caminha *alienada pela máquina*²⁷. Um dos aspectos das composições de Santoro era a sua liberdade sobre todos os aspectos, tendo a arte como uma das funções de transmitir uma mensagem de liberação do próprio homem, sendo a música não estéril, não fictícia, enraizada totalmente na realidade humana²⁸. A originalidade do compositor esteve ligada à sua maneira de aproveitar e fazer as suas idéias musicais tomando como sua preocupação vital em sua estética. Em carta ao amigo e musicólogo Francisco Curt Lange (1903-1997), ele expõe algumas de suas idéias:

²⁶Idem, p. 79.

²⁷ Idem, p. 77.

²⁸ Idem, p. 79.

“Fazenda, 20 de Outubro de 1949 [...] Creio que a criação temática sempre tem que ser própria e apenas o caráter deve ser popular. Como se fosse um compositor popular, mas que intelectualize a obra, porém não a ponto de desfigura-la. Este é o princípio, a obra deve ter uma finalidade, portanto funcional e para isso é preciso que nossos objetivos sejam atingidos, pois o contrário não estaríamos realizando uma obra de sentido verdadeiramente realista. Com isso não quero dizer que se vá escrever sambas, mas que o caráter popular do presente esteja caracterizado, ou por meio psicológico ou emocionalmente dentro do sentir daqueles a quem se teve a intenção de criar, o povo. [...]” (SOUZA, 2003, p. 512).

Para o compositor a arte por si só já é *intelectualizada naturalmente*²⁹, sendo um intelecto a serviço de uma comunicação de meio expressivo. A música mais perto do povo, o entendimento como a melhor forma de comunicação com o povo, a mensagem musical de forma direta, isso tudo deve sempre dizer algo, ser musical e entendível.

Sobre o Dodecafonismo³⁰, o compositor não pensava que propriamente isso seria uma revolução musical, e sim, uma evolução como consequência de toda uma técnica do passado ligada a uma técnica contrapontística. Isso nada mais foi que um experimento da técnica dodecafônica baseada na técnica tradicional do contraponto, ou seja, ele acreditava numa evolução até ao período dodecafônico (sendo este clímax) que se originara de períodos anteriores como o Barroco, o Classicismo, o Romantismo, chegando até o Dodecafonismo. E, com os radicais do Serialismo Integral³¹ a música se tornou então mais experimento do que realização (ou, as obras se tornaram mais matemática do que música).

A influência principal de Santoro com respeito ao Serialismo³² culminou na Música Eletroacústica, ele achava que o Pontilhismo foi uma fase completamente estéril, mas, foi

²⁹ Idem, p. 78.

³⁰ Idem, p. 75.

³¹ O Serialismo Integral está fundamentado numa série para ordenar todos os parâmetros do som em uma obra musical. Assim, a duração, o timbre, a altura e a intensidade são definidos a partir de uma série que pode ser representada por sequências numéricas.

³² Serialismo - Método de composição em que um ou mais elementos musicais são organizados em uma série fixa. Mais comumente, os elementos assim organizados são os 12 graus de altura da escala de temperamento igual. Esta foi uma técnica introduzida por Schönberg no início dos anos 20, e utilizada por ele na maioria de suas composições subsequentes. O Serialismo foi prontamente assumido por seus alunos, incluindo Berg e Webern, e pelos alunos destes, mas não, a princípio, por muitas pessoas fora de seu círculo, sendo as exceções mais importantes Dallapiccola e Krenek. O método difundiu-se mais ampla e rapidamente após a II Guerra Mundial, quando Babbitt, Boulez, Nono e Stockhausen produziram suas primeiras obras a alcançar reconhecimento público. Alguns desses compositores, influenciados por uma peça para piano de *Messiaen, Mode de valeurs et d'intensités* (1949), desenvolveram um método para controlar diferentes parâmetros musicais, através de permutações de série isoladas de 12 números, e em conformidade com isso, estenderam o serialismo a outros elementos além da altura sonora, em especial a duração, a dinâmica e o ataque. Ao mesmo tempo (sic), compositores já consagrados, especialmente Stravinsky, começaram a utilizar técnicas seriais. O serialismo não pode ser descrito como algo que constitua em si mesmo um sistema de composição, menos ainda como um estilo; nem é necessariamente compatível com a tonalidade, como demonstram certas obras de Berg e de Stravinsky, apesar de geralmente ter sido utilizado como um meio de construir, na música atonal, estruturas baseadas em diferentes alturas. O termo “serialismo” hoje em dia é reservado, em alguns textos teóricos, apenas para a música que vai além do serialismo de altura criado por Schönberg, aplicando métodos seriais a outros

com ela que se deu o início das pesquisas eletroacústicas. E, afirmava que isso influenciaria diretamente na orquestração (nos efeitos em naipes e numa série de problemas com o timbre ou na procura timbrística no meio orquestral). Até hoje isto é uma influência da Música Eletroacústica.

Em suas reflexões musicais sobre o Serialismo Santoro descobriu falhas especialmente a respeito do ultra serialismo de Pierre Boulez (1925) e Karlheinz Stockhausen (1928-2007). Sob o ponto de vista técnico e estético o Serialismo acabou tendo um curto período de desenvolvimento em comparação às outras artes do passado. As questões levantadas pelo compositor concernente ao Serialismo foram: 1) Porque esta música afastou completamente o público da música contemporânea? 2) Eles estavam preocupados em dizer algo com aquele tipo de composição a alguém? 3) Ou estariam seriamente apenas preocupados com a pesquisa intelectualizada que falhou? Santoro entendia que, o afastamento completo do público da música contemporânea se deu por exageros. O compositor centralizou esta problemática em estruturar de maneira lógica os parâmetros que se pretendia organizar para dar maior equilíbrio entendível e atingir os objetivos que se propõem na música, tais como: acústicos, emocionais e estéticos, sem se preocupar com ideias prontas ou recursivas em seu material estético-musical. Sua preocupação nessa época era a de achar seu próprio caminho e fugir do que era igual ou usual.

2ª Fase: período de transição (1947–1950). Neste período Santoro foi estudar em Paris com Nadia Boulanger (1887-1979). Nos anos de 1949/50 pouca coisa foi escrita pelo compositor, fase de transição em sua carreira e período de reflexões intelectual e estética em sua música, aproveitando o tempo para fazer correções em algumas de suas obras. Quanto à sua estadia em Paris, sua esposa relatou:

“[...] Paris ainda sofria os efeitos da guerra. Faltava de tudo: leite era só para as crianças, pão era de guerra, muita coisa racionada e caríssimo. Havia greves constantes. A política fervia. Os comunistas que tinham ganho as eleições, logo depois a guerra, enfrentavam ferrenha oposição, perdendo as eleições em 1947. Aí eles é que faziam oposição e com bastante força junto ao proletariado; conseguiram manter as greves por dias e dias. Greve dos lixeiros, dos ferroviários, dentre outros”. (SANTORO, 2002, ps. 61-62).

O compositor conviveu em um período muito turbulento (politicamente) em Paris, vivendo apenas com uma bolsa de estudos muito curta cedida pelo Governo francês.

parâmetros. Para uma explicação mais ampla dos métodos dodecafônicos schoenberguianos. SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música – Edição Concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., p. 855, 2009.

“[...] Eram aulas de alta estética, analisava os trabalhos e sempre dizia “*Vous êtes un volcan*”. Mas é preciso saber escolher as idéias dentre as melhores para não tumultuar a obra. E citava sempre as palavras do poeta Paul Valéry, seu amigo: “*On juge un artiste par la qualité de ses refus*”. E sempre se referia a artistas, ela tinha um incrível relacionamento na França e no exterior. Exemplificava sempre em apoio a suas idéias, era aberta no referente a sistemas musicais, analisava a fundo as obras”. (SANTORO, 2002, p. 82).³³

Boulanger logo viu o frenesi musical que se passava na mente de Santoro, e mestra o admitiu entre seus alunos tendo aulas particulares todas as semanas. Foi por intermédio dela que ele ingressou no Conservatório de Música para estudar regência com Eugène Bigot (1888-1965). Para o jovem compositor, a vida em Paris, mesmo sendo das mais difíceis era de um momento muito proveitoso artisticamente onde frequentava concertos, tocava, regia, e sempre que podia vivia em constantes debates sobre música com outros músicos e compositores.

Retornando um pouco antes em que a estética musical de Santoro mudou bruscamente, quando aconteceu sua participação ativa no Congresso de Compositores de Praga³⁴ no qual participou ativamente, e, onde os compositores discutiam a música como apoio ideológico e estético para a modificação da sociedade. Quando retornou ao Brasil esteve em dificuldades financeiras chegando a morar na fazenda de seu sogro, foi também uma época de muitos conflitos sobre suas ideologias humanas e musicais, pois, por assumir uma nova postura estético-musical rompeu com o grupo *Música Viva*. Neste período o compositor escreveu muito pouco ou na maior parte do tempo apenas fazia correções de suas obras.

3ª Fase: período nacionalista (1950–1960). No início da década de 50 a carreira internacional do compositor ampliou-se notoriamente, e fez várias tournées pela Europa. Passado algum tempo Santoro retornou ao Rio de Janeiro e foi trabalhar na Rádio Tupi, engajou-se em vários projetos na tentativa de compor uma música de cunho nacionalista, apesar não gostar de ser chamado neste período de nacionalista, e só aceitou este termo porque não existia outro. Tornaram-se frequentes em sua obra as citações ao folclore, temas regionais e de caráter popular. Com isso trabalhou em música para filmes e programas

³³ Tradução das frases em francês/português: *Vous êtes un volcan*. Você é um vulcão; *On juge un artiste par la qualité de ses refus*. Um artista é julgado pela qualidade de sua recusa.

³⁴ Em 1948 Santoro já estava estudando em Paris com Nadia Boulanger, quando foi designado para representar o Partido Comunista no 2º Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais de Praga. Entrou em contato com as diretrizes da corrente soviética adotando a estética do Realismo-socialista, assuntos que estavam em bastante evidência, principalmente por uma linha estético-política da URSS. Inteiramente de acordo com esta postura, Santoro assume uma nova posição estética, procurando uma linguagem mais acessível e em conformidade com seu posicionamento ideológico.

infantis. Sua 3ª *Sinfonia* pode ser considerada uma obra fundamental desta época, onde obteve prêmio no Berkshire Institute de Boston.

Depois de ter vivido no interior de São Paulo, Santoro retorna para o Rio de Janeiro para trabalhar como diretor musical na Rádio Tupi. Mas, a política acabou por atrapalhar sua vida.

“A política mais uma vez... Mais uma vez a política atrapalhou nossa vida. O Cláudio, outras figuras de esquerda e alguns intelectuais tinham sido convidados para assistir em Moscou ao 1º de Maio, em 1953. Dias Gomes, James Amado, a poetisa Lila Ripol (autora dos versos da canção “Elegia” do Cláudio – 1951) também estavam presentes. O Carlos Lacerda, ferrenho opositor de Samuel Wainer, publicou uma foto de nossos compatriotas assistindo ao desfile do 1º de Maio na Praça Vermelha, no jornal Tribuna da Imprensa que pertencia ao Lacerda. Aí começou a exploração do caso. Como podiam continuar trabalhando esses comunistas Cláudio Santoro e Dias Gomes na Rádio Clube? Lacerda bateu duro sem piedade. O Marques Rebelo tentou segurar, mas a situação do Brasil não permitia. Tratava-se de “persona non gratae” e a ocasião era propícia para jogar no chão o Wainer e assacar contra o Getúlio. E com esse pretexto os que trabalhavam foram para rua [...]” (SANTORO, 2002, p. 106).

Mas mesmo com todos esses dilemas sofridos por ser militante do partido comunista, o compositor não parava de criar. O ano de 1953 foi muito produtivo musicalmente e de prêmios para o compositor. Datam dessa época importantes composições como: o *Canto de Amor e Paz*, a 4ª *Sinfonia* (da Paz), o 1º *Concerto para Piano e Orquestra*, a *Sonata Nº 3 para Violoncelo e Piano*, a *Sonata Nº 4 para Violino e Piano*, o *Quarteto Nº 3 para Cordas* e o *Ponteio para Orquestra de Cordas*.

Concernente às obras *Canto de Amor e Paz* (1950) e a 4ª *Sinfonia* (da Paz, em 1953) Santoro compôs apenas duas obras com a palavra “paz”. O fato abordado aqui não se refere à palavra em si, mas ao seu significado, o qual causou um grande impacto na época da ditadura militar: em 1951 a luta pela paz era considerada um braço forte no movimento comunista. Esta obra recebeu menção honrosa do Conselho Mundial da Paz que foi sediada em Viena/Áustria em 1953.

“Lembro-me que um dia o maestro Eleazar, ao sair de nosso apartamento descendo a escada parou olhou para cima e perguntou: - Canto de Amor e Paz, Paz, isso não é comunista? Eleazar disse isso com um sorriso maroto para mexer com Cláudio. [...] Eleazar executou a obra sem exigência alguma da Orquestra Sinfônica Brasileira quanto ao seu título. O mesmo não aconteceu com a sua 4ª Sinfonia da Paz, escrita em 1953 e estreada pelo maestro Pablo Komlos, também no Rio de Janeiro com a Orquestra e Coro do Teatro Municipal em 1954. O conselho do Teatro Municipal advertiu o q autor que a obra só seria executada se fosse retirada a palavra Paz de seu título, assim nos dizeres da parte do Coro que aparecia várias vezes. Cláudio substituiu a palavra Paz pela palavra Sol e assim foi executada. O poema cantado pelo coro é de autoria da poetisa paulista Antonieta Dias Moraes. Cláudio fez essa concessão absurda, porque desejava muito ouvir a execução dessa obra. As

bruxas continuavam caçadas tornando-se muitas vezes cassadas! Ou coisa pior... Quantos intelectuais sofreram com medidas restritas e injustas. Lembro-me de amigos que fizeram concurso naquela época, tiraram os primeiros lugares e as autoridades não quiseram nomeá-los por serem de esquerda.” (SANTORO, 2002, p. 108-109).

4ª Fase: retorno ao Serialismo (seu último período depois de 1960). Por volta da década de 60 o compositor deixou sua fase nacionalista e retornou ao Serialismo. Sua experiência e maturidade permitiram fazer uma revisão ideológica e filosófica, alcançando as mais avançadas experiências musicais³⁵. E, esse retorno ao Serialismo, “mas sempre à minha maneira” (SOUZA, 2003, p. 68)³⁶, como o mesmo afirmou, uniu seus conhecimentos em Música Aleatória e Eletroacústica. A sua experiência e maturidade lhe permitiram fazer uma apurada revisão ideológica e filosófica de toda sua trajetória musicais, bem mais intensas no âmbito estético musical como em seus estudos composicionais na área da música Eletroacústica. O Nacionalismo não lhe satisfazia mais as necessidades ao qual aderiu somente por coerência ideológica, e o compositor declarou: “Hoje eu procuro uma música que tenha bastante humanismo, que diga muito alguma coisa, e que não tenha preconceitos” (SOUZA, 2003, p. 68)³⁷.

As obras mais conhecidas deste período são: *Quarteto N° 6 para Cordas* (1963), *Sonatina N° 2 para Piano* (1964), *Diagramas Cíclicos para Piano e Percussão* (1966), *Aleatórios I, II e III peças audiovisuais/fita magnética* (1966/67), *Intermitências (aleatória) para Piano* (1967), *Intermitências II para Piano e Orquestra* (1967), *Interações Assintóticas para Orquestra* (1969), *Ópera Alma* (1984), além de Canções, Duos, Trios, Concertos, Peças Solo e entre outras.

³⁵ SOUZA, Iracele. *Santoró: Uma História em Miniaturas – Estudo Analítico – Interpretativo dos Prelúdios para Piano de Cláudio Santoro*, p. 79. UNICAMP – São Paulo, 2003.

³⁶ Idem, p. 68.

³⁷ Idem, p. 68.

CAPÍTULO 3 – Processo do Registro Sonoro das Obras.

Neste capítulo será relatado de forma descritiva o processo do registro sonoro de cada peça, e, será apresentada uma proposta de uma edição revisada para cada peça com base nos conhecimentos adquiridos durante a pesquisa ligados à estética e aos estilos musicais do compositor provindos da própria prática (ensaios para esse trabalho) da música de câmara. De modo geral, pode-se refletir que as seguintes ideias do compositor estão explícitas e relativamente discerníveis quanto ao que está escrito na partitura musical, tais como: do estilo, do timbre e seu colorido melódico, da fraseologia, do andamento, das dinâmicas e articulações. E, a partitura, por mais que se permaneça fiel às ideias do compositor, sempre conterá elementos ocultos que fogem a uma definição de interpretação pronta ou até precisa, pois, a lógica verbal é ineficaz para definir a lógica musical em sua totalidade. A realização desses elementos apontados será uma questão de experiência e conhecimento da linguagem de acordo com a capacidade técnico-musical dos executantes.

A linguagem desenvolvida por Santoro nas peças de câmara apresenta liberdade na escolha do uso material da instrumentação. A busca por novos timbres em instrumentações díspares tanto em formações atípicas como em formações tradicionais é constante. A música de câmara na obra de Cláudio Santoro é um dos gêneros mais importantes, não só pelo seu variado repertório, mas também porque foi sua base de construção arquitetônica musical. É notório, por exemplo, o hábito de muitos compositores trabalharem primeiramente em suas peças composições tradicionais a quatro vozes como um quarteto de cordas, e/ou, a cinco vozes como um quinteto de sopros, trios de diversas formações e até para instrumentos solo, e em seguida expandindo a instrumentação para formações mais atípicas de caráter camerístico.

As obras de câmara foram relatadas pela ordem cronológica de sua composição. Mas, durante o processo de gravação, optou-se por gravar primeiro as peças de formações mais típicas, pela facilidade de se entender a linguagem escrita do compositor nessas formações e do entrosamento musical entre os músicos. Dentre as cinco peças abordadas, três delas estão dispostas em instrumentações tradicionais:

PEÇA	INSTRUMENTAÇÃO	FORMAÇÃO	ANO
<i>TRIO</i>	Oboé/Clarinetas/Fagote	Tradicional	1940
<i>QUINTETO DE SOPROS</i>	Flauta/Oboé/Clarinetas/Trompa/Fagote	Tradicional	1942
<i>TRIO</i>	Flauta/Clarinetas/Fagote	Tradicional	1946-1977

Das formações atípicas, quando se pretende escrever para formações variadas que envolvem cordas, piano, madeiras e até metais, se deve entender em primeiro plano qual o intuito dos timbres e da tessitura dada na partitura pelo compositor, ou, da quantidade dos timbres de cada tessitura (aguda, média e grave), que é um fator relevante para o resultado sonoro em termos de equilíbrio e caráter. Dessas formações atípicas contém duas peças:

PEÇA	INSTRUMENTAÇÃO	FORMAÇÃO	ANO
<i>MÚSICA DE CÂMARA 1944</i>	MADEIRAS: Flautim- Flauta/Clarinetas/Clarone CORDAS: Violino/Violoncelo TECLAS: Piano	Atípica	1944
<i>TRIO</i>	Clarinetas/Trompete em Dó/Violoncelo	Atípica	1946

Seguindo a uma ordem cronológica serão apontados os ensejos gerais para a nova revisão de cada peça.

3.1) *Trio*.

(1º Movimento: Lento – Triste e Misterioso/Poco più mosso/Tempo I).

Para Oboé, Clarineta e Fagote. De acordo com a edição de Marco Ruviaro (Edition Savart 2007) a peça foi composta em 30 de Maio de 1940, para a formação de instrumentos de madeira (e dois instrumentos de palheta dupla). É uma das primeiras peças no estilo atonal-dodecafônico. Neste Trio foi gravado somente o primeiro movimento por motivo de extravio dos outros movimentos, no acervo da família do compositor (detentora dos direitos das obras) não há registros dos outros dois movimentos e por isso foi registrado apenas uma faixa.

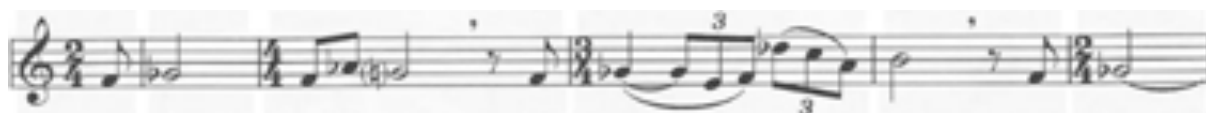
Processo de ensaios/gravação – Peça de nível técnico intermediário do ponto de vista técnico-interpretativo, sendo a primeira peça a ser gravada com um mês de ensaios. A formação de tessitura deste Trio é tradicional (Oboé – região médio-aguda; Clarineta – região médio-grave; Fagote – região médio-grave), e não houve problemas para o entrosamento musical ser consolidado. Neste movimento os instrumentos que mais trabalham por um entrosamento mais coeso são o Oboé e a Clarineta. Desse modo, foi dada mais atenção a essas duas linhas melódicas para se entender melhor a interpretação musical dentro da linguagem do compositor. A linha do Fagote foi escrita desde o início da peça como acompanhamento e por final retomando o tema de forma mais livre (no andamento) para dar contraste na interpretação dos temas. Os três instrumentos foram gravados juntos, e seis tomadas foram gravadas para se entender qual levaria melhor preferência nos âmbitos interpretativos.

Alterações na partitura (grade) – com base nos ensaios optou-se por fazer algumas alterações no material musical para o entendimento melhor das frases na interpretação da peça. As seguintes alterações na grade foram: Articulações³⁸; Andamento de caráter Lento optou-se por gravar em um andamento um pouco mais rápido para dar mais movimento nas frases temáticas. As demais alterações serão apresentadas com exemplos musicais.

³⁸ Articulação – A junção ou separação de notas sucessivas, isoladamente ou em grupos, por um intérprete, e a maneira pela qual isso se faz; a palavra é mais amplamente aplicada ao fraseado musical em geral. SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música – Edição Concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., p. 44, 2009.

TEMA-Clarinetas: 1º ao 6º compassos. O tema inicia-e e finaliza com uma figura de nota de colcheia. Optou-se pelas articulações da ligadura³⁹ devido a falta de revisão na edição original, e foram colocadas nas colcheias para dar mais destaque ao tema.

*Edição Original.



*Edição Revisada.

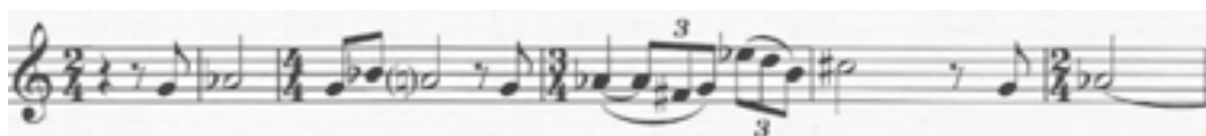


*Linha melódica transposta. (Clarinetas).

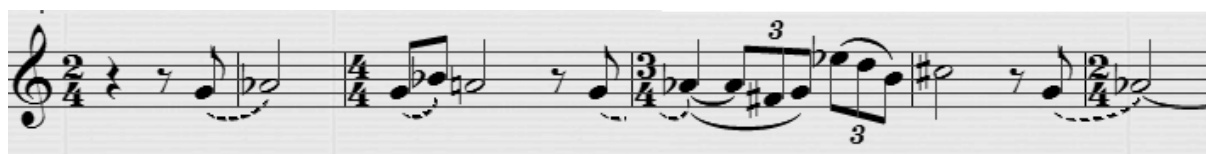


Oboé: 8º ao 13º compassos. As articulações seguem o mesmo padrão como no tema na linha da Clarinetas.

*Edição Original.



*Edição Revisada.



³⁹ Anacruse (Al. *Auftakt*; ing. *Anacrusis, upbeat*) – Nota ou grupo de notas que precedem o primeiro TEMPO FORTE do ritmo ao qual pertencem; habitualmente, no último tempo de um compasso. SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música – Edição Concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., p. 28, 2009.

Clarinetas: 19º compasso. Para dar destaque a intenção da frase optou-se pelas ligaduras nos grupos de sextinas de semicolcheias e em seguida as últimas duas colcheias. Observa-se que na edição original não há ligadura alguma por falta de revisão.

*Edição Original.



*Edição Revisada.



*Linha melódica transposta. (Clarinetas).



Fagote: 15º ao 20º compassos. As articulações seguem o mesmo padrão como no tema na linha da Clarinetas, bem como nos grupos de sextinas de semicolcheias a partir da segunda semicolcheia.

*Edição Original.



*Edição Revisada.



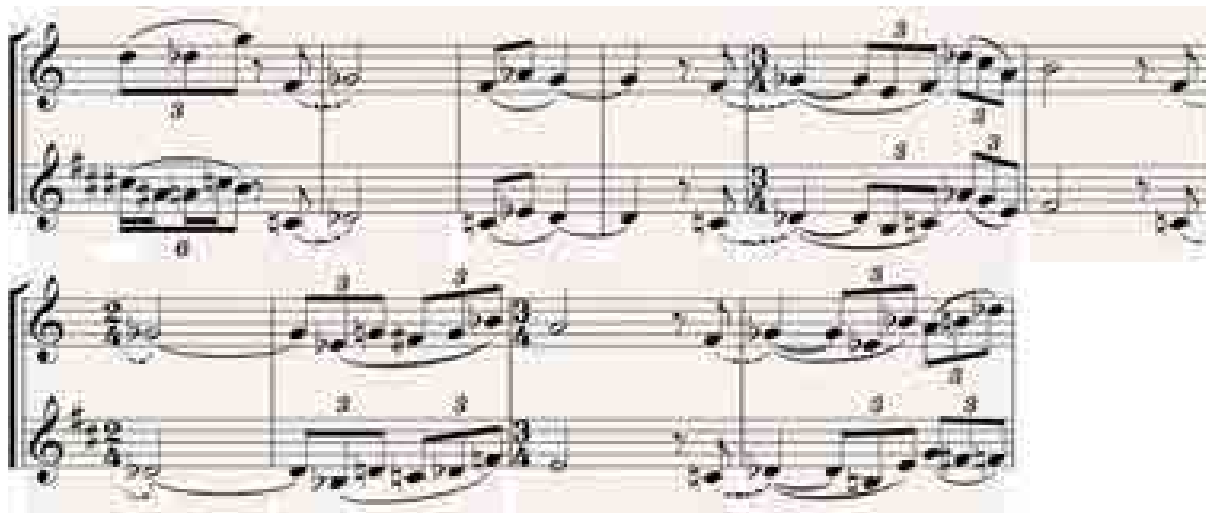
Oboé/Clarinetas: 22º ao 30º compassos. As articulações seguem o mesmo padrão como no tema na Clarineta nas anacruses ⁴⁰ de colcheias para mínimas. As ligaduras também se seguem nas figuras de colcheias em tercinas.

*Edição Original.

*Edição Revisada.

*Linha melódica transposta. (Clarinetas).

⁴⁰ Legato (It., “ligado”) – Termo que indica notas suavemente tocadas, sem interrupção perceptível no som, nem ênfase especial; o oposto do STACCATO. SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música – Edição Concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., p. 527, 2009



Oboé/Clarinet/Fagote: 33° ao 34° compassos. As articulações seguem nas linhas do Oboé como no tema, e, na Clarineta nos grupos separados de sextinas de semicolcheias a partir da segunda semicolcheia. Na linha melódica do Fagote foi alterada a altura das notas graves para uma região mais confortável oitava acima. Anteriormente pela falta de revisão era impossível tocar (Lá bemol-mínima; Lá bemol-semínima; Sí bemol-colcheia).

*Edição Original.

*Edição Revisada.

*Linha melódica transposta. (Clarinetta).

Oboé/Clarinetta/Fagote: 35° ao 39° compassos. Em todas as linhas melódicas as articulações de ligadura foram de acordo com o tema.

*Edição Original.

*Edição Revisada.

A musical score for three staves (treble, alto, and bass clefs). The top staff features a melodic line with slurs and ties. The middle staff contains a complex rhythmic pattern with slurs and ties. The bottom staff provides a bass line with slurs and ties. The score is marked with various articulation symbols and slurs.

*Linha melódica transposta. (Clarineta).

A musical score for three staves (treble, alto, and bass clefs). The top staff features a melodic line with slurs and ties. The middle staff contains a complex rhythmic pattern with slurs and ties. The bottom staff provides a bass line with slurs and ties. The score is marked with various articulation symbols and slurs.

Oboé/Clarineta/Fagote: 40º ao 41º compassos. Em todas as linhas melódicas as articulações de ligadura foram de acordo com o tema, bem como nos grupos de sextinas de semicolcheias a partir da segunda semicolcheia nas linhas do Oboé e Fagote.

*Edição Original.

A musical score for three staves (treble, alto, and bass clefs). The top staff features a melodic line with slurs and ties. The middle staff contains a complex rhythmic pattern with slurs and ties. The bottom staff provides a bass line with slurs and ties. The score is marked with various articulation symbols and slurs.

*Edição Revisada.



*Linha melódica transposta. (Clarinet).



Clarinet: 42º compasso. Foi alterada a direção da ligadura da semínima com o grupo de semicolcheias para está somente no grupo de semicolcheias dando mais ênfase na direção da frase.

*Edição Original.



*Edição Revisada.



*Linha melódica transposta. (Clarinet).



Oboé/Clarinet: 48° ao 50° compassos. As ligaduras estão colocadas para dar mais intenção no acompanhamento e no tema caminhando de forma unida.

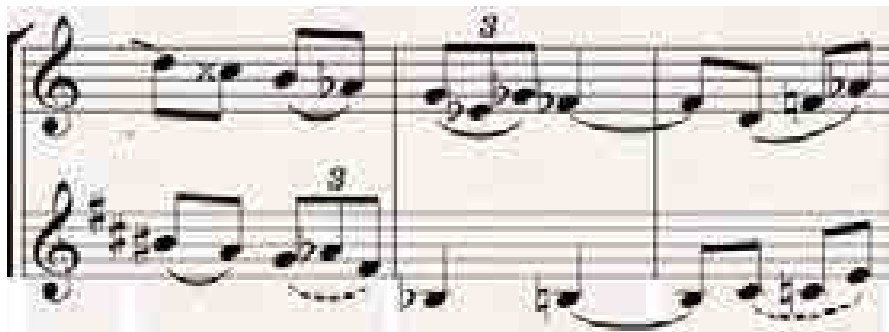
*Edição Original.

A two-staff musical score. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with a triplet of eighth notes in the second measure and a slur over the final two notes of the phrase. The bottom staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a bass line with a triplet of eighth notes in the second measure and a slur over the final two notes of the phrase.

*Edição Revisada.

A two-staff musical score, similar to the original edition. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with a triplet of eighth notes in the second measure and a slur over the final two notes of the phrase. The bottom staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a bass line with a triplet of eighth notes in the second measure and a slur over the final two notes of the phrase.

*Linha melódica transposta. (Clarinet).



Fagote: 51° ao 53° compassos. As ligaduras estão colocadas para dar mais intenção no acompanhamento caminhando de forma unida. Pela falta de revisão não foi colocada a ligadura nas primeiras duas colcheias da frase.

*Edição Original.



*Edição Revisada.



Oboé: 52° compasso. As ligaduras estão colocadas para dar mais intenção no tema de forma que caminhe unido com o acompanhamento. Pela falta de revisão não foram colocadas as ligadura separadas para destacar a frase nas colcheias.

*Edição Original.



*Edição Revisada.

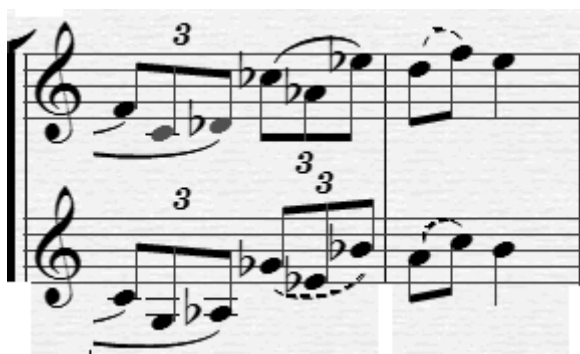


Oboé/Clarinetas: 58º 59º compassos. As ligaduras estão colocadas para dar mais intenção no tema caminhando de forma unida. Por falta de revisão na partitura não foram colocadas as devidas ligaduras nos grupos de colcheias e colcheias tercinadas.

*Edição Original.



*Edição Revisada.



*Linha melódica transposta. (Clarinetas).

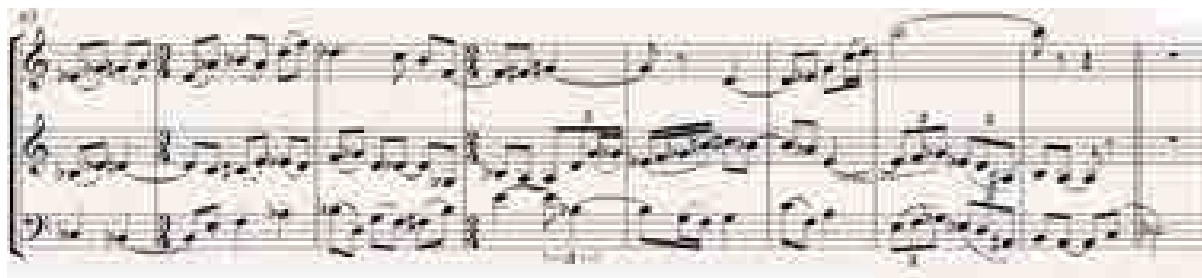


Oboé/Clarinetas/Fagote: 63º ao 71º compassos. As ligaduras colocadas nas colcheias das linhas do Oboé e da Clarineta destacam o final desta seção de forma clara, bem como de haverem semicolcheias e colcheias tercinadas nas linhas da Clarineta e do Fagote. Esta articulação (ligadura) tornou a música mais fácil de ser entendida do ponto de vista interpretativo caminhando de forma unida, melodia e acompanhamento.

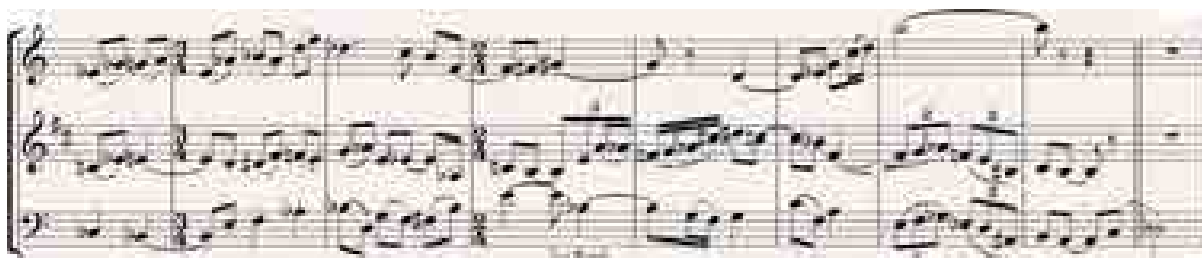
*Edição Original.

A musical score snippet showing two systems of staves. The top system consists of three staves (treble, treble, and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music includes various rhythmic patterns, slurs, and a 'Tempo' marking below the staves. The bottom system consists of three staves (treble, treble, and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music includes triplets and slurs.

*Edição Revisada.



*Linha melódica transposta. (Clarinet).



Fagote: 72° ao 75° compassos. As articulações finalizam o mesmo padrão como no início do tema na Clarineta, bem como nos grupos de tercinas de colcheias.

*Edição Original.



*Edição Revisada.



3.2) *Quinteto de Sopros.*

(1º Movimento: Allegro; 2º Movimento: Lento; 3º Movimento: Vivo).

Para Flauta, Oboé, Clarineta, Trompa, e Fagote. Peça sem edição, e, composta no ano de 1942. É uma das primeiras peças no estilo atonal-dodecafônico e foi estreada pelo quinteto de sopros de Mannheim/Alemanha em 1974. Este Quinteto foi gravado completo com todos os três movimentos, e, as partituras foram extraídas dos manuscritos do compositor.

Processo de ensaios/gravação – Peça de nível técnico intermediário, do ponto de vista técnico-interpretativo, sendo a terceira peça a ser gravada com dois meses de ensaios. A formação de tessitura deste Quinteto é tradicional (Flauta – região aguda/agudíssima; Oboé – região média; Clarineta – região aguda/agudíssima/médio-grave; Trompa – região aguda/médio-grave; Fagote – região médio-grave), e não houve problemas para o entrosamento musical ser consolidado. No primeiro movimento todos os instrumentos trabalham de forma bem parecida na maneira de conduzir as frases, por isso, não houve problemas para o entrosamento interpretativo. No segundo movimento por ser mais lento, todos os instrumentistas priorizaram com atenção o balanço da dinâmica e a afinação na maneira de conduzir as frases. No terceiro movimento todos os instrumentos trabalham de forma bem parecida na maneira de conduzir as frases com a exceção da Trompa que tecnicamente trabalhava nas regiões agudas que é fora da região de trabalho para esta formação. O problema de entrosamento ficou na questão do andamento que o compositor dobrava e desdobrava demarcando partes importantes dentro da forma da música, devido a isso este último movimento foi gravado por trechos até unir todo o movimento. Os cinco instrumentos foram gravados juntos, e oito tomadas foram gravadas nos 1º e 2º movimentos, e, o 3º movimento foi gravado por trechos de marcação da mudança de andamento feito pelo próprio compositor no manuscrito musical.

Alterações na partitura (grade) – com base nos ensaios optou-se por fazer algumas alterações no material musical para o entendimento melhor das frases na interpretação da peça. As seguintes alterações na grade foram na tessitura da linha da Trompa (somente no 3º movimento) que serão apresentadas com exemplos musicais. Portanto será apresentada somente a edição revisada (e transposta para Trompa), pelo fato de que todos os instrumentos no manuscrito do compositor não estarem nas suas devidas transposições.

Trompa – (3º Movimento): 4º ao 6º compassos. Por falta de revisão a tessitura da linha da Trompa ficou de maneira muito aguda nos grupos de semínimas finalizada por uma mínima.

*Edição Transposta e Revisada.



Trompa: 13º ao 14º compassos. Por falta de revisão a tessitura da linha da Trompa ficou de maneira muito aguda nos grupos de semínimas finalizada por uma semibreve.

*Edição Transposta e Revisada.



Trompa: 26º ao 27º compassos. Por falta de revisão a tessitura da linha da Trompa ficou de maneira muito aguda nos grupos de semínimas.

*Edição Transposta e Revisada.



Trompa: 31º ao 32º compassos. Por falta de revisão a tessitura da linha da Trompa ficou de maneira muito aguda nos grupos de semínimas finalizando com uma mínima pontuada.

*Edição Transposta e Revisada.



Trompa: 54° ao 55° compassos. Por falta de revisão a tessitura da linha da Trompa ficou de maneira muito aguda nos grupos de mínimas e semínimas.

*Edição Transposta e Revisada.



Trompa: 86° ao 88° compassos. Por falta de revisão a tessitura da linha da Trompa ficou de maneira muito aguda nos grupos de semínimas finalizada por uma mínima.

*Edição Transposta e Revisada.



3.3) *Música de Câmara 1944.*

(Lento/Meno/Lento/Piú Mosso/Lento/Tempo I).

Para Flautim/Flauta, Clarineta, Clarone, Piano, Violino e Violoncelo. De acordo com a edição de Reinaldo M. de Oliveira (Edition Savart 2007) a peça foi composta no Rio de Janeiro em 20 de Junho de 1944, e, dedicada a Curt Lange, estreada em Palermo/Argentina, em 1949, especialmente escrita para o Boletim Latino-Americano de Música, vol. VI.

Processo de ensaios/gravação – Peça de nível técnico intermediário/avançado, do ponto de vista técnico-interpretativo, sendo a última peça a ser gravada com dois meses de ensaios. A formação de tessitura deste Conjunto é atípica (Flautim/Flauta – região média/aguda/agudíssima; Clarineta – região média/grave; Clarone – região grave; Piano – região aguda/agudíssima/média/grave; Violino – região aguda/agudíssima/média; Violoncelo – região médio-grave).

Peça de um só movimento onde acontecem várias intervenções de andamentos todos os instrumentos trabalham de forma bem parecida na maneira de conduzir as frases. Os problemas de entrosamento ficaram nas questões da formação atípica da instrumentação a ser consolidada, e, do andamento que o compositor dobrava e desdobrava demarcando partes importantes dentro da forma da música, devido a isso este movimento foi gravado por trechos até unir todo o movimento. Os sete instrumentos foram gravados juntos, e cinco tomadas foram gravadas feitas por trechos de marcação da mudança de andamento marcados pelo próprio compositor na partitura.

Alterações na partitura (grade) – não houve problemas de alterações nesta edição, mas, não há partes individuais somente grade, pela falta de revisão. Com base nos ensaios optou-se por oferecer as partes individuais, e por isso, uma nova grade foi inserida nos anexos deste trabalho com as devidas partes individuais de todos os instrumentos, bem como as partes da Clarineta e do Clarone já transpostos. (Em anexo).

3.4) *Trio*.

(1º Movimento: Lento; 2º Movimento: Andante; 3º Movimento: Allegro).

Para Clarineta, Trompete em Dó e Violoncelo. Peça sem edição, e, composta no ano de 1946. É uma peça no estilo atonal-dodecafônico e foi estreada por membros do quinteto de sopros de Mannheim/Alemanha em 1975. Este Trio foi gravado completo com todos os três movimentos e as partituras foram extraídas dos manuscritos do compositor.

Processo de ensaios/gravação – Peça de nível técnico intermediário/avançado, do ponto de vista técnico-interpretativo, sendo a quarta peça a ser gravada com dois meses de ensaios. A formação de tessitura deste Conjunto é atípica (Clarineta – região aguda/média/grave; Trompete – região médio-grave; Violoncelo – região médio-grave).

Na peça acontecem vários diálogos rítmico-melódicos entre todos os instrumentos que trabalham de forma bem parecida na maneira de conduzir as frases. Os problemas de entrosamento ficaram nas questões da formação atípica da instrumentação a ser consolidada, e, no segundo movimento de andamento mais lento em que o compositor escreveu o ritmo desdobrado demarcando partes importantes dentro da forma da música, devido a isso todos os movimentos foram gravados por trechos. Os três instrumentos foram gravados de forma separada para facilitar o entendimento da interpretação por trechos de marcação das frases no manuscrito musical.

Alterações na partitura (grade) – não houve problemas de alterações em notas musicais neste manuscrito, apesar de se ter partes individuais. Mas, a sugestão dada neste trabalho através dos ensaios, é que haja uma edição revisada e ampliada desta peça pelo fato do efeito sonoro que o compositor queria dar a peça com a Clarineta em Sí bemol, não funcionou em muitas frases escritas em regiões graves em que o instrumento não alcança. Por isso, a sugestão seria transpor uma nova parte para a Clarineta em Lá, seria mais coerente para o resultado timbrístico do trabalho. Com base nos ensaios optou-se por oferecer as partes individuais para Clarineta em Lá, e por isso, uma nova grade foi inserida nos anexos deste trabalho com partes individuais. Os seguintes trechos do 2º e 3º movimentos com problemas na linha da Clarineta serão devidamente apresentados por exemplos musicais.

Clarineta: 4º compasso. 2º movimento. A frase inicia-se com a figura de pausa de semicolcheia, as figuras de notas de fusa (Mi e Dó bequadro nas regiões graves do instrumento) e figura de nota de colcheia (Mi bemol grave), sendo a última nota fora da tessitura do instrumento dificultando a execução da passagem.

*Edição Original.

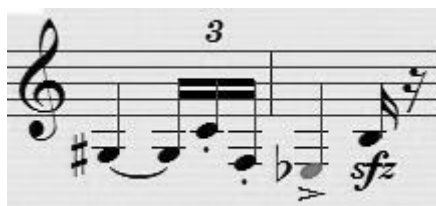


*Edição Revisada (Clarineta em Lá).

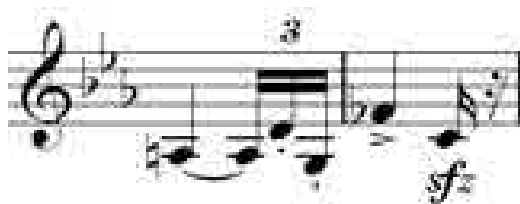


Clarineta: 36º e 37º compassos. 2º movimento. A frase inicia-se com a figura de nota de semínima, as figuras três figuras de notas de tercinas de semicolcheia, e figura de nota de semínima (Mi bemol grave), sendo a penúltima nota fora da tessitura do instrumento dificultando a execução da passagem.

*Edição Original.



*Edição Revisada (Clarineta em Lá).



Clarinetas: 7º compasso. 3º movimento. A frase inicia-se com as figuras de notas de fusa, figura de pausa de colcheia pontuada, as figuras de notas de semicolcheia (Fá # nas regiões graves do instrumento) e figura de nota de colcheia (Mi bemol grave), sendo a última nota fora da tessitura do instrumento dificultando a execução da passagem.

*Edição Original.



*Edição Revisada (Clarinetas em Lá).



Clarinetas: 7º compasso. 3º movimento. O acompanhamento inicia-se com a figura de pausa de colcheia, duas figuras de notas de colcheias (Lá bemol e Mi bemol grave), sendo a última nota fora da tessitura do instrumento dificultando a execução da passagem.

*Edição Original.



*Edição Revisada (Clarinetas em Lá).



Clarinetas: 48º compasso. 3º movimento. A frase inicia-se com a figura de pausa se semínima e figura de notas de colcheias, sendo a primeira figura de nota (Mi bemol grave), nota fora da tessitura do instrumento dificultando a execução da passagem.

*Edição Original.



*Edição Revisada (Clarinetas em Lá).



Clarinetas: 88º compasso. 3º movimento. O acompanhamento inicia-se com a figura de pausa se semínima e figura de notas de semínima pontuada, sendo a primeira figura de nota (Mi bemol grave), nota fora da tessitura do instrumento dificultando a execução da passagem.

*Edição Original.



*Edição Revisada (Clarinetas em Lá).



3.5) *Trio*.

(1º Movimento: Allegro; 2º Movimento: Lento; 3º Movimento: Allegro Vivo).

Para Flauta, Clarineta e Fagote. De acordo com a edição (Edition Savart 2007) a peça foi iniciada no ano de 1946 e finalizada no ano de 1977. Estreada em 1979 pelo Trio de palhetas da UNB. Seu título original é *Trio 1946 N° II*.

Processo de ensaios/gravação – Peça de nível técnico avançado do ponto de vista técnico-interpretativo e foi a segunda peça a ser gravada com oito meses de ensaios. A formação de tessitura deste Trio é tradicional (Flauta – região médio-aguda/aguda/agudíssima; Clarineta – região aguda/média/grave; Fagote – região médio-grave).

Peça de três movimentos em que acontecem vários diálogos rítmico-melódicos entre todos os instrumentos que trabalham de forma bem parecida na maneira de conduzir as frases. Os problemas de entrosamento ficaram nas questões técnicas que foram devidamente consolidadas, e, do andamento que o compositor dobrava demarcando partes importantes dentro da forma da música, devido a isso todos os movimentos foram gravados por trechos. Os três instrumentos foram gravados juntos, e cinco tomadas foram gravadas feitas por movimentos para se obter uma interpretação descente e coesa conforme o manuscrito musical.

Alterações na partitura (grade) – não houve problemas de alterações nesta edição, mas, não há partes individuais somente grade, pela falta de revisão. Com base nos ensaios optou-se por oferecer as partes individuais, e por isso, uma nova grade foi inserida nos anexos deste trabalho com as devidas partes individuais de todos os instrumentos, bem como as partes da Clarineta já transposta. (Em anexo).

3.6) Conclusão Geral de Proposta para as Edições Revisadas.

Para o intérprete é essencial conhecer o material e a técnica de composição de cada peça para compreender como estes se estruturam e se constituem o todo numa obra (nesse caso relacionado ao um período específico – década de 40, e, para o conhecimento de uma determinada prática de execução contemporânea); os aspectos técnico-interpretativos encontrados nas peças, também resultam em um plano das diferenças entre as convenções da notação do compositor, em que preserva um registro escrito da música, e, a execução, no que dá vida ao todo e sempre será renovada à experiência musical. Este deve ser o primeiro passo a ser seguido. A partir disso, torna-se necessário e coerente aderir a uma nova edição, revisada e ampliada para que se torne possível executar com respeito uma performance descente e mais próxima possível das ideias do compositor. As partituras das peças apresentaram problemas diversos em suas devidas edições e manuscritos, pelo fato destas peças não serem executadas com frequência, e, isso implica a partir deste trabalho revisões que venham a contribuir, a enaltecer o trabalho do compositor, a alargar repertórios e ampliar possibilidades técnicas e interpretativas concernente à produção camerística contemporânea no Brasil.

A proposta apresentada está fundamentada de acordo com escrita e a linguagem musical do compositor em seu período atonal-dodecafônico, bem como os vislumbres alcançados pela musicalidade intuitiva de cada executante e pelo exercício imaginativo das expressões (agógicas) de acordo com a compreensão adquirido por esta pesquisa da linguagem de Santoro nas peças que se formaram resultando em um registro fonográfico, isso foi vital para interpretação. Com isso, abordou-se cada problema encontrado nas partituras para que gerasse soluções coerentes e plausíveis além de um desempenho lógico referente ao estilo das peças.

CONSIDERAÇÕES FINAIS.

A pesquisa foi justificada pela crescente importância em se valorizar a produção nacional nos meios acadêmicos brasileiros, divulgando, desenvolvendo estudos técnicos e difundindo novos repertórios. Neste contexto se enquadra Cláudio Santoro. Trata-se de um dos maiores expoentes da música brasileira, compositor, regente, professor e intérprete, sendo sua produção uma das mais significativas no cenário musical brasileiro. A linguagem musical de Santoro reflete com clareza o panorama da música contemporânea brasileira. Sendo assim, este trabalho contribui em geral com os estudos acerca da música contemporânea no Brasil.

A divulgação das cinco peças de câmara suscitou uma reflexão sobre a importância da produção camerística de uma parte da história da música erudita brasileira, arraigada de elementos indispensáveis para um trabalho performático, tais como: interpretação, das ideologias e do contexto histórico-político que influenciaram o compositor.

Sobre as ideologias e os contextos do qual se encontrava Santoro na década de 40, é imprescindível que o intérprete saiba diferenciar e contextualizar a linguagem da escrita, pois, paralelo a isso caminhou fortemente uma ideologia comunista bem atrelada às artes em geral daquele período em que o artista assumia uma postura apologética em favor da sociedade. Esse idealismo político é notório em sua música além de sua situação geográfica que o moldara. Sua personalidade sempre esteve à procura de uma nova linguagem musical que lhe proporcionou um vultoso rendimento artístico. Essas características muito marcaram a trajetória musical do compositor em que se instigou e se alcançou com coerência o entendimento de suas distintas fases de composição.

Como ponto de partida, utilizou-se a chegada de H. J. Koellreutter e o histórico do grupo *Música Viva* (que foi considerado o introdutor da vanguarda musical no Brasil), houve então uma relevância considerável para a produção musical de caráter contemporâneo, não somente na formação de uma identidade, mas também na trajetória de produções artísticas posteriores. Dessa forma, Santoro entrou em contato direto com as propostas e pretensões do *Música Viva*.

Com isso, o século XX com suas transformações passou a exigir da arte novas leituras, novas interpretações e novas linguagens. A divulgação da nova música no Brasil por programas de rádio, cursos, seminários e debates, além da utilização dos manifestos publicados pelo *Música Viva*, colaboraram para uma visualização mais nítida de todas as mudanças que foram ocorrendo durante a trajetória do grupo e sua postura política naquele momento. Sendo assim Kater (2001), dividiu a história do grupo em três fases distintas (*Momento I, II e III*).

No final da década de 40, Santoro abandonou as técnicas de vanguarda, e, após o Congresso de Compositores de Praga (1948), o compositor aderiu a uma estética ligada ao Neorrealismo, produzindo uma arte em que pudesse estar mais próxima do povo. Santoro decidiu abandonar o Dodecafonismo para buscar uma linguagem nacional, mas não aceitava como válido o Nacionalismo praticado por compositores como Villa-Lobos ou Camargo Guarnieri, Egg (2004, p. 191). Por outro lado, o Dodecafonismo de Santoro (praticado na década de 40), era caracterizado por uma utilização muito pessoal. Quando se aprecia a música dos compositores dodecafonistas europeus, é notório e entendível que a música de Santoro foi marcada por uma extrema liberdade de tratamento do material musical utilizado. Baseado nisso, Santoro buscou dar as suas obras dodecafônicas uma originalidade brasileira, e, mesmo chegando a um resultado tão interessante com a utilização dessa técnica, o compositor decidiu abandonar o Dodecafonismo retomando-o em sua última fase de composição com a mesma liberdade, mas, em novas experiências com a Música Eletroacústica.

Tratou-se da apreciação do instrumento clarineta na obra camerística (foco principal da pesquisa que resultou no registro sonoro das peças), com composições de elevados níveis técnicos no que se alargaram papéis proeminentes no campo técnico-musical e na produção ligada à clarineta no Brasil. Como resultado coeso, se conterà não somente proveito na área técnico-musical, mas, nos repertórios contemporâneos que além de englobar obras de diversos períodos da história da música relaciona-se tanto em apreciação como em performance.

E ainda, reconstruir e compreender a paisagem sonora de uma determinada época é uma das formas mais válidas de conhecê-la e absorvê-la, no qual se revelam profundas indagações do que se pode imaginar. O estudo de todas as questões históricas, ideológicas e musicais (abordadas nesta pesquisa) demonstra ainda o quanto a música é um campo aberto para a pesquisa no Brasil. Muito há ainda para ser estudado em relação a música erudita contemporânea brasileira, e, novos estudos podem revelar novas e significantes questões sobre o assunto. É necessário mais esforços para a pesquisa de reconstrução para que haja mais edições revisadas de partituras inéditas, na análise das obras, na descoberta de documentos esclarecedores do pensamento do compositor estudado, no estudo das relações da obra com o público, entre outras possibilidades de análises. Por fim, há muito a fazer e começou-se a conhecer a história da música produzida no Brasil do século XX. E isso, é o suficiente para dar-se importância a este objeto de estudo.

A literatura abordada neste trabalho está classificada da seguinte forma: histórica, analítica, filosófica, sociológica, interpretativa e técnica (relacionada à técnica do instrumento clarineta), bem como partituras musicais e suas respectivas propostas de edições revisadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

ADORNO, Theodor. *Primas – La Crítica de la Cultura y la Sociedad*. Traducción: Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Ariel, 1962.

_____. *Indústria Cultural e Sociedade*. Tradução: Júlia Elisabeth Levy. 7ª Reimpressão, São Paulo: Editora PAZ e TERRA, 2002.

_____. *A Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Editora Perspectiva, 3ª edição – 1ª reimpressão, 2004.

_____. *Introdução à Sociologia da Música: Doze Preleções Teóricas*. Tradução: Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

ALBRIGHT, Valerie. *Charles Ives: uma revista*. São Paulo: FAPESP, Annablume Editora, 1999.

AMARAL, Aracy A. *Arte para que? : A Preocupação Social na Arte Brasileira, 1930-1970 – Subsídios para uma História Social da Arte no Brasil*. 3ª Edição. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 9ª reimpressão, 2004.

BATTIBUGLI, Thaís. *A Solidariedade Antifascista – brasileiros na guerra civil espanhola (1936-1939)*. Campinas/SP: Autores Associados – São Paulo: EDUSP, 2004.

BENTLEY, Eric. *O Teatro Engajado*. Tradução: Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

BERGONZI, Jerry. *Inside Improvisation Series Vol. 1 – Melodic Structures*. Published by: Advanced Music, 1992.

_____. *Inside Improvisation Series Vol. 4 – Melodic Rhythms*. Published by: Advanced Music, 1998.

_____. *Inside Improvisation Series Vol. 5 – Thesaurus Of Intervalic Melodies*. Published by: Advanced Music, 2000.

_____. *Inside Improvisation Series Vol. 7 – Hexatonics*. Published by: Advanced Music, 2006

BOK, Henri. *New Techniques for the Bass Clarinet*. Paris: Salabert, 1989.

BOULEZ, Pierre. *A Música Hoje 2*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

BRISOLLA, Cyro. *Princípios de Harmonia Funcional*. São Paulo: Annablume – 3ª ed., 2008.

- BROWN, Archie. *Ascensão e Queda do Comunismo*. Tradução: Bruno Casotti. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- CALLADO, Antônio. *Retrato de Portinari*. Coleção: Literatura e Teoria Literária, Vol. 30. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- CAMARGOS, Marcia. *Entre a Vanguarda e a Tradição – Os artistas brasileiros na Europa (1912-1930)*. São Paulo: Alameda, 2011.
- CAMPOS, Augusto de. *Música de Invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2ª.ed. São Paulo: Edusp, 1998.
- CARBONARE, Alessandro. *Clarinete – Il Suono: Arte e Técnica – 100 Esercizi Giornalieri Per Migliorarne L’omogeneità*. Roma: Riverberi Sonori, 1997.
- COVACH, John. *Twelve-tone Theory*. Cambridge University Press, 2002.
- COPLAND, Aaron. *Como Ouvir (e Entender) Música*. Tradução: Luiz Paulo Horta. Editora: Arte Nova, 1974.
- COSTA, Cristina. *Sociologia – Introdução à Ciência da Sociedade*. São Paulo: Editora Moderna, 2ª Edição, 1997.
- CRAFT, Robert. *Crônica de uma Amizade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil Ltda. Tradução: Eduardo Francisco Alves. DIFEL, 2002.
- CRUISKSHANK, Donald. *The Act of Teaching*. New York: MacGraw-Hill, 1995.
- CURTOIS, Stéphane. *O Livro Negro do Comunismo – Crimes, Terror e Repressão*. Colaboração: Stéphane Curtois, Nicolas Werth, Jean-Louis Panné, Andrzej Paczkowski, Karel Bartosek, Jean-Louis Margolim. Tradução: Caio Meira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- Enciclopédia da Música Brasileira*. São Paulo: Art, 1980.
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. Tradução: Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 19ª edição – revista, 2004.
- FORJAZ, Maria Cecília Spina. *Tenentismo e Política: tenentismo e camadas médias urbanas na crise da Primeira República*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: PAZ e TERRA, 1977.
- GADO, Adriano Braz. *Um estudo da técnica de doze sons em obras selecionadas: Hans Joachim Koellreuter e César Guerra-Peixe*. Dissertação de Mestrado/UNICAMP, São Paulo, 2005.
- GAY, Peter. *Modernismo – O Fascínio da Heresia – De Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

- GARCIA, Sérgio Freire. *Alto-, alter-, alto-falantes: concertos eletroacústicos e o ao vivo musical*. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica PUC/SP, São Paulo, 2004.
- GONÇALVES, Marcos Augusto. *1922: A Semana que não Terminou*. 1ª Edição, São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- GREEN, Douglas M. *Form in tonal music – An Introduction to Analysis*. Austin: Wadsworth, 1979.
- GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- _____. *Análise – Enciclopédia da Música do século XX*. Tradução: Marcos Santarrita e Alda Porto. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GROVE, Dick. *Fundamentos de Armonia Moderna – Libro Uno/Parte 1*. México D.F.: Arturo Valadez Editor, 2001.
- GROUT, D. J. & PALISCA, C. V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2001.
- GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969.
- HERF, Jeffrey. *O Modernismo Reacionário: Tecnologia, Cultura e Política na República de Weimar e no Terceiro Reich*. Tradução: Cláudio Frederico da S. Ramos. São Paulo: Editora Ensaio, 1993.
- HINDEMITH, Paul. *Curso Condensado de Harmonia Tradicional: com predomínio de exercícios e o mínimo de regras*. São Paulo: Irmãos Vitale. Tradução: Souza Lima 13ª Ed., 1998.
- HOBBSAWN, Eric J. *História do Marxismo IV – O Marxismo na Época da Segunda Internacional (Terceira parte)*. Tradução: Carlos Nelson Coutinho e Luiz Sérgio N. Henriques. 2ª Edição, Rio de Janeiro: PAZ e TERRA, 1984.
- _____. *Era dos Extremos: o breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Sobre História - Ensaio*. Tradução: Cid Knipel Moreira. 2ª Edição – 5ª Reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *Como Mudar o Mundo – Marx e o Marxismo, 1840-2011*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- JEANJEAN, Paul. *Vade-Mecum du Clarinettiste – Six Études Spéciales*. Paris: Alphonse Leduc, 1927.
- KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreuter – Movimentos em Direção a Modernidade*. São Paulo: Musa Editora Atravez, 2001.

- KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira – Dos Primórdios ao Início do Século XX*. Coleção Luís Cosme, Vol. 9. Porto Alegre: Movimento; Brasília: Instituto Nacional do Livro; Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1976.
- KOSTKA, Stefan & PAYNE, Dorothy. *Tonal Harmony – with an Introduction to Twentieth-Century Music*. 4ª ed. McGraw Hill, 2000.
- _____. *Material and Techniques of Twentieth Century Music*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, New Jersey, 1999.
- KOVÁCS, Béla. *Mindennapos Skálagyakorlatok – Klarinétra*. Budapest: Editio Musica Budapest, 1979.
- _____. *Hommages- Clarinet Solo*. Leverkusen/Germany: Edition Darok, 1994.
- LAKATOS, Eva Maria. MARCONI, M.A. *Fundamentos de Metodologia Científica*. 4ª Ed. São Paulo: Atlas, 2001.
- LESTER, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth Century Music*. New York: Norton, 1989.
- LEIBOWITZ, René. *Arnold Schönberg – Letters*. Selected and Edited by: Erwin Stein. Translated from the original German by: Eithne Wilkens and Ernst Kaiser. University of California Press/Berkeley and Los Angeles — Edition, 1987.
- _____, René. *Schönberg and his school — The Contemporary Stage of the Language of Music*. Translated from the original French by: Dika Newlin. Published by Da Capo Press, Inc., 1949.
- LIEBMAN, David & AEBERSOLD, Jamey. *The Scale Syllabus – Vol. 26*. By: Jamey Aebersold Jazz, Inc., 1982.
- LIMA, Sônia Albano de. *Uma Metodologia de Interpretação Musical*. São Paulo: Musa Editora, 2005.
- MACDONALD, Malcolm. *Schönberg*. New York: Oxford University Press — 2ª Edição, 2008.
- MACONIE, Robin. *Stockhausen Sobre a Música – Palestras e Entrevistas Compiladas por Robin Maconie*. Tradução: Saulo Alencastre. São Paulo: Madras, 2009.
- MAN, Alfred. *Johann Joseph Fux – O estudo do Contraponto (do Gradus ad Parnassum)*. Tradução: Hugo L. Ribeiro, 2ª Edição, 2007.
- MARIZ, Vasco. *Cláudio Santoro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- _____. *História da Música no Brasil*. 4ª Edição, Revista e Ampliada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Alemã – Crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em*

- seus diferentes profetas (1845-1846)*. Tradução: Rubens Enderle, Nélío Schneider e Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MESSIAEN, Olivier. *The Technique of my Language Musical*. Translated by: John Satterfield. Alphonse Leduc Editions Musicales, 1956.
- MONTEIRO, Brandão & OLIVEIRA, Carlos Alberto P. de. *Os Partidos Políticos*. São Paulo: Global, 1989.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.
- _____. *Vida Musical*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- NESTROVSKI, Arthur. *Notas Musicais – Do Barroco ao Jazz*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- OTTMAN, Robert. *Advanced Harmony*. New Jersey: Prentice Hall, 1992.
- PAZ, Juan Carlos. *Introdução à Música do Nosso Tempo*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- PEREIRA, Paulo. *História da Arte – Terceiro Volume – Do Barroco à Contemporaneidade*. Colaboração: Dr.^a Luísa Arruda, Dr.^a Isabel Carlos, Dr.^o Paulo Varela Gomes, Dr.^a Ana Cristina Leite, Dr.^o José Fernandes Pereira, Dr.^o João Lima Pinharanda, Arq. Walter Rossa, Dr.^o Rui Afonso Santos, Dr.^o Nuno Vassallo e Silva, Dr.^a Raquel Henriques da Silva, Arq.^a Ana Cristina Tostões. Temas e Debates e Autores. 2ª Edição, 1997.
- PERSICHETTI, Vincent. *Armonía del Siglo XX*. Madrid: Real Musical, 2001.
- PINO, David. *The Clarinet and Clarinet Playing*. New York: Charles Schribner's Sons, 1980.
- PISTON, Walter. *Harmony*. London: Victor Gollancz, 1994.
- RIDENOUR, Thomas. *Clarinet Fingerings – A Comprehensive Guide For The Performer And Educator*. Leblanc Educational Publications – Revised Edition, 1990.
- ROSENBERG, Arthur. *Democracia e Socialismo – História Política do Últimos Cento e Cinquenta Anos (1789-1937)*. Tradução: Margaret Presser e Antonio Roberto Bertelli. São Paulo: Global Editora, 1986.
- ROVIRA, Teresa. *Problemas de Forma – Schönberg y Le Corbusier*. Barcelona: Edicions UPC, 1999.
- SADER, Emir. *O Anjo Torto – Esquerda (e Direita) no Brasil*. 1ª Edição/Reimpressão. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.
- SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música – Edição Concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- SANTORO, Cláudio. *Trio (partitura: só 1º movimento – Clarineta, Oboé e Fagote)*. Edition Savart, 1940.

_____. *Drei Stück Für Klarinette Solo (partitura para clarineta solo)*. Tonos – Internacional, Darmstadt, Aha-Strasse 9, 1971.

_____. *Quinteto de Sopros (partitura para: Flauta, Oboé, Clarineta, Fagote e Trompa)*, Edition Savart, 1942.

_____. *Música de Câmara 1944 (partitura para: Flauta, Flautim, Clarineta, Clarone, Piano, Violino e Violoncelo)*. RJ 20/06/1944, Edição, Maio/2007 por Reinaldo M. de Oliveira.

_____. *Trio (partitura para: Flauta, Clarineta e Fagote)*. Edition Savart. Schriesheim/Alemanha, 1946 – 01/1977.

_____. *Trio (partitura para: Clarineta, Trompete e Violoncelo)*. Edition Savart. Fazenda Rio do Braço SP 08/01/1946.

SANTORO, Maria Carlota Braga. *Resgatando Memórias de Cláudio Santoro*. Rio de Janeiro: Barroso Edições, 2002.

SANTOS, Antonio Duarte & MIRANDA, Orlando. *O que todo cidadão precisa saber sobre: Trabalho e Social-democracia*. Série Ação Política – Cadernos de Política. São Paulo: Global Editora, 2ª edição, 1986.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Tradução: Eduardo Seincman. 3ª Edição, 1ª reimpressão. São Paulo: EDUSP, 2008.

_____. *Funções Estruturais da Harmonia*. Edição e Prefácio: Leonard Stein. Tradução: Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2004.

_____. *Harmonia*. São Paulo: EDUSP, 1999.

_____. *Exercícios Preliminares em Contraponto*. Tradução: Eduardo Seincman - São Paulo: Via Lettera, 2001.

_____. *Style and Idea*. Berkeley/Los Angeles: University of California, 1984.

SLONIMSKY, Nicolas. *Writings on Music - Volume Three/Music of the Modern Era*. New York/London: Electra Slonimsky Yourke, 2005.

_____. *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns*. New York – Copyright renewed by: Charles Scribner's Sons, 1975.

SOUZA, I. A. V. L. *Santoro: Uma História em Miniaturas – Estudo Analítico – Interpretativo dos Prelúdios para Piano de Cláudio Santoro*. UNICAMP, São Paulo – Dissertação de Mestrado, 2003.

STRAUS, Joseph. *Introduction to Post-Tonal Theory*. 2ª e 3ª ed. New Jersey: Prentice Hall, 2000/2005.

STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em 6 Lições*. Tradução: Luiz Paulo Horta – Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1996.

_____ & CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinsky*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

THURSTON, Frederik. *Clarinet Technique*. London: Oxford University Press, 1964.

TRAGTENBERG, Lívio. *Contraponto – Uma Arte de Compor*. São Paulo: EDUSP – 2ª Edição, 2002.

_____ *Artigos Musicais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

TRANCHEFORT, François-Renè. *Guia da Música de Câmara*. Colaboração: Adélaide de Place, Pierre-Émile Barbier, Harry Halbreich, Jean-Alexandre Ménétrier, Alain Poirier e Marc Vignal. Lisboa: Editora Gradiva, 1ª edição, 2004.

TYMOCZKO, Dmitri. *Scale Theory, Serial Theory and Voice Leading*. Blackwell Publishing Ltd., 2008.

VATTIMO, Gianni. *A Sociedade Transparente*. Tradução: Hossein Shooja e Isabel Santos. Editora: Relógio D'Água, 1992.

VIANNA, Marly de Almeida Gomes. *Política e Rebelião nos Anos 30*. Coleção Polêmica – São Paulo: Moderna, 1995.

WEBERN, Anton. *O Caminho para a Nova Música – Der Weg Zur Neuen Musik*. Tradução: Carlos Kater; Prefácio: Willi Reich. São Paulo: Novas Metas, 1984.

WILLIAMS, Raymond. *La Política del Modernismo – Contra los Nuevos Conformistas*. Traducción: Horacio Pons. Londres/Nueva York: Manantial, 1989.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido – Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª edição – 6ª reimpressão, 2007.

_____. *O Coro dos Contrários*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

WHITTALL, Arnold. *Musical Composition in the Twentieth Century*. London: Oxford University Press, 1999.

_____. *The Cambridge Introduction to Serialism*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2008.

ZAIDAN FILHO, Michel. *PCB (1922-1929): Na Busca das Origens de um Marxismo Nacional*. São Paulo: Global, 1985.

ZAN, José Roberto. *Do Fundo do Quintal à Vanguarda – Contribuição para uma História Social da Música Popular Brasileira*. UNICAMP, São Paulo – Tese de Doutorado, 1997.

ZÍLIO, Carlos. *A Querela do Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

PERIÓDICOS.

ALBRECHT, Cíntia Macedo & PASCOAL, Maria Lúcia. *As Estruturas de Conjuntos na Técnica de Doze Sons. Mini-suite Nº 1 de José Penalva: Análise e Performance*. Revista Eletrônica de Musicologia – Vol. 8. Dezembro, 2004.

ALMADA, Carlos de Lemos. *O dodecafonismo peculiar de Cláudio Santoro: Análise do ciclo de canções A Menina Boba*. Opus, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 7-24, Junho, 2008.

ANDRADE, Everaldo de Oliveira. *History, art and politics: the muralismo of the Bolivian Miguel Alandia Pantoja*. Revista História, Vol. 25, Nº 2 – São Paulo, 2006.

ASSIS, A. C. de. *Compondo a “cor nacional”: conciliações estéticas e culturais na música*. PerMusi, Belo Horizonte, n.16/os. 33-41, 2007.

BOURSCHEIDT, Luís. *A análise das peças #II, #III e #VI, das “Sechs Kleine Klavierstücke” – As seis Pequenas Peças para piano, Op. 19 de Arnold Schönberg: uma discussão acerca do atematismo na obra pianística de Arnold Schönberg*. SIMPEMUS 4 – Simpósio de Pesquisa em Música. Anais/ps. 437-438, Editora DeArtes/UFPR – Curitiba, 2007.

CHUEKE, Zélia. *Reading music: a listening process, breaking the barriers of notation*. Revista PerMusi, Vol.11, 2005.

CORRÊA, Antenor Ferreira. *O Sentido da Análise Musical*. Revista Opus 12/ps. 33-53 – 2006.

DUDEQUE, Norton. *Schönberg e a Função Tonal*. Revista Eletrônica de Musicologia. Vol. 2.-1, DeArtes/UFPR, Outubro, 2007.

_____. *Schönberg: “Emancipação da dissonância, tonalidade expandida e variação progressiva em Frieden auf der Erde”*. Debates, 9/ps. 7-34, PPGM/CLA/UNIRIO, Agosto, 2007.

FARIA, Adriana Miana de. *Pelo Mundo da Música Viva: 1939 a 1951*. Opus, Vol. 5, Nº 5/ps.3-18. Agosto, Rio de Janeiro, 1998.

GOEHR, Alexander. *The Theoretical Writings of Arnold Schoenberg*. Perspectives of New Music – Vol.13, Nº 2/ps. 3-16, 1975..

GUERCHFELD, Marcello. *O Compromisso do Intérprete com a Música Contemporânea*. Opus, Vol. 2, Nº 2/ps.59-63. Junho, Porto Alegre, 1990.

LOUREIRO, Maurício A. 1996. *Ilustrando na Clarineta a Variação e o Controle do Timbre na Realização do Pensamento Musical*. In Ulhôa, Ed. Anais do IX Encontro Anual da ANPPOM. Rio de Janeiro, ps. 276-283, 1996.

_____ & PAULA, Hugo B. de. *Estudo da Variação do Timbre da Clarineta em Performance Através de Análise por Componentes Principais da Distribuição Espectral*. ANPPOM, Opus N° 7 – ISSN 1517-7017. Fevereiro, 2001.

MARTINS, Denise Andrade de Freitas. *Análise da Obra Eletrônica Mutationen III de Cláudio Santoro*. ANPPOM, Opus N° 8 – ISSN 1517-7017. Fevereiro, 2002.

MENON, Fernando. *A Juventude Hitlerista (Hitlerjugend) e as Juventudes Musicais (Jeunesses Musicales): estudo comparativo destas associações durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945)*. SIMPEMUS 4 – Simpósio de Pesquisa em Música. Anais/ps. 155-160, Editora DeArtes/UFPR – Curitiba, 2007.

NUNZIO, Mário Del. *Obras multimídia: solução de Xenakis à apresentação pública de música eletroacústica*. SIMPEMUS 4 – Simpósio de Pesquisa em Música. Anais/ps. 277-287, Editora DeArtes/UFPR – Curitiba, 2007.

PÁSCOA, Luciane. *A posição social do artista no movimento neo-realista em Portugal artigos de Júlio Pomar e Lima de Freitas na Revista Vértice nas décadas de 40 e 50*. Revista Aboré N° 3 – Publicação da Escola Superior de Artes e Turismo – ISSN 1980-6930, 2006.

PÁSCOA, Márcio. *Reflexões sobre o Neo-realismo e um artigo de Fernando Lopes Graça para a Revista Vértice (1949)*. Revista Aboré N° 5 – Publicação da Escola Superior de Artes e Turismo – ISSN 1980-6930, 2006.

RAFFMAN, Diana. *Is Twelve-tone Music Artistically Defective?* Midwest Studies in Philosophy, XXVIII, 2003.

TENNEY, James. *Form in 20th Century Music (1969-70)*. An edited version of this text was published in the Dictionary of Contemporary Music in 1973. (What follows is my original version).

SOUZA, I. A. V. L. PASCOAL, Maria Lúcia. *Eunice Katunda e Música Viva: um estudo analítico das Quatro Epígrafes*. SIMPEMUS 4 – Simpósio de Pesquisa em Música. Anais/ps. 216-227, Editora DeArtes/UFPR – Curitiba, 2007.

SOUZA, I. A. V. L. *Reflexões, Experiências e Opiniões do Compositor Cláudio Santoro*. UNICAMP/ps. 304-320, São Paulo, 2003.

STEUERNAGEL, Marcell Silva. *Variação progressiva e texto: relações em Seraphita, Op. 22 n°1 de Arnold Schönberg*. Cadernos de Análise Musical 1. PPGMúsica-DeArtes/UFPR, ps. 37-51, 2008.

REVISTAS.

PAU BRASIL. *Entrevista: Cláudio Santoro – O Humanismo Segundo Santoro*. Publicação Bimestral sobre Ecologia e Cultura – Nº 14 – Ano III – Set/Out – 1986.

FONTES ELETRÔNICAS.

<<http://www.revista.uea.edu.br/abore>> Acessado em 18 de Novembro de 2011.

<<http://www.claudiosantoro.art.br>> Acessado em 18 de Novembro de 2011.

<<http://www.bu.ufmg.br/clange>> Acessado em 18 de Novembro de 2011.

<<http://www.musica.ufmg.br/permusi/eng/issues>> Acessado em 12 de Março de 2012.

FILMOGRAFIA.

Architektur Des Untergangs – Arquitetura da Destruição. Filme de Peter Cohen; Narrador: Bruno Ganz. Poj Filmproduktion AB Filminstitutet Sveriges Television Kanal 1 Sandrew Film & Teater AB. 121' Minutos, Suécia 1992.

DISCOGRAFIA.

Koellreuter. Coleção Musical Itaú Cultural – Acervo Funart da Música Brasileira. Faixas: 1) *CONSTELAÇÕES* – Hans Joachim Koellreuter (18:20 min.); 2) *CANTATA DE ANIVERSÁRIO* – Willy Corrêa de Oliveira (10:20 min.); 3) *GREETINGS FÜR KOELLREUTER* – Jorge Peixinho (8:57 min.); 4) *A BRIGA DIALÉTICA DOS ESTILOS* – Cláudio Santoro (2:06 min.); 5) *LÚDICA II* – Ricardo Tacuchian (6:20 min.); 6) *BAGATELLE FÜR HANS JOACHIM* – Rodolfo Coelho de Souza (7:08 min.); 7) *O MEU AMIGO KOELLREUTER* – Gilberto Mendes (3:55 min.). Rio de Janeiro, 1985.

FONTE ORAL.

-Entrevista cedida para este trabalho com Alberto Santoro, irmão caçula do compositor Cláudio Santoro. Entrevista concedida no Simpósio Einstein no CEFET-AM (atual IFAM). Fita magnética. 30' Minutos, na data de 26 de Abril de 2005.

-Entrevista cedida pelo compositor Alban Berg à Vienna Rundfunk. *What is Atonality?* A radio talk given by Alban Berg on the Vienna Rundfunk, 23 April 1930, and, printed under the title “*Was ist Atonal?*” in 23, the music magazine edited by Willi Reich, Nº 26/27, Vienna, 8 June 1936.

-Entrevista com Gerald Kegelmann, regente e amigo do compositor Cláudio Santoro. Entrevista concedida a Raffaello Santoro. Fita magnética. 40' Minutos, 2004. Tradução alemão/português: Abner Viana & Judith Simon.

-Entrevista com Nivaldo Santiago, regente e amigo do compositor Cláudio Santoro. Entrevista concedida a Abner Viana. Questionário não padronizado, 2012.

ANEXOS.

Anexo 1) Cronologia – Síntese Biográfica do Compositor.

Cláudio Santoro (1919–1989).

Nasceu em Manaus-AM, a 23 de Novembro de 1919, Cláudio Franco de Sá Santoro, filho de Michelângelo Giotto Santoro e Cecília Autran Franco de Sá Santoro e primogênito de doze irmãos. Em 1937 Santoro foi morar no Rio de Janeiro onde se graduou em violino com “Honor” pelo Conservatório Nacional de Música do Rio de Janeiro. Um ano depois foi aceito como professor de violino e harmonia no mesmo Conservatório, permanecendo até o ano de 1941.

No ano de 1938 foi criado o grupo “Música Viva” tendo como mentor Hans-Joachim Koellreuter⁴¹ que futuramente, exerceria enorme influência na música de Santoro e outros jovens compositores de sua época.

Em 1940 Santoro compõe *Trio* (Clarinetas, Oboé e Fagote). E, no ano de 1941, Santoro casou-se com Maria Carlota Braga, uma ex-colega de classe no Conservatório de Música do Rio de Janeiro. O casamento foi realizado na igreja da Glória no Largo do Machado, permaneceram juntos por 15 anos. Em 1942 nasceu o primeiro filho do casal, Arlindo Santoro. Neste ano Santoro compõe *Drei Stück Für Klarinette Solo* e *Quinteto de Sopros*. Dois anos depois nasceu a filha Sônia Santoro, primeira filha do casal (segunda, logo após Arlindo). Ainda neste ano, Santoro foi incentivado por Curt Lange a participar do Concurso Internacional da Chamber Music Guild, em Washington/EUA, onde recebeu Menção Honrosa com o seu *1º Quarteto de Cordas*. Posteriormente, Santoro compôs *Música de Câmara 1944*, *Trio* (Flauta, Clarineta e Fagote – iniciado em 1946 e finalizado em 1977), e, *Trio* (Clarinetas, Trompete e Violoncelo) em 1946.

Curt Lange e outras personalidades manifestaram apoio ao pedido de bolsa para Guggenheim Foundation feita por Santoro para estudar composição nos EUA. O pedido foi concedido, porém, seu visto de entrada nos EUA foi negado pelo consulado americano devido à sua filiação no Brasil ao Partido Comunista. Em 1947, Santoro resolveu candidatar-se a uma bolsa do Governo Francês, e, concedida a bolsa de estudos, Santoro embarcou para Paris/França onde conheceu Nadia Boulanger⁴² que após ver algumas de suas obras, o aceitou

⁴¹ Hans-Joachim Koellreuter nasceu em Freiburg/Alemanha no dia 2 de Setembro de 1915 e faleceu em São Paulo/Brasil no dia 13 de Setembro de 2005. Foi compositor, professor e musicólogo. Mudou-se para o Brasil em 1937 e tornou-se um dos nomes mais influentes na vida musical do País fundando o grupo “Música Viva” juntando consigo vários adeptos à técnica dodecafônica, entre eles Cláudio Santoro.

⁴² Nadia Juliette Boulanger (1887-1979) foi uma compositora francesa de música erudita e professora de composição. Era irmã de Lili Boulanger, também compositora. Tornou-se professora no Conservatório de

como aluno. Através de Nadia, Santoro recebeu indicação para se especializar em regência no Conservatório de Paris, na classe de Eugène Bigot. Neste ano Santoro compôs um balé intitulado *A Fábrica*, utilizando elementos do folclore nacional brasileiro.

Por motivos financeiros e pelo acontecimento do 2º Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais de Praga (na atual República Tcheca, antiga Tchecoslováquia; o Congresso ocorreu no período de 20 a 29 de Maio de 1948), Santoro não conseguiu concluir seu curso de regência no Conservatório de Paris, partindo para uma série de trabalhos com diversas orquestras do Leste Europeu.

Sobre o *Prêmio Lili Boulanger*⁴³, Santoro participou deste evento internacional como aluno candidato de Nadia Boulanger. O evento foi realizado pela Fundação Lili Boulanger de Boston e Santoro recebeu este Prêmio com sua Sinfonia Nº 3. Além de Nadia Boulanger constar na mesa julgadora deste evento, o júri também constava da presença de: Igor Stravinsky (1882-1971), Sergei Koussevitzky (1874-1951), Aaron Copland (1900-1990) e Walter Piston (1894-1976).

Entre os anos de 1949/50 pouca coisa foi escrita por Santoro. Neste mesmo período o compositor recebeu o Prêmio “Berkshire Music Center”, Boston/EUA.

Em 1951 nasceu Letícia Santoro, segunda filha do casamento (terceira logo após Arlindo e Sônia). Neste período Nacionalista Santoro compôs *4 Sonatas para Violino e Piano*.

Em 1955 Santoro iniciou sua 1ª tournée que durou cerca de sete meses pelo Leste da Europa (União Soviética, Tchecoslováquia, Romênia, Hungria e Polônia). Aproveitando este momento que o Partido Comunista o oferecera, regeu obras suas e também de outros compositores brasileiros. Nesta tournée Santoro gravou em LP sua *Sinfonia Nº 4*⁴⁴ com coros e metade de suas obras compostas até então foram editadas em Moscou.

Na 2ª tournée no ano de 1957, Santoro viajou por toda a Europa, obtendo muito mais entusiasmo pelo fato de ter inúmeras orquestras, entre elas, a Orquestra de Leningrado. Passou uma temporada em Sofia (Bulgária), e, em Viena (Áustria) onde colaborou na organização do Festival da Juventude, depois seguindo para Paris e Londres. Durante este período de tournée, Santoro pede divórcio a Maria Carlota Braga, e, da Europa, Santoro só

Americano de Música em Fontainebleau/França em 1921 e, a partir de 1950, foi diretora deste conservatório sendo uma grande mestra de muitos compositores brasileiros e norte-americanos.

⁴³ Juliette-Marie Olga Boulanger conhecida como Lili Boulanger (1893-1918) era compositora e irmã de Nadia Boulanger, este Prêmio era concedido anualmente e foi criado em homenagem à compositora.

⁴⁴ Esta Sinfonia foi intitulada como “Sinfonia da Paz”, iniciada numa viagem em 1953 durante o voo da delegação brasileira de Moscou a Tachkent/Uzbequistão.

retornou ao Brasil por convite de Darcy Ribeiro ⁴⁵ em 1962 para organizar o setor de música da UnB (Universidade de Brasília). Porém em 1964, Santoro não conseguiu dar prosseguimento a este trabalho pela situação política em que se encontrava o Brasil. No ano de 1963, Santoro conheceu a bailarina Gisèle Louise Serzedelo Correia, com quem se casou pela 2ª vez, gerando deste casamento mais três filhos: Gisele, Alessandro e Rafaello. Neste ano Santoro compôs o *Quarteto N° 6 para Cordas*.

Entre 1970 e 1978 Santoro assumiu o cargo de professor e diretor da Escola Superior de Música, dos cursos de Regência e Formação de Orquestra em Heidelberg/Mannheim na Alemanha (na época, Alemanha Ocidental). Nesta mesma época assinou um importante contrato com a Tonos ⁴⁶.

Em seguida Santoro retorna ao Brasil a convite de Ney Braga (Ministro da Educação e Cultura), e, do Reitor da UnB (Universidade de Brasília) José Carlos de Azevedo, sendo recebido então como Chefe do Departamento de Artes desta instituição, ainda organizou a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional e a Orquestra de Câmara da Universidade de Brasília.

Em 1984 Santoro compôs uma ópera intitulada *Alma*, sendo escrita em versão reduzida para vozes e piano. Esta ópera ganhou orquestração e versão cênica em Manaus, durante o 2º FAO (Festival Amazonas de Ópera, no ano de 1997).

No dia 27 de Março de 1989 Santoro foi vítima de um enfarto fulminante e faleceu durante um ensaio da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília. Dentre a nova geração de compositores brasileiros, denominada como a “primeira geração independente” (MARIZ, 1994, p. 301), o nome de Santoro aparece em destaque. Santoro foi um compositor brasileiro que abordou diferentes técnicas e linhas de composições e pesquisas na música contemporânea ⁴⁷. Trabalhou no pensamento Serial nos anos 40, foi para a Estética Socialista dos anos 50 e dez anos depois a Música Eletroacústica, explorando uma linguagem Pós-serial onde fez uso de procedimentos da indeterminação em sua música. Porém, durante a década de 70 retomou aos mesmos valores de eficiência, rigor formal e orquestração precisa que no passado havia negado. Santoro compôs cerca de 500 obras como: Sinfonias, Duos, Trios,

⁴⁵ Darcy Ribeiro foi etnólogo, antropólogo, professor, educador, ensaísta e romancista. Nasceu em Montes Claros/MG em 26 de Outubro de 1922 e faleceu em Brasília/DF no dia 17 de Fevereiro de 1997. Eleito em 8 de Outubro de 1992 para a Cadeira N° 11 da Academia Brasileira de Letras, sucedendo a Deolindo Couto.

⁴⁶ Importante editora de Darmstadt/Alemanha interessada em editar toda a obra de Cláudio Santoro até aquele presente momento, inclusive as obras de seus períodos “Dodecafônico e Nacionalista”.

⁴⁷ Extraído da Introdução da dissertação de mestrado da Profª Iracele Lívero de Souza. *Santoro: Uma História em Miniaturas – Estudo Analítico – Interpretativo dos Prelúdios para Piano de Cláudio Santoro*, p. 14. UNICAMP – São Paulo, 2003.

Quartetos, Quintetos, Peças Solo, Concertos, Cantatas, Música Eletroacústica, Trilhas Sonoras para filmes e dentre outras.

Anexo 2) Entrevista Alemão/Português: Raffaello Santoro entrevista Gerald Kegelmann.

Tradução: Abner Viana & Judith Simon.

*Alemão (Deutsch).

R.S.: Herr Kegelmann, ich hätte gerne, dass du ein bisschen sagst, wer du bist, was du machst, nur damit wir...

G.K.: Was ich gemacht habe.

R.S.: Ja, dass wir ein bisschen über dich reden. (Ja, jetzt, kannst du anfangen.)

G.K.: Ich bin in Heidelberg geboren, 1934, habe meine Kindheit auf dem Dorf verbracht, habe in Heidelberg studiert, bin dann in meine alte Schule, Gymnasium in Wiesloch als Lehrer wieder gekommen, und den gleichen Weg an der Hochschule, auch wieder zurück als Lehrer an die Musikhochschule Heidelberg. Als Lehrbeauftragter 1971, als Professor 1975. Mein Fach war Chorleitung und Chorzerziehung. Ich war Lehrbeauftragter zunächst und wie gesagt, '75 die Professur. War dann von '86-'97 Rektor der Musikhochschule Heidelberg-Mannheim. Der Name wurde dann kurz danach geändert in nur Mannheim, weil der Doppelstand dort aufgelöst wurde, und es blieb noch die Ausbildungsstätte Mannheim. Ich bin dann 2000 in Ruhestand gegangen.

Ich mache jetzt wieder einen Schritt zurück, ich habe in Wiesloch in der ev. Stadtkirche gewirkt, 46 Jahre als nebenamtlicher Kantor neben meinem Schuldienst und neben meiner Tätigkeit an der Hochschule. Habe einige Chöre dirigiert im Umkreis von Heidelberg und habe einige Dinge gegründet, z.B. das Heidelberger Kantatenorchester, die Musikschule in Wiesloch, den Heidelberger Madrigalchor, um nur einige zu nennen. Und habe dieses alles neben meiner Haupttätigkeit her betreut. 2000, wie gesagt, ging ich in den Ruhestand, und seitdem bin ich Gelegenheitsarbeiter. Ich übernehme Vertretungen, Krankheitsvertretungen usw. in meinem Fach in Chorleitung, und lebe in Waldorf. Das war in Kurzfassung mein Leben.

R.S.: Wunderbar. Wann hast du Claudio Santoro kennengelernt?

G.K.: Ja, das war während meiner Lehrbeauftragtenzeit. War er tätig als Leiter des Orchesters und Lehrer für Orchesterleitung. Und ich war das chorische Pendant dazu. Das war in den 70ern, Anfang der 70er Jahre, habe ich ihn angesprochen: „Sie komponieren auch“, da hat er gesagt: „Ja, und Sie sind der erste, der mich nach meinen Kompositionen fragt, nach meiner Tätigkeit als Komponist.“

Und er hat mich eingeladen nach Schriesheim, und wir haben da einen sehr schönen Nachmittag verbracht mit Stücken von ihm. Damals hat er, das war seine elektronische Phase, und das war sehr interessant, und aus diesem Anfang wurde eine sehr enge Freundschaft.

Also er war einer meiner allerbesten Freunde, und er sagte über mich: „Du bist mein *best deutsch* Freund.“

Ich werde auf seine Sprache noch zurückkommen, weil er hatte eine Eigenschaft, die Endsilben zu eliminieren. Die waren uninteressant, oder vielleicht auch ungefährlich, oder wären gefährlich gewesen. Also er sprach für mich die originellste Sprache Deutsch.

Wir waren sehr viel zusammen, und wir haben sehr viele sehr interessante Gespräche geführt, und er hat mich noch um Hilfe gebeten, weil er, nennen wir es Probleme hatte mit seinem Rektor. Das war ich noch nicht, das wurde ich erst später.

Also wir waren, wie gesagt, sehr, sehr eng befreundet, und er ist dann im Jahr 19..., wann war das..., '78 hat er mich im Sommer angesprochen, hat gesagt: „Du, ich habe wieder eine Einladung nach Brasilien zurück.“

Da hat er seine alte Position wieder einnehmen können. Und führte den Satz an: „Wir sehen uns im Januar wieder.“

Also im Januar '79. (...)

Und dann kam tatsächlich im Oktober eine Einladung zu dem Kurs an der *Escola de Música*. Ja, und dann bin ich mit etwas Schwierigkeiten... von meinem Vorgänger im Amt, vom Rektor, hat es dann doch geklappt, dass ich dahin fahren konnte. Und daraus wurden dann fast jährliche Besuche in Brasília mit Tätigkeiten an der Universität, an der *Escola de Música*, im Orchester, und ich habe diese Zeiten sehr genossen. Und habe sehr viel gelernt, auch über das Leben in Brasilien. Weil bei euch die Lebensart eine andere ist als bei uns. Und das hat mir gut getan.

R.S.: Und in den Jahren, die er schon in Brasilien gewohnt hatte, habt ihr euch auch immer sehr viel gesehen und zusammen gearbeitet hier in Deutschland und in Brasilien?

G.K.: Ja ja, er kam dann auch in gewisser Regelmäßigkeit immer wieder nach Deutschland, und da hatte er in meiner Wohnung- das war das Lager für seine Winterkleidung. Denn die hat er ja bei euch nicht gebraucht, aber hier.

Er hat dann immer bei mir gewohnt, und auch diese Zeit möchte ich nicht missen. Es war immer ein sehr intensiver und gewinnbringender Gedankenaustausch.

Und natürlich habe ich auch einige Werke von ihm aufgeführt, auch uraufgeführt. Z.B. in Brasilien in Brasília eine Kantate für Tenor-Solo und Orchester, 1984, „Der Fischer“, ein Goethe-Text. Im National-Theater mit Aldo Baldin.

Oder im Jahr 1985, im Bach-Jahr, habe ich mit dem Heidelberger Jungen Kammerorchester ein Konzert gemacht mit Vertonungen über B A C H, und da habe ich auch Claudio gebeten, was zu schreiben, und das sind „3 Fragmente über B A C H“. Die habe ich dann in

Heidelberg im Rahmen dieses Konzerts uraufgeführt.

Oder, das größte Werk, was ich von ihm aufgeführt habe, ist die Messe, die ist... das ist... (Partituren durchschauend) ah ja, das ist eine Kantate, die ich in Brasilien aufgeführt habe, aus den „Sonetten an Orpheus“, die habe ich auch in Brasilien in dem gleichen Konzert wie den Fischer uraufgeführt.

Vielleicht zwischendurch eine nette Begebenheit: Er hat mir eines schönen Tages einen Stapel Kompositionen überreicht. Und überschrieben waren die „3 Madrigalen...“, da hat er jetzt ein bisschen zu viel dran gemacht an der Endung, „...für Kegelmann“. Ja, dann habe ich das aufgeschlagen, und dann, ich musste gar nicht viel reinschauen, ich sah, dass das für meinen Chor unmöglich war, zu machen. Und nach weiterem Studium hat sich diese Einschätzung verstärkt, und dann habe ich ihm gesagt: „Du Claudio, das ist furchtbar lieb, aber ich kann diese Stücke nicht aufführen.“

Es wurde dann... einige Jahre später hat ein Chor aus Paris eines der Madrigale aufgeführt, aber sonst... ich weiß nicht, was daraus geworden ist. Auf jeden Fall, ich habe es nicht aufführen können.

Das konnte er überhaupt nicht verstehen. ... „Wieso, das ist doch...“, „Ah“, habe ich gesagt, „aber Orchester und Chor ist ein Unterschied. Die wissen, wo ihre Töne sitzen, aber ein Chor hat es da etwas schwerer.“

Ein paar Tage später begegnen wir uns, dann sagt er: „Ich habe dir etwas mitgebracht, eine Komposition für dich.“

Und das war eine DIN A4 Seite vollgeschrieben, ganz einfache Harmonien, I, IV, V, I und so. Also wirklich ganz...

„Kannst du das singen mit deinem Chor?“

Ich hab's nicht gesungen, das war zu... Also das war...

Er wollte mir eben eine kleine Freude machen.

Ja, und das größte Werk, was ich von deinem Vater aufgeführt habe, war die Messe. Die Messe ist 1983 entstanden, und zwar hat er sie begonnen in Ziegelhausen. Er hat im Schlafzimmer seine Bleibe gehabt, und also in diesem Schlafzimmer in Ziegelhausen in meiner Wohnung entstand das „Kyrie“, und der Rest in einem illustren Hause, nämlich im Brahms-Haus in Baden-Baden.

Und interessant ist, dass er ein großer Verehrer von Brahms war, der ich auch bin, und dass diese Verbindung...(..).

(...)...der Komponist und der Dirigent auch brahmssüchtig, und dieses Werk wurde uraufgeführt in Mannheim, in einer Kirche, die vor allem zeitgenössische Musik gepflegt hat.

Und zwar waren da... das war in der Bonifatius-Kirche in Mannheim, und es folgen dann Aufführungen, das war am 9.11.'84, und es folgten dann Aufführungen in Heidelberg in der Peterskirche, in Baden-Baden in der St. Bernadius-Kirche und in der Stiftskirche in Stuttgart. Am 9., 11., 13., 15. waren die Konzerte. Und das ist ein Werk, das er seiner Mutter gewidmet hat. Ein Werk, was der Chor sehr gerne gesungen hat, und was ich sehr gerne gearbeitet habe. Ich habe es kombiniert gehabt, weil es nicht abendfüllend ist, mit der kleinen „Missa Brevis“ in b-moll von Bach.

Ich komme auf die Sprache nochmal zurück.

Claudio hat also Veränderungen vorgenommen an bestimmten Worten, hat aber auch Neuschöpfungen zustande gebracht, z.B. „Du bist ein *Großfrench*“, „Du bist ein *Großgaun*“, oder die Geschichte mit der Schreibmaschine:

Wir fahren von Heidelberg nach Frankfurt zum Flughafen und fahren gerade über die Neckarbrücke, dann sagte ziemlich erschrocken Claudio:

„Meine Schreibmaschine hab ich vergessen! Die ist in *dein* Haus!“

Ich sag, „du hast keine Schreibmaschine dabei gehabt.“

„Doch, *die ist auf Tisch, auf Tisch!*“

Da habe ich gesagt: „Das kann nicht sein.“

Deine Mutter sitzt hinten. Dann höre ich, mit ruhiger Stimme sagt sie: „Ach, er meint, der Kugelschreiber.“

Maschin zu schreib.

„*Maschin zu schreib*“, das ist auch ein Satz, der klingt mir immer noch in den Ohren. Ja, das ist genug zur Sprache.

R.S.: Was denkst du über die Musik von Claudio Santoro?

G.K.: Das ist eine Musik, die viele Gesichter hat. Und es war mir jedes Gesicht interessant. Also z.B. die Messe, das ist eben... da merkt man, das ist ein brasilianischer Komponist, der viele Klänge benutzt, die südamerikanisch daher kommen. Er hat sehr viel Klangsinn in diesem Stück realisiert, und es ist eine Musik, die man mit keiner anderen Musik vergleichen kann.

Also dass man sagen kann, das erinnert mich an xy. Das ist eine sehr eigenständige Musik. Auch seine Sinfonien sind sehr, sehr eigenständig. Und er hat mir erzählt, er hat ja in frühen Jahren zwölftönig komponiert, noch vor Schönberg. Auch interessant, nicht? Das ist...

Und hat dann eben über die Elektronik, Synthesizer und alles mögliche... Er hat eigentlich ein breites Spektrum an musikalischen Ausdrucksformen. Ich glaube, der Klang war ein ganz wichtiger Parameter seiner Musik und wie gesagt, der nationale Kolorit ist Inhalt.

R.S.: Welcher Mann war Claudio Santoro? Wie kannst du ihn beschreiben?

G.K.: Ja, ein origineller, aufregender, lebendiger, leicht entzündbarer, ehrlicher, bis zur... ohne Rücksicht auf was passiert, wenn ich das und das tue. Er hat das vertreten, was er für richtig hielt. Und das war auch sein Problem. Nein, nicht sein Problem, aber das Problem seines Gegenübers an der Musikhochschule Mannheim.

Er war geradlinig, sehr unterhaltsam, mit sehr viel Witz und, ja, für mich ein Glücksfall, dass ich ihn kennengelernt habe.

Also ich habe ja bei euch oft gewohnt, wenn ich da zu Kursen war, und es war ganz selten, dass er so ganz ruhig von der Hochschule nach hause kam. Da war immer was passiert, und da hat er erzählt mit einem Eifer und einer Hingabe und dann, du kennst deine Mutter gut, besser als ich, sie hat natürlich dann nicht gesagt: „Mein Lieber, mach mal langsam“, nee, die hatte dann nochmal Öl ins Feuer... Und das waren also aufregende Mittagessen, häufig. Nicht immer, aber häufig.

Also er war ein Mensch, der seine Eigenständigkeit und seine eigene Meinung nicht geopfert hat, um Lieb-Kind zu sein irgendwo, sondern er war sehr klar. Das hat mich sehr beeindruckt. Und das hat mir ihn auch nahegebracht, noch, also sehr nahegebracht, weil ich auch versuche, das zu sagen, was ich denke.

Und ich habe von ihm auch bestimmt vieles, einiges abgeguckt, wie man sich in manchen Situationen verhält oder verhalten kann.

Also er war wirklich einer meiner besten Freunde und wie gesagt, ich war sein *best deutsch* Freund. Beste Freundschaft also, nicht nur so oberflächlich sondern mit Substanz.

R.S.: Was war wichtiger für dich, die Freundschaft oder die Arbeit zusammen?

G.K.: Da mache ich keinen Unterschied, das war für mich... hat es gleichen Stellenwert. Es war eben eine glückliche Paarung zwischen fachlicher Qualität und ehrlicher Persönlichkeiten. Er hat mir z.B. folgendes erzählt, er war mal vorgesehen für einen Preis in den USA, und die erste Frage lautete: „Sind Sie Kommunist?“ Da hat er gesagt „Ja“, und da hat er nie mehr was gehört von dieser Stelle, die ihm das angeboten hatte. Ja, das war Claudio.

Und wir haben uns verabschiedet, ich sehe ihn noch vor mir in seinen... ja, das war im Januar, da er zurückgeflogen ist. Ich sehe ihn noch in Frankfurt: „Bis zum nächsten mal.“

Und das war dann nicht mehr. Ja... kam sehr überraschend, denn er war damals noch so fit und so lebendig wie eh und je.

Tja... ich denke oft an ihn und... aber, es war eine relativ kurze Zeit, wir haben uns Anfang der 70er Jahre kennengelernt. Ja... zu kurz.

R.S: Und was sind die besten Erinnerungen, die du hast?

G.K.: Ja, ich habe die eigentlich schon beschrieben.

R.S.: Und die schlimmsten?

G.K.: Jetzt muss ich mit seinen Worten antworten.

Er hat also ziemlich viele komplizierte, kleine Misse gehabt zu Leuten, mit denen er arbeiten musste. Durch seine Art, nicht, er hat seinen geraden Weg beschritten. Und eines schönen Tages sagte er: „*Warum habe ich nie gehabt Streit mit dir?*“

Habe ich gesagt: „Ich weiß es nicht, ich finde keinen Grund.“

Also das hat ihn irgendwie überrascht, glaube ich, dass wir nie gestritten haben. Wirklich nie.

R.S.: Ich wusste nicht, dass er die Messe in Ziegelhausen angefangen hat zu schreiben. Und wie waren diese Tage in Ziegelhausen bei dir?

G.K.: Das waren reiche Tage für mich, denn wir konnten täglich miteinander sprechen, zusammen Musik hören, ich konnte mir seine... ja, er hat mich auch in seine verschiedenen Kompositionstücke eingeführt, und es war auch gesellig, natürlich auch, und immer lebendig. Er war ein sehr Lebendiger. Und was an Lebendigkeit fehlte, hat deine Mutter dann noch mitgebracht, nicht? Eine schöne Zeit war's.

R.S.: Und was war für dich das beste Projekt, was ihr beide gemacht habt?

G.K.: Die Messe. Ja... ich habe das Glück gehabt, oder wir haben das Glück gehabt, dass wir das doch mit einigen Aufführungen nacheinander so in einer Woche machen konnten. Und die Rezensionen waren auch immer über das Werk sehr gut, und es kam gut an. Ich hab's dann später nochmal gemacht, in Kombination mit der großen c-moll Messe, Mozart.

Auch da vielleicht ein Gespräch mit einem Konzertbesucher. Ich habe gedacht, ich mache den Santoro am Anfang, dass die Leute dann etwas beruhigt mit einem wohlbekanntem Werk nach hause gehen können. Und da hat mich ein Konzertbesucher angesprochen und hat gesagt: „Warum haben Sie das gemacht? Warum sind Sie nicht chronologisch...?“ Habe ich das als Grund angegeben, da sagt er: „Das war viel interessanter, das neue Werk kennenzulernen, als den Mozart noch einmal zu hören. Also Sie hätten die Leute ruhig mit dem Santoro nach hause schicken können nach dem Konzert.“

Also das ist jetzt nicht eine Qualitätsfrage, aber es ist eine Musik, die den Hörer erreicht, was ja nicht immer gegeben ist, oder kompliziert ist, manchmal. Bei zeitgenössischer Musik.

R.S.: War die Musik von Claudio Santoro immer sehr schwierig?

G.K.: Ja. Er... Also ich habe ihm immer wieder gesagt, du darfst einen Chor nicht mit einem Orchester verwechseln. Das sind zwei verschiedene... Und erstens: mit einem Profichor kann man sehr viel machen, aber ich hatte... Der Heidelberger Madrigalchor ist ein, ja, das sind

eigentlich musikalische, nicht Laien, es sind schon Musiker dabei, auch Sänger dabei, aber das ist kein Profichor. Das sind Leute, die gerne singen, und die auch einmal zur Probe kommen, und um Werke zu studieren. Also diese Madrigalen waren... (...).

(...)...Unter- oder Übertreibung, es war einfach eine... Die Kompositionen waren sehr gut, aber nicht realisierbar. Für den Chor.

R.S.: Okay... Claudio Santoro in wenigen Worten. Wie kannst du ihn beschreiben? Ganz kurz nur.

G.K.: Claudio war eine starke Persönlichkeit. Unerschrocken, fantasievoll, sprachbegabt in einer Richtung, die nicht alltäglich ist. Für ihn war Musik nichts klingendes, sondern das war auch etwas intellektuelles. Und er war einer, der sich als Komponist in vielen Stilen ausprobiert hat. Ich denke jetzt an eine Komposition, die wurde im Mozart-Jahr aufgeführt in Mannheim: „Hochzeit ohne Figaro“. Das ist typisch Claudio.

R.S.: Zum letzten: Wie haben die Leute eure Freundschaft gesehen?

G.K.: Unterschiedlich. Die Freundschaft zu Claudio war für mich ein Gewinn, wenn auch, punktuell war die Freundschaft zu Claudio für mich auch problematisch, nicht für mich aber für manche Leute. Aber das hat mich wiederum auch nicht gestört.

Also für mich war Claudio eben ganz anders als die meisten meiner Kollegen. Und mich hat es auch wirklich betroffen gemacht, als ich ihn kennengelernt habe, als er sagte: „Sie sind der erste“, und da war er schon ein paar Jahre da, „Sie sind der erste, der mich nach meiner Musik fragt.“

Das ist irgendwo... ist er da nicht angekommen.

Aber das hat ihn nicht gestört. Es hat ihn nur gefreut, dass da einer kam dann. Und ist ja was draus geworden dann. Und Claudio ist eben auch... als Lehrer war er sehr engagiert. Mit dem Orchester auch, das war gut.

R.S.: Habt ihr offen über Deutschland geredet? Was denkt er über Deutschland?

G.K.: Er hat gesagt: „Wenn ich in Deutschland bin, habe ich Sehnsucht nach Brasilien. Und wenn ich in Brasilien bin, zieht es mich wieder nach Deutschland.“

(...) Auch wenn ein Deutscher nach Brasilien geht, ist es zunächst ein fremdes Land. Und so war's für ihn auch. Weil die Lebensart einfach eine andere ist. Also mir hat z.B. sehr viel geholfen, persönlich, ich habe sehr viel in Brasilien gelernt. Weil die Lebensart eine andere ist. Ist nicht alles so... Wenn ich in Brasilien eine Chorprobe auf 10 Uhr angesetzt habe, dann ist der letzte um 11 Uhr gekommen. Aber ohne schlechtes Gewissen, sondern: „Hallo!...freust dich, gell, dass ich komm!“

Ich war ein Stückchen weiter weg oft in Sibirien, in Novosibirsk. Da ist die Probe um 10 Uhr,

die ist aber um 10 Uhr, da sind alle da. Alle! Und zwar nicht in einer Probe, an allen Proben! Das ist lästig, wenn man nicht proben kann, wenn das so nacheinander kommt, aber die...

Das andere ist eben dieses, ja, das Entspannte, das: „Ja, ich lebe jetzt und freue mich jetzt.“

Also wie gesagt, ich habe unglaublich viel profitiert und war auch nah dran, nach dem ersten Aufenthalt, der hat mich... der war überwältigend für mich. Ich war nah dran zu sagen, ich will meine Zelte in Brasilien aufschlagen.

Aber dann hat doch die... ja, ich habe mir dann... ob ich das über längere Zeit aushalten kann, dass man immer warten muss, bis die Leute kommen. Und naja, und hier lief es auch ganz gut, dann habe ich das wieder verworfen.

Aber ich bleibe dabei, Brasilien war für mich eine gute Medizin.

R.S.: Und habt ihr vor seinem Tod, als er wieder zurück in Brasilien war, und ihr euch nicht mehr gesehen habt, weil er gestorben ist, hattet ihr über irgendein Projekt gesprochen, das ihr zusammen machen wolltet?

G.K.: Nein, direkt nicht, aber da wäre bestimmt wieder was passiert. Bestimmt.

Ja, ich habe noch so einen Parallel-Fall mit einer Komponistin, mit der Myriam Marbe. Die hat auch ein Requiem geschrieben, das habe ich uraufgeführt, und das war eine sehr angenehme Zusammenarbeit. Und die kam dann nochmal wieder, und die war in Mannheim mal, hat da ein Stipendium gehabt, eine Wohnung gehabt, ein Studio, und dann hat sie noch... habe ich gesagt: „Und in nächster Zukunft laden wir dich wieder ein.“ (...) Dann hat sie gesagt: „Ja... ich habe Rhythmusprobleme.“ ...Sie ist ein Jahr später gestorben.

Das war geplant aber dennoch nicht realisiert. Aber wir hätten bestimmt noch was gemacht.

Ja... er ist 70 Jahre alt geworden, nicht?

R.S.: Danke, vielen Dank.

G.K.: Ich danke.

*Português.

ÁUDIO 1

R.S.: Sr. Kegelmann eu gostaria que você falasse um pouco de você, quem você é e o que faz?

G.K.: Sobre o que eu fiz.

R.S.: Sim, que nós falássemos um pouco sobre você, agora pode começar.

G.K.: Eu nasci em Heidelberg em 1934, e passei a infância no interior. Estudei em Heidelberg e depois retornei na minha antiga escola no ginásio em Weisloch como professor e também fiz o mesmo caminho na área da música no Musikhochschule de Heidelberg, como

professor encarregado em 1971 e depois como docente fixo em 1975. Dava aulas de Regência Coral e Musicalização na área de coral. E depois de 1986-1997 fui reitor do Musikhochschule Heidelberg/Mannheim. Esse nome depois foi mudado somente para Mannheim. Eu me aposentei no ano de 2000. Entretanto, eu vou dá um passo atrás, eu atuei na igreja evangélica da cidade de Weisloch, onde trabalhei 46 anos como dirigente musical e organista, fora o emprego principal na Universidade (Hochschule). Eu dirigir alguns corais ao redor da cidade de Heidelberg e fundei algumas coisas como: o “Heidelberger Kantatenorchester”, o “Musikhochschule” em Weisloch, e o “Heidelberger Madrigalchor” somente para citar alguns. Tomei de conta de tudo isso fora as minhas atividades principais. No ano de 2000, como havia dito, me aposentei, e desde então eu sou apenas um “trabalhador ocasional”. Então, quando alguém não pode dirigir ou fazer algo na música, eu assumo temporariamente, e etc., ou mesmo na matéria de regência coral. Eu vivo em Waldorf. Então, essa é a versão curta da minha vida.

R.S: Maravilha, quando você conheceu Cláudio Santoro?

G.K.: Sim, então, isso foi durante a minha época de professor encarregado quando Santoro atuou como diretor da orquestra da Universidade e, como professor de regência, o que me correspondia na área de coral, e ele na área orquestral. Isso foi no início dos anos 70 onde eu dirigi a palavra a ele perguntando: “O sr. compõe também?”, e ele disse: “sim, e o sr. é o primeiro que pergunta sobre minhas composições, e minhas atividades como compositor”. Ele me convidou para Schriesheim e nós passamos uma bela tarde olhando suas peças. Nessa época ele estava trabalhando em sua fase Eletroacústica e isso foi muito interessante, e, desde o início, nossa amizade ficou bastante estreita. Então ele era um dos meus melhores amigos, e ele dizia sobre mim: “Du bist mein Best-deutsch-freund (você é meu melhor amigo alemão)”. Eu ainda vou voltar ao assunto dessa linguagem, ele tinha o hábito de eliminar as terminações em alemão, essas sílabas não eram tão interessantes ou talvez, não perigosas, ou, poderiam ter sido perigosas. Então, na minha opinião, eu acho que era o alemão mais criativo. Nós estávamos muitas vezes juntos e tínhamos muitas conversas interessantes, e Santoro me pedia ajuda porque ele tinha problemas com o Reitor da Universidade, que na época não era eu ainda, me tornei Reitor somente mais tarde. Então nós éramos como já disse, amigos muito próximos, então no verão de 78 ele me disse que tinha um convite de trabalho para retornar ao Brasil, para retomar seu cargo de antes, e disse a seguinte frase: “Vamos nos rever em Janeiro” (de 1979). E então de fato em Outubro chegou o convite para o curso na Escola de Música. Sim, então eu fui... apesar de ter algumas dificuldades com o meu antecessor no cargo de Reitor, e, acabou dando certo que eu poderia ir, e disso tornaram frequentes visitas

anuais em Brasília com atividades na Universidade, na Escola de Música, na orquestra e eu desfrutei muito disso, e eu aprendi muito também com sobre a vida no Brasil porque com vocês (brasileiros) o modo de vida é diferente do nosso (alemães) e isso me fazia bem.

R.S.: E nestes anos, que Santoro morava no Brasil vocês se viam muito trabalhavam juntos aqui na Alemanha e no Brasil?

G.K.: Sim, sim, ele vinha sempre com frequência para Alemanha e ele tinha no meu apartamento um lugar só dele de roupas de inverno. O que não precisava trazer roupas de inverno do Brasil, aqui já tinha. E ele sempre ficava na minha casa e, também não queria dispensar esse tempo. E sempre era uma troca de ideias muito intensa e enriquecedora. Naturalmente eu também apresentei algumas obras dele como também às estreei, por ex.: em Brasília uma cantata para tenor-solo e orquestra em 1984, “O Pescador (Der Fischer)” com texto de Goethe no Teatro Nacional com Aldo Baldin, ou em 1985 no “Bachjahre (Ano de Bach)”, eu fiz um concerto com a Orquestra Jovem de Câmara de Heidelberg com composições sobre B-A-C-H, e então eu pedi para o Cláudio compor alguma coisa sobre isso, e, esses foram fragmentos sobre B-A-C-H. Esses fragmentos eu estreei em Heidelberg encaixados neste concerto, ou, a maior que estreei foi a “Missa” (olhando partituras), Kegelmann fala: “isto é uma cantata que eu estreei no Brasil no mesmo concerto em que regi ‘O Pescador’”. Agora talvez um fato curioso, um belo dia ele me deu umas composições intituladas de “Drei Madrigalen (Três Madrigais)”, mas ele colocou uma letra a mais nas palavras o “n”, então eu abri a partitura e nem precisava olhar muito, porque para o meu coral aquilo era impossível de se executar. E depois de um pouco de estudo, tive mais certeza de que não dava para fazer, e eu disse a ele: “Cláudio isso é muito gentil de sua parte para mim, mas eu não poderei apresentar estas peças”. Alguns anos depois um coral de Paris apresentou um desses madrigais, mas, fora isso, eu não sei mais do destino delas. Em todo caso, eu não consegui apresenta-las. Mas, Cláudio não entendeu de jeito algum: “Mas porque? Isso é...”. Ah eu disse: “orquestra e coral tem diferenças, a orquestra sabe onde fica as afinações, mas, para um coral isso é bem mais difícil”. Alguns dias depois nos encontramos e ele disse: “Eu trouxe uma composição para vc”. Isso foi uma página em A-4 cheias de harmonias bem simples (I/IV/V/I...). Mas realmente...(muito fácil). “Você consegue cantar isso com seu coral?” E eu não fiz, na verdade ele queria fazer uma pequeno agrado para mim. Mas a maior obra que eu apresentei do seu pai, foi a “Missa”, ela foi criada em 1983, ele começou a começou em Ziegelhausen. Ele ficava no quarto de dormir no meu apartamento, onde ele criou o “Kyrie”, e o resta da missa foi criada numa casa mais ilustre, BrahmsHaus (Casa de

Brahms) em Baden-Baden. O interessante é que ele era um grande admirador de Brahms, e que eu também sou, e, que essa conexão...

ÁUDIO 2

G.K.: O compositor e o maestro também viciados em Brahms, e essa obra foi estreada em Mannheim, numa igreja que acima de tudo cultivava música contemporânea, isso, na “Bonifatius Kirche” em Mannheim, e, seguiram as apresentações, isso foi em 9/11/1984, em Heidelberg, na “Peter Kirche” em Baden-Baden, e na “Stifts Kirche” em Stuttgart. Os concertos foram: 9, 11, 13 e 15 de Novembro de 1989, e isso foi uma obra que ele dedicou a mãe dele, uma obra que o coral gostava muito de cantar e que eu gostava muito de trabalhar. Eu combinei a obra com a pequena “Missa Brevis-Bmoll” de Bach, porque a missa de Santoro não era suficiente para o concerto. Agora eu volto mais uma vez para o assunto do idioma. Cláudio fez mudanças em certas palavras e também fez novas criações, por ex.: “Du bist ein Grossfrech, oder, Du bist ein Grossgann” (Você é um malandro ou um atrevidão; Santoro cortava as últimas sílabas em alemão, por isso Kegelmann cita essas situações engraçadas); ou a História da máquina de escrever. Nós estávamos indo de Heidelberg para o aeroporto de Frankfurt e passávamos pela ponte sobre o Rio Neckar, então Cláudio bem assustado disse: “eu esqueci minha máquina de escrever, ela esta na sua casa”. E eu disse: “você não estava com nenhuma máquina de escrever”. E Cláudio estava sentado no banco de trás (do carro). Eu escutei com voz calma: “ele esta falando da caneta...’Maschin(e) zu(m) schreib(en)’ (máquina para escrever)”. “Maschin zu screib”, isso também é ainda uma frase que soa nos meus ouvidos, e isso já suficiente a respeito da linguagem (de Santoro).

R.S.: O que você pensa sobre a música de Cláudio Santoro?

G.K.: É uma música que tem várias faces e cada uma para mim era interessante. Por ex.: a missa, se percebe que é um compositor brasileiro que utiliza sonoridades próprias, do jeito sul-americano. Nesta peça ele abordou um sentido sonoro muito vasto e é uma música que não pode se comparar com outro tipo de música. Não poderíamos dizer que esta obra lembra-se “disso ou daquilo”, é uma música muito própria, e também as sinfonias dele, são muito, muito, muito próprias. Ele me disse que desde cedo, já compunha música dodecafônica, bem antes de Schönberg, isso também é interessante não? Cláudio utilizava-se dos elementos eletroacústicos, sintetizadores e tudo o que abrangia nesta área, ele tinha uma variedade de formas e expressões musicais muito vastas. Eu creio que a sonoridade foi um parâmetro muito importante na música dele e como eu já havia dito, o colorido musical dele, era conteúdo.

R.S.: Que figura era Cláudio Santoro como homem? Você poderia descrevê-lo?

G.K.: Sim, era um homem original, emocionante, vivo, empolgante, e, sincero até...(demais), sem levar em consideração do que pode-se acontecer se fizesse “isso ou aquilo”. Ele defendia aquilo que achava certo, e isso também foi o seu problema. Não o problema dele, mas era problema da pessoa que estivesse “face-a-face” com ele na Musikhochschule em Mannheim. Ele bem direto, muito divertido com bastante humor, e sim, para mim, um caso de sorte que eu o conheci. Então, muitas vezes eu fiquei na casa de vocês quando ia dar cursos no Brasil (Kegelmann falando direto a Rafaello), e era muito raro quando ele voltava da Universidade para casa “calmo”, sempre acontecia algo e então ele contava com muito entusiasmo. Então, você conhece bem sua mãe melhor que eu (Kegelmann aponta para Rafaello), claro que nunca dizia: “meu querido acalme-se, ou calma aí”. Não, ela colocava “lenha na fogueira”. Então isso foram assuntos de muitos almoços intensos. Muitas vezes, nem sempre, mas, foram muitas vezes. E ele era um homem que não sacrificou a sua autonomia e sua opinião própria para ser “um bom menino”, ele sempre era bem claro, e isso me impressionava muito. Isso fez com que ele se aproximasse ainda mais de mim, então, se aproximasse muito! Porque eu também tento sempre dizer o que penso, e com certeza eu aprendia com isso, de como agir, ou aprendia a agir em certas situações. Ele realmente era um dos meus melhores amigos, e eu, como havia dito: “Best-freund-deutsch” dele. Melhor amizade então, não superficial, mas com conteúdo.

R.S.: O que foi mais importante para você? A amizade ou o trabalho juntos?

G.K.: Eu não faço diferença, isso tinha o mesmo valor, foi um casamento feliz entre a qualidade profissional e personalidades sinceras. Por ex.: ele me disse o seguinte caso: “um dia ele foi denominado para receber um prêmio nos EUA, e a primeira pergunta foi: você é comunista? E ele respondeu: sim. Então ele nunca mais ouviu falar desse lugar que o tinha oferecido a proposta”. Sim, isso era Cláudio e nós nos despedimos, e eu ainda o vejo com seus... (casacos). Isso foi em Janeiro, quando ele voltou de avião, eu ainda o veria em Frankfurt, até a próxima vez, só que isso não aconteceu mais. Sim... sua morte foi uma surpresa para mim, nessa época ele ainda era tão vivo, eu penso muitas vezes nele, mas, foi um tempo relativamente curto, nós nos conhecemos no início dos anos 70, sim... curto demais!

R.S.: Quais são as melhores lembranças que você tem?

G.K.: Sim, eu já o descrevi.

R.S.: E as piores?

G.K.: Agora eu tenho que responder com as palavras dele, ele tinha pequenas complicações com pessoas com as quais ele tinha que trabalhar, por causa do jeito dele de pensar. Um belo

dia ele disse: “Porque eu não tive uma briga com você?” Eu respondi: “Não sei, eu não acho motivo algum”. Isso, de uma certa forma, surpreendeu ele, porque realmente nunca brigamos.

R.S.: Eu não sabia que ele tinha começado a compor a missa em Ziegelhause, e como foram os dias em Ziegelhause com você, na sua casa?

G.K.: Foram dias ricos para mim, porque podíamos conversar todos os dias, escutar música juntos, ele me mostrava as suas diferentes peças de composição. Também foi amigável obviamente e sempre divertido. Ele foi um homem muito ativo e o que faltava de vivacidade a sua mãe trouxe a ele (referindo-se a mãe de Raffaello) não é? Foi um tempo bom.

R.S.: Para você qual foi o melhor projeto que vocês fizeram juntos?

G.K.: A missa, sim... sim, sim. Eu tive a sorte, ou nós tivemos a sorte de fazer isso com algumas apresentações dentro de uma semana, e as críticas dessa obra sempre foram muito boas e o público era bem receptivo a isso. Eu fiz a missa mais tarde outra vez, em combinação com a grande missa em C-moll de Mozart. Agora falarei de uma conversa de alguém da plateia. Eu pensei em fazer o Santoro no começo para que as pessoas pudessem ir para casa, tranquilas com uma obra familiar, e foi o que um ouvinte perguntou para mim: “Porque o sr. fez isso? Porque não fez de forma cronológica esse programa?” E quando eu falei o meu motivo, ele disse: ”foi muito mais interessante conhecer essa nova obra, do que ouvir o Mozart mais uma vez. O sr. bem que poderia ter mandado as pessoas para casa com o Santoro”. Isso não é uma questão de qualidade, mas, é uma música que alcança os ouvintes, que nem sempre é o caso, ou, complicado às vezes na música contemporânea.

R.S.: A música de Cláudio Santoro sempre foi difícil?

G.K.: Sim, então eu sempre lhe dizia: “você não pode confundi um coral com uma orquestra, isso são duas formações diferentes”. Primeiro: com um coral profissional você pode fazer muita coisa, mas, eu tinha Heidelberg Madrigalchor, na verdade não são amadoras musicais, tem cantores profissionais que gostam de cantar e que também vem para o ensaio para estudar e trabalhar as obras.

ÁUDIO 3

G.K.: Sobre os madrigais, as composições eram muito boas, mas, impossível de realizar neste coral.

R.S.: Ok, Cláudio Santoro em poucas palavras. Como você pode descrevê-lo?

G.K.: Cláudio era de uma personalidade forte, destemido, criativo, talentoso para idiomas, de um jeito não tão comum. Para ele música não era só uma coisa sonora, mas também intelectual, era alguém que como compositor experimentou em vários estilos. Eu estou

lembrando de uma composição que foi apresentada no “Mozartjahre” (Ano de Mozart) em Mannheim: “Hochzeit ohne Figaro” (Bodas sem Fígaro), isso é tipicamente do Cláudio.

R.S.: Para terminar, como as pessoas viram a amizade de vocês?

G.K.: Tinha várias opiniões distintas. A amizade com Cláudio para mim era muito enriquecedora, como também em certos pontos, a amizade era problemática, não para mim, mas para algumas pessoas, mas isso não me atrapalhava. Para mim Cláudio era muito diferente dos meus outros colegas e me emocionou quando eu o conheci e ele me disse: “Você é o primeiro que pergunta sobre a minha música”. E ele já estava há alguns anos aqui, isto é, de certa forma, ele ainda não tinha chegado aqui, mas isso não atrapalhou, ele só ficou feliz quando alguém veio conhece-lo, e, deu em algo. E Cláudio como professor era muito atuante, e também com a orquestra, e, isso era bom.

R.S.: Vocês conversavam abertamente sobre a Alemanha? O que ele pensava sobre a Alemanha?

G.K.: Ele dizia: “Quando eu estava na Alemanha, fico com saudades do Brasil, e, quando estou no Brasil, fico com vontade de voltar para a Alemanha”. Também quando um alemão vai para o Brasil, o Brasil, para um alemão é um país estrangeiro, e assim aconteceu com ele. Porque o modo de vida é outro, e isso me ajudou muito pessoalmente, aprendi muita coisa no Brasil, porque o modo de vida é outro. Quando eu estava no Brasil, eu marcava ensaio do coral as 10hs, então o último coralista chegava às 11hs sem peso na consciência, e, sim dizia: “Olá? Tá feliz porque cheguei?” Já viajei pra bem longe, para Sibéria em Novosibirsk, lá o ensaio começava às 10hs, então, todos estavam pontualmente às 10hs, todos! E não somente em um ensaio, mas em todos os ensaios. É chato quando não se pode ensaiar, porque um chega atrás do outro, mas, o outro lado disso, é, bem mais relaxado: “eu vivo o agora, estou feliz agora”. Então como já disse: “para mim foi muito proveitoso, e já estava muito perto de eu dizer que iria morar no Brasil, depois da primeira vinda, que foi estupenda”. Mas, não sabia se iria aguantar por muito tempo o atraso das pessoas, já que sempre teria de esperar por elas. E então aqui na Alemanha as coisas iam muito bem, foi ai que dispensei a ideia, mas eu fico com a opinião de que o Brasil para mim foi um bom remédio.

R.S.: Quando ele (Cláudio Santoro) voltou para o Brasil, antes de ele morrer, vocês conversaram sobre algum projeto que iriam fazer juntos?

G.K.: Não, diretamente não, mas, com certeza teria acontecido alguma coisa. Sim eu tenho um caso parecido com uma compositora chamada Miriam Marbè, ela compôs um “Réquiem” e eu o estreei, isso foi um trabalho em conjunto muito agradável, e ela voltou mais uma vez em Mannheim, com bolsa de estudo e apartamento, e, então eu disse e ela: “em um futuro

próximo, iremos te convidar mais uma vez”, e ela disse que tinha problemas de “ritmo” (talvez em função de alguma doença) e um ano depois ela faleceu. Isso já foi planejado, mas não realizado, mas, com certeza nós teríamos feito mais alguma coisa, e sim ele tinha uns 70 anos quando faleceu.

R.S.: Ok, vamos terminar por aqui, eu agradeço.

K.G.: Eu é que agradeço.

Anexo 3) Entrevista – Abner Viana entrevista Nivaldo Santiago.

Concernente à ideologia, vida e obra de Cláudio Santoro.

A.V.: Quem é você e o que faz? Fale um pouco sobre você.

N.S.: Sou um músico brasileiro. Com todas as implicações desta natureza e estado. Aposentado (“vagabundo”). Vivo com minha mulher a Dra. em Artes Maria do Socorro de Farias Santiago, na pequena cidade de Bom Despacho, no Centro-Oeste de Minas Gerais, a 150 km de Belo Horizonte. Dirijo o Coral Voz e Vida (grupo amador – graças a Deus), coordeno o Projeto “Crescendo com Música”, atendendo crianças e adolescentes “carentes, semicarentes e até da classe A” – belos segmentos gerados pelo CS – o que, ao fim e ao cabo é uma geração prestável. A quelque chose malheur est bon.

A.V.: Quem era Cláudio Santoro para o Sr.? E, quando e onde se conheceram?

N.S.: Conhecemo-nos de forma casual. Nos anos finais da década de 50, em Manaus. Num fim de tarde, estava eu trabalhando com alguns cantores do “João Gomes Jr.” e alguns músicos, em uma saleta do Teatro da Divina Providência, quando chega alguém e me apresenta (devia ser o contrário, pois não?): “Este é Claudio Santoro”. Tremi da cabeça aos pés. Era ele. Tomou a palavra, e qual velhos conhecidos iniciamos uma conversa que sempre interrompida pelas andanças de ambos, só teve um FINE naquele dia em que pelo telefone Elson Farias me informava: Claudio Santoro morreu. Mas naquele dia em Manaus, e naquela hora eu e meus músicos estávamos às voltas com um pequeno problema de orquestração; Claudio pegou a partitura que estávamos ensaiando e disse: Nivaldo, passa esta frase para o clarinete que vai dar certo. E deu. Foi a menor e melhor lição de orquestração que tive.

A.V.: Você e Santoro fizeram algum trabalho juntos? Com orquestras ou outras formações?

N.S.: Trabalhei com ele na preparação da gravação do Hino do Amazonas, de sua autoria; ele me disse que confiava na minha capacidade e competência e me encarregou de reger a sessão de gravação no Rio de Janeiro.

A.V.: O que Santoro pensava sobre música brasileira? E no seu ponto de vista, porque ele continuou a insistir em música atonal serial? E, na sua opinião, como era o ponto de vista dos demais compositores brasileiros no Brasil das décadas 40 até os anos 70? Como os demais compositores viam Santoro?

N.V.: Nunca ouvi de Claudio alguma apreciação de qualquer natureza sobre a música brasileira e os compositores do Brasil; dava-me sempre a impressão de certa naturalidade em relação a isso. O mesmo não se diga dos outros em relação a ele, sua música e nossa música...

A.V.: Gostaria que você falasse sobre o Comunismo no seu ponto vista como compositor. O que essa ideologia trouxe e/ou poderia trazer até aos dias de hoje, benefícios aos artistas no Brasil?

N.S.: A história de quatro ou cinco décadas do século XX é preciosa neste sentido. Quem me dera viver num tempo – ou mundo – onde o compositor, todo artista, fosse pago pelo Estado, para escrever, pintar, representar e construir – para o povo, sem dirigismos. Utopia?

A.V.: Como eram as ideologias de Santoro paralelas à música dele? Como Santoro em sua opinião, aplicava essas questões em suas composições? E como ele via isso, e que Santoro dizia a você concernente a música dele? Ele era compreendido, será que Santoro sentia-se assim? Compreendido no Brasil?

N.V.: Santoro era um músico linear, digamos; ele teve sempre consciência de uma trajetória toda sua, fluente; as “paradas” em algumas técnicas ou tendências não interromperam seu curso, sua “escala”, ou sua “série”. Mesmo nas paradas mais demoradas e nas abordagens mais ousadas, sempre escreveu música boa, a sua música.

A.V.: Como era a amizade de vocês dois? E Santoro como ele era como pessoa?

NS.: Sempre me recebeu e tratou como amigo. Ao contrário de alguns “pigmeuzinhos” titulados para quem os “outros” estão sempre na prateleira abaixo, eu sentia da parte dele uma consideração que me emocionava; numa dedicatória que escreveu para mim na capa de um disco com música sua gravada na URSS, eu li: “Ao meu colega Nivaldo”. Conversar com o Claudio era, além de um grande prazer, uma surpresa, pela fluência, versatilidade e domínio dos mais variados assuntos; era como uma aula de estética, análise e história. Lembro-me com saudade de nossas conversas sobre a música de Brahms; manifestava conhecimento e paixão.

A.V.: Quando foi que Cláudio Santoro começou a ter apreço pela música russa? Pela música de câmara? E por toda a cultura provinda da União Soviética?

N.S.: Não posso precisar acerca dessa questão. Quando o conheci ele já havia concluído seu “tirocínio” soviético. O que ele com frequência ressaltava era a posição que a música e os músicos ocupavam na URSS; a posição material; o tratamento dado à música...

A.V.: O que Santoro pensava do futuro da música brasileira? Em âmbitos estéticos musicais?

N.S.: Poucas vezes ouvi dele opiniões sobre nossa música. Um dia, inopinadamente, manifestou admiração pelo Edino, pelo Guerra e a música deles. Dava-me sempre a impressão de estar bem consciente da realidade de uma música nacional, fato consolidado.

A.V.: Em sua opinião. Como seria hoje o valor dado a um compositor brasileiro, se a ideologia comunista tivesse vingado no Brasil? Que dimensão cultural isso tomaria, o que isso proporcionaria de bom para a educação cultural do Brasil?

N.S.: Jamais imaginei ou idealizei esta hipótese. O que sempre pensei e continuo pensando é o que expressei no item 4 deste questionário.

A.V.: O que você pensa sobre a música de Cláudio Santoro?

N.S.: Uma música desconhecida. Quase estrangeira. Algumas poucas abordagens de iniciativas mais de ordem pessoal, pela estima e lembrança do homem excepcional, grande, que ele era. Regentes e orquestras continuam pautando seus programas com o velho – e belo – repertório para agradar patrocinadores e patrocinadoras também velhos no gosto/desgosto duvidoso ou rançoso. Patinação. Não apenas Santoro, todos os compositores do Brasil são esquecidos, ignorados. Maestros, professores et caterva apenas espicham o olho sobre as partituras de nossa música; as maravilhosas e recentes exceções perpetradas nestes últimos tempos pela OSESP são um alento, mas exceções. Quanto à música de Santoro, é pior: ninguém a estuda nem divulga; rejeição, medo, covardia, preguiça de estudar? É pena. Nossos músicos e nosso povo têm de sentir a emoção gerada pela música de Santoro: a construção, o lirismo, a sua poética musical. Em algum tempo ouviremos essa música.

A.V.: Quais são as melhores lembranças que você tem de Santoro?

N.S.: A simplicidade dos grandes; a lhanza, o bom humor. Amor pelo Brasil e o sentimento de amazonidade; suas lembranças indeléveis de nossa terra.

A.V.: Vocês conversavam abertamente sobre música? O que ele pensava sobre a Música europeia em geral e comparação à música feita por compositores sul-americanos? Principalmente a música contemporânea? Você poderia falar um pouco sobre o estilo de Santoro? Bem como, a música de câmara, coral e orquestral dele?

N.S.: Em certa ocasião ele me falou de seu desgosto ao perceber na Europa uma certa depreciação da nossa música da América Latina; lembrava isso com uma sombra de tristeza em seu rosto.

A.V.: Quando ele (Cláudio Santoro) voltou para o Brasil, antes de ele morrer, vocês conversaram sobre algum projeto que iriam fazer juntos?

N.S.: Em Brasília me deu orientação e material – projeto técnico, para a montagem de laboratório de musica eletrônica e eletroacústica em Manaus; infelizmente estávamos adiantados no tempo...

A.V.: Gostaria que você falasse sobre cada fase de composição de Santoro (1ª Fase: período de obras atonais e dodecafônicas, “1939–1947”; 2ª Fase: Período de transição, “1947–1950”;

3ª Fase: período nacionalista, “1950–1960”; 4ª Fase: retorno ao Serialismo, “seu último período depois de 1960”), e quais obras foram importantes pra você?

N.S.: Jamais ouvi a obra de Santoro com espírito analítico, de delimitação histórica – embora do ponto de vista musicológico tenha, até hoje alguma curiosidade, só isto. Sempre me interessou a música em si, tout court.

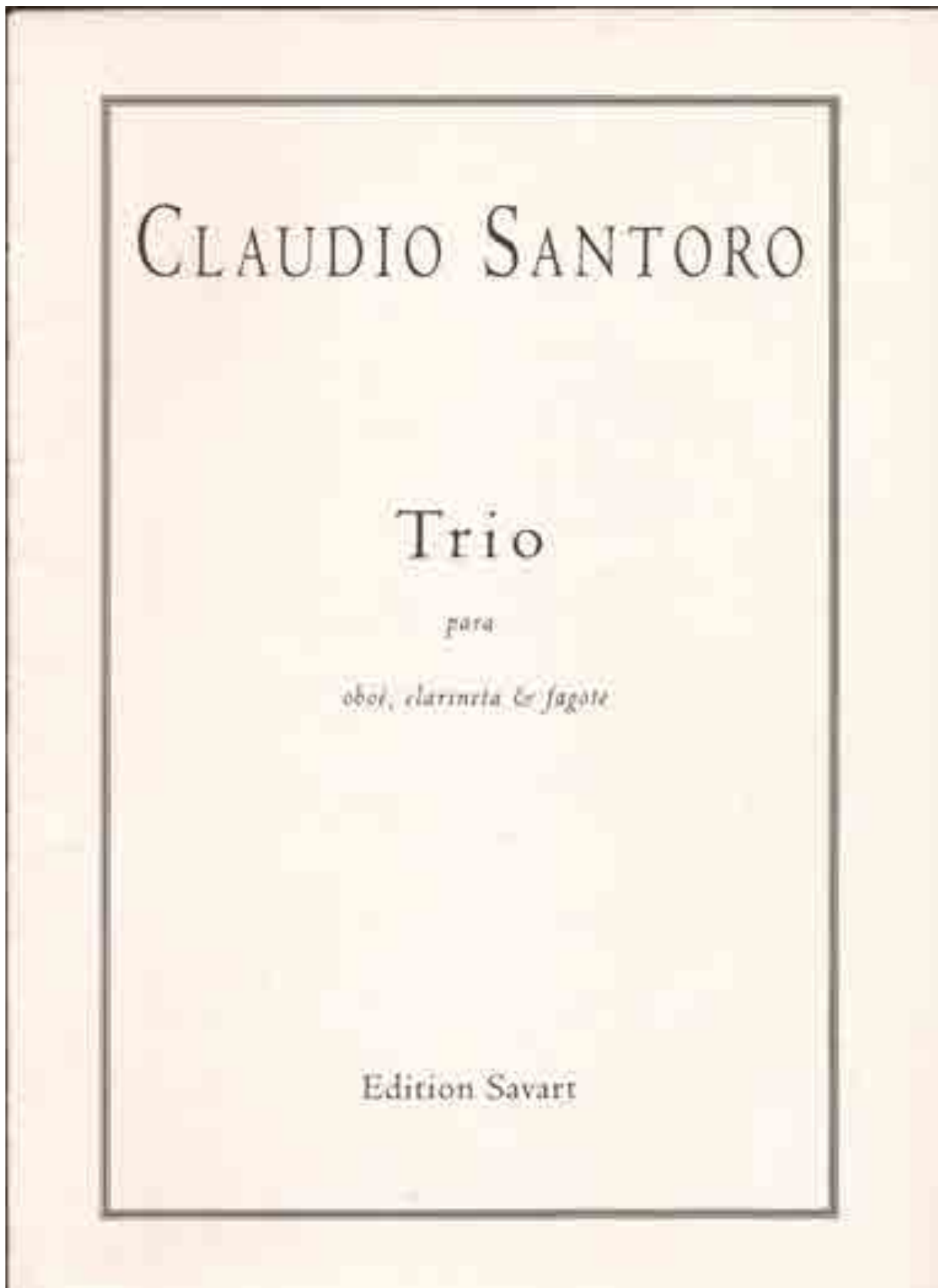
A.V.: Estou buscando focar nesta minha dissertação de mestrado, onde poderíamos classificar (não como forma de rotulação a música de Santoro, mas, como parte de uma das mais significativas produções nacionais não somente no meio acadêmico, mas, no meio artístico musical, como forma de divulgar a música dele) Santoro como um “Caliban, lutando arduamente contra Prospero” – de: “A Tempestade de Shakespeare”, do ponto de vista musical estético. Hoje como você enxerga Santoro, sua obra seria parte de uma Periferia? Semiperiferia? Já que não era classificado musicalmente no “Centro” europeu, onde Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen se definiam como “Centro”, e somente eles poderiam compor música contemporânea. Como você poderia descrever esse contexto de acordo com Santoro, que, rebatia esses dogmas ideológicos de Boulez e Stockhausen?

N.S.: Através desse seu enfoque a música de Santoro é (ou fazem-na) menos que periférica. Daqui a dez anos Boulez será estudado. Stockhausen continuará como novidade arquivada... centro? O centro é aqui. Queiram ou não a Europa e o resto, o futuro da música está no novo mundo – há muito a estudar, elaborar, construir. Repetindo Schoenberg, ainda há muita música para escrever em (magina!) dó maior... No nosso caso, o mundo sonoro que nos circunda está a espera; não se trata de copiar pio de pássaro, mas, trabalhar o som quase mudo, de tanto gritar e ninguém atender! Enfim: o novo, o centro é aqui.

A.V.: O que mudou no seu ponto de vista musical em Santoro, quando ele começou a ter contato com os países comunistas? Sendo Santoro um brasileiro em terras estranhas como também na França e Alemanha, dois lugares bem famosos de enunciação no século XX? A música de Santoro mudou de acordo com a convivência geográfica? Digo num ambiente musical mais desenvolvido que o Brasil, e propício à críticas e muitas outras oportunidades de trabalho e divulgação de sua obra.

N.S.: Há muita lenda, muita fantasia sobre o “comunismo” de Santoro. A música é a mesma – antes e depois – a mudança ele mesmo dizia, era como transmitia seu trabalho. Alguns títulos de obras? As chamadas “lembranças” de Schostacovich ou Prokofief? Afinal, o que seria música comunista? Aquela “dirigida”? Era mesmo dirigida? É necessário estudar Santoro; e estudar música... avant toute chose.

Anexo 4) *Trio* – Partitura Musical Editada.



C l a u d i o
S a n t o r o
(1919-1989)

Trio

para

obol, clarineta & fagote

Edition Savart©

Trio

Claudio Saverio
30 di Maio de 1940

Lento *triste e misterioso*

Oboe

Clarinete en Bb

Fagot

Ob.

Cl.

Fg.

Ob.

Cl.

Fg.

Ob.

Cl.

Fg.

Nota: 1. A clarinetista poderá substituir a clarinetista que não possua clarinete.
 2. A clarinetista poderá substituir a clarinetista que não possua clarinete.
 Nota: 2. A Clarinetista poderá substituir a clarinetista que não possua clarinete (com o clarinete).

©2007 Edições Sesi (www.sesi.com.br)
 Mário Biondi, todos os direitos reservados (www.mariobiondi.com.br)



System 1: Measures 11-13. Treble clef (C4), bass clef (C2). Key signature: one flat (Bb). Time signature: 3/4. The system contains three staves: C4 (treble), C2 (treble), and C2 (bass). Measure 11 has a fermata over the first two notes. Measure 12 has a fermata over the first two notes. Measure 13 has a fermata over the first two notes.



System 2: Measures 14-16. Treble clef (C4), bass clef (C2). Key signature: one flat (Bb). Time signature: 3/4. The system contains three staves: C4 (treble), C2 (treble), and C2 (bass). Measure 14 has a fermata over the first two notes. Measure 15 has a fermata over the first two notes. Measure 16 has a fermata over the first two notes.



System 3: Measures 17-19. Treble clef (C4), bass clef (C2). Key signature: one flat (Bb). Time signature: 3/4. The system contains three staves: C4 (treble), C2 (treble), and C2 (bass). Measure 17 has a fermata over the first two notes. Measure 18 has a fermata over the first two notes. Measure 19 has a fermata over the first two notes.



System 4: Measures 20-22. Treble clef (C4), bass clef (C2). Key signature: one flat (Bb). Time signature: 3/4. The system contains three staves: C4 (treble), C2 (treble), and C2 (bass). Measure 20 has a fermata over the first two notes. Measure 21 has a fermata over the first two notes. Measure 22 has a fermata over the first two notes.

35
36
37
38
39

40 Poco più mosso

40
41
42
43
44

45
46
47
48
49

50
51
52
53
54

First system of musical notation, featuring three staves (C1, C2, and B) with various notes and rests.

Second system of musical notation, featuring three staves (C1, C2, and B) with various notes and rests.

Tempo 1

Third system of musical notation, featuring three staves (C1, C2, and B) with various notes and rests.

Fourth system of musical notation, featuring three staves (C1, C2, and B) with various notes and rests.

C l a u d i o
S a n t o r o

T r i o

parte oboé

Edition Savart©

Oboe

Trio

Claudio Sannarò
30 de Maio de 1940

Lento triste e misterioso

Poco più mosso

Tempo I

Não. A realização de uma tarefa justa é uma grande tarefa gloriosa.
 Não é somente a vida que importa, mas a vida que é feita de coisas boas.

©2011 Editora Inova (www.editorainova.com.br)
 Maria Beatriz, maio 1999 (www.editorainova.com.br)

C l a u d i o
S a n t o r o

T r i o
parte clarineta

Edition Savart©

Clarinete em Bb

Trio

Cláudio Santoro
30 de Maio de 1940Lento *triste e melancólico*

Nota: Os acalóricos do piano, viola, piano e contrabaixo devem acompanhar
 este movimento, após alguns segundos de silêncio, no mesmo tempo.

©2007 Edição de Cláudio Santoro: www.claudiomusic.com.br
 Música Assinada, maio 1999 (www.musicaassinada.com.br)

Clarinete en Si



C l a u d i o
S a n t o r o

T r i o

parte fagote

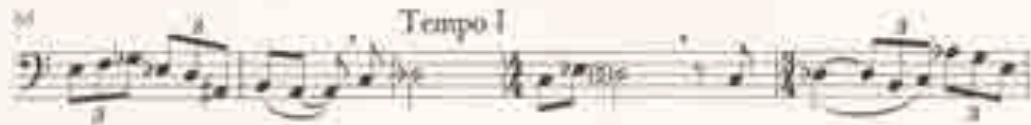
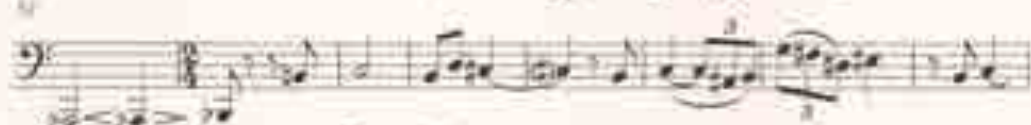
Edition Savart©

Fagote

Trio

Claudio Santoro
30 de Maio de 1940

Lento triúte (misterioso)



Alma, Ch'ambora se esse talia puer a vero per meo vultu alitudo
 solo recitando qñe d'ignis talia se d'ignis de vultu vultu

Anexo 5) *Quinteto de Sopros – Manuscrito Musical (Grade).*

Allegro - 1/2 128 **QUINTETO Sopros (1792)** *Claudio Monteverdi*

The image displays a handwritten musical score for a Soprano Quintet (Grade). The score is written on five staves. The first system shows measures 1-3 with large handwritten numbers 4, 8, 4, 8, 8. The second system shows measures 4-6 with large handwritten numbers 6, 6, 6, 6, 6. The third system shows measures 7-9 with large handwritten numbers 4, 8, 4, 8. The score includes various musical notations such as notes, rests, and clefs.

10

6
8
6
8

4
8

2
8
2
8

This image shows a page of handwritten musical notation on five staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. Large, bold numbers are written vertically across the staves, indicating specific measures or sections. The first system features the numbers 4, 8, 4, and 8. The second system features the numbers 2, 8, 2, 8, 3, and 8. A small box containing the number 20 is located above the second system. The page is numbered 127 in the top right corner.

Handwritten musical score for five staves, measures 28-31. The time signatures are written vertically in large numbers: 2/8, 4/8, 2/8, and 4/8. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for five staves, measures 32-35. A box containing the number 30 is present. The time signatures are written vertically in large numbers: 3/8 and 3/8. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for five staves, measures 38-41. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and fourth staves have a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The third and fifth staves have a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/8. The measures contain the following time signatures: 2, 3, 2, 2. Dynamic markings include *pp* and *f*. There are also some handwritten notes and markings in the margins.

Handwritten musical score for five staves, measures 42-45. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and fourth staves have a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The third and fifth staves have a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/8. The measures contain the following time signatures: 3, 8, 3, 8. A circled number '40' is written above the second staff in the second measure. Dynamic markings include *pp* and *f*. There are also some handwritten notes and markings in the margins.

Handwritten musical score, system 1. It consists of five staves. The first four staves are for strings, and the fifth is for a woodwind instrument. The notation includes complex rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings. A large, stylized '8' is written vertically across the second and third staves. A circled number '6' is in the top right corner.

Handwritten musical score, system 2. It consists of five staves. The first two staves are for strings, and the last three are for woodwinds. The notation includes complex rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings. A large, stylized '8' is written vertically across the first and second staves. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score for the first system, consisting of five staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings. The first staff has a complex melodic line with many slurs and ties. The second and third staves have similar complex notation. The fourth staff features a large diagonal line and the dynamic marking *ff* with an arrow pointing to the right. The fifth staff also has a large diagonal line and the dynamic marking *ff* with an arrow pointing to the right. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score for the second system, consisting of five staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings. The first staff has a complex melodic line with many slurs and ties. The second and third staves have similar complex notation. The fourth staff features a large diagonal line and the dynamic marking *p subito* with an arrow pointing to the right. The fifth staff also has a large diagonal line and the dynamic marking *p subito* with an arrow pointing to the right. The system concludes with a double bar line.

II

Lento. (♩ = 56)

Fl. **4** *espressivo* **3** **4**

Ob. **4** **4** **4**

Cl. Sib. **4** **3** **4** *espressivo*

Cor F. **4** **4** **4**

Fg. **4** **4** **4** *pp*

5

Fl. **3** *p* *f* *subito* *more...*

Ob. **3** *p* *f* *subito* *more...*

Cl. Sib. **3** *p* *f* *subito* *more...*

Cor F. **3** *p* *f* *subito* *more...*

Fg. **3** *p* *f* *subito* *more...*

98. = 240 - 11

Handwritten musical score for measures 11-13. The score consists of five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Bass Drum (Fd.). The music is written in a complex, dense style with many notes and rests. A circled measure number '11' is in the top left corner, and a circled measure number '9' is in the top right corner.

Handwritten musical score for measures 14-15. The score consists of five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Bass Drum (Fd.). The music is written in a complex, dense style with many notes and rests. A circled measure number '14' is in the top left corner. Large handwritten numbers '2', '3', '4', '2', '3', '4' are written vertically across the staves, indicating a specific rhythmic pattern or measure structure. The word 'Repeat' is written at the bottom of the staves.

18

Handwritten musical score for measures 18-21. The score is written on five staves. The first staff is marked with a circled '18'. The second staff has a circled '2'. The third staff has a circled '4'. The fourth staff has a circled '2'. The fifth staff has a circled '4'. The music includes various notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

22

Handwritten musical score for measures 22-25. The score is written on five staves. The first staff is marked with a circled '22'. The second staff has a circled '3'. The third staff has a circled '4'. The fourth staff has a circled '3'. The fifth staff has a circled '4'. The music includes various notes, rests, and dynamic markings like 'fp' and 'p'.

(26)

Handwritten musical score for system 26, measures 1-4. The system consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics written below it. The second staff is a piano accompaniment line. The third and fourth staves are additional piano accompaniment lines. The fifth staff is a bass line. The music is written in a key with one flat and a common time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

(27)

Handwritten musical score for system 27, measures 1-4. The system consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics written below it. The second staff is a piano accompaniment line. The third and fourth staves are additional piano accompaniment lines. The fifth staff is a bass line. The music is written in a key with one flat and a common time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

33

Handwritten musical score for measures 33-35. The score consists of five staves. The first staff has a circled measure number '33'. The music is written in a complex, multi-measure format with various notes, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'ff'. There are also some handwritten annotations and symbols like a question mark in the third measure.

Handwritten musical score for measures 36-38. The score consists of five staves. The music continues from the previous system with various notes, rests, and dynamic markings such as 'f' and 'ff'. There are also some handwritten annotations and symbols like a question mark in the third measure.

38

19.

Handwritten musical score for four staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Large numbers '3' and '4' are written above the staves, possibly indicating measures or groups of notes. The first staff has a treble clef and a common time signature. The second and third staves have bass clefs. The fourth staff has a bass clef and a common time signature. Dynamic markings include *p*, *mf*, and *f*. There are also some handwritten annotations like 'b.' and 'p'.

Handwritten musical score for five staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first staff has a treble clef. The second, third, and fourth staves have bass clefs. The fifth staff has a bass clef and a common time signature. Dynamic markings include *mf*, *pp*, and *f*. There are also some handwritten annotations like 'p' and 'mf'.

Handwritten musical score for a single staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The staff has a treble clef and a common time signature. Dynamic markings include *mf* and *p*. There are also some handwritten annotations like 'p' and 'mf'.

Vivo (♩ = 120)

III

19.

(d. = o. d.)

(d. = o. d.)

(d. = o. d.)

(d. = o. d.)

(d. = o. d.)

(d. = o. d.)

mf

11



Handwritten musical score system 1, consisting of five staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *mf*. There are several slurs and accents throughout the system. A circled number '11' is in the top left corner. A circled number '15' is in the top right corner. The system ends with a double bar line.



Handwritten musical score system 2, consisting of five staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *mf*. There are several slurs and accents throughout the system. The system ends with a double bar line.

23. 16.

The first system of handwritten musical notation consists of five staves. The top staff begins with a circled number '23' and a measure number '16.'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'fp' (fortissimo). There are several slurs and accents throughout the system. The system concludes with a double bar line.

The second system of handwritten musical notation also consists of five staves. It continues the musical piece with similar notation to the first system, including notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'fp'. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical score for five staves. The first staff begins with a circled number '35'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f*, *ff*, and *fz*. There are also handwritten annotations including 'd=20' and '17'. The piece concludes with a large '6' and the instruction 'poco impetuoso'.

Handwritten musical score for five staves. The first staff starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The score features large numbers '6', '3', and '4' written across the staves, likely indicating measures or sections. It includes dynamic markings such as *f* and *fz*. The piece ends with a large '6' and the instruction 'a tempo'.

46 18.

(d. = 0)

Handwritten musical score for five staves. The first staff has a circled '46' and a wavy line above it with '(d. = 0)'. The score includes various notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. There are some large handwritten numbers '6' and '4' in the middle of the staves.

Handwritten musical score for five staves, continuing from the previous system. It features notes, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'pp'.

59 Poco Menu 19.

Atempo I

65.

20

Handwritten musical score for five staves, measures 1-4. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as 'f' and 'p'. The score is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical score for five staves, measures 5-8. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'p60'. The word 'din' is written below the notes in the second, third, and fourth staves.

Handwritten musical score, system 1. It consists of five staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *fff*. There are also some handwritten annotations above the staves, possibly indicating fingerings or articulation. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical score, system 2. It consists of five staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *p*. There are also some handwritten annotations above the staves. The system ends with a double bar line.

97

Handwritten musical score for system 97, measures 22-25. The system consists of five staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A box containing the number '97' is located in the upper left corner of the system. The measures are numbered 22, 23, 24, and 25. The notation includes notes with stems, beams, and slurs, as well as rests and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also some handwritten annotations and symbols, possibly indicating fingerings or articulation.

Handwritten musical score for system 98, measures 26-29. The system consists of five staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The measures are numbered 26, 27, 28, and 29. The notation includes notes with stems, beams, and slurs, as well as rests and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also some handwritten annotations and symbols, possibly indicating fingerings or articulation.

148

23

This image shows a page of handwritten musical notation on aged paper, numbered 148 in the top right corner. The score is written in black ink and consists of several systems of staves. The first system includes a circled number '122' in the upper left and a measure number '20' at the beginning. The notation is dense, with many notes, rests, and dynamic markings. A large, stylized '6' is written on the right side of the first system. The second system is separated from the first by a double bar line and contains a large, scribbled-out section of music on the right side. Below the second system, there are three more systems of empty musical staves. The handwriting is somewhat messy and expressive, characteristic of a composer's sketch or a working draft.

Anexo 6) *Música de Câmara 1944* – Partitura Musical Editada (Grade).

A Franziska Carl Lange

Música de Câmara
1944

Cláudio Santoro
Rio, 2014 (1944)

Para Flauta e Flauto, Clarinetto, Clarinetto-Basso, Piano, Violino e Violoncello

TEMPO $\text{♩} = 60$

— O violino e o violoncello entram em cena no primeiro compasso —
 — O clarinete e o clarinete-baixo entram em cena no 11º e 12º compassos —

Claude Debussy / Nocturne in C Major (1911)

2

This page of the musical score for Claude Debussy's Nocturne in C Major (1911) contains measures 2 through 10. The score is arranged in three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a soprano clef (C1), and the piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs). The music is in 3/4 time and C major. The first system (measures 2-4) features a vocal melody with a long note in measure 2 and a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line. The second system (measures 5-7) continues the vocal melody with a long note in measure 5 and a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line. The third system (measures 8-10) concludes the page with a vocal melody that ends on a long note in measure 8 and a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line.

Clarinete-Saxofon - Saxofon & Clarinet - 194

3

This page of a musical score is divided into four systems, each containing two staves (treble and bass clef). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The first system features a prominent melodic line in the upper staff with a long slur. The second system shows a more active bass line with eighth notes. The third system continues the melodic development in the upper staff. The fourth system is characterized by a dense, rhythmic texture in both staves, with many sixteenth and thirty-second notes. The score is presented in a clean, professional layout with clear staff lines and legible notation.

Chilly Breeze - (Horn & Oboe) (94)

4

The first system of the score consists of six staves. The top staff is for the Horn, the second for the Oboe, and the remaining four are for the piano accompaniment. The music is in 4/4 time. The first two measures are mostly rests, with some piano accompaniment. The third measure features a melodic line in the Oboe and Horn parts. The fourth measure continues the melodic development.

MENO - $\text{♩} = 30$

The second system of the score consists of six staves. The tempo is marked 'MENO' with a quarter note equal to 30 beats per minute. The music continues with melodic lines in the Oboe and Horn parts, supported by the piano accompaniment. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

Chloe Sime - Viola & Cello - HM

5

LENTO $\text{♩} = 60$

The musical score consists of two staves: a single melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. The tempo is marked 'LENTO' with a tempo of 60 beats per minute. The score includes various dynamics such as piano (p), mezzo-forte (mf), and forte (f), along with articulation marks like accents and slurs. The key signature has one flat (B-flat).

1. Una Più: sono un uomo pensatore e a volte lo scanno per ciò, se volte, non lo voglio in nessuno.

Clarinete (Soprano) - (Musica da Câmara) - (144)

6

Musical score for Clarinet (Soprano) - (Musica da Câmara) - (144). The score consists of two systems of staves. The first system has three staves (treble, alto, and bass clefs). The second system has three staves (treble, alto, and bass clefs). The music is in 4/4 time and features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings like 'p' and 'f' throughout the piece.

PIÙ MOSSO ♩

Musical score for Clarinet (Soprano) - (Musica da Câmara) - (144). The score consists of two systems of staves. The first system has three staves (treble, alto, and bass clefs). The second system has three staves (treble, alto, and bass clefs). The music is in 4/4 time and features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings like 'p' and 'f' throughout the piece.

Claudio Monteverdi: *Il Concerto* (1644)

131

The first system of the musical score consists of six staves. The top two staves are for the vocal parts, with the upper staff in soprano clef and the lower staff in alto clef. The bottom four staves are for the instruments, with the first two in treble clef and the last two in bass clef. The music features a complex texture with various rhythmic values and articulations. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the lower staves.

LENTO $\text{♩} = 60$

The second system of the musical score consists of six staves. The top two staves are for the vocal parts, with the upper staff in soprano clef and the lower staff in alto clef. The bottom four staves are for the instruments, with the first two in treble clef and the last two in bass clef. The tempo is marked *LENTO* with a metronome marking of $\text{♩} = 60$. The music is characterized by a slower pace and a more sustained texture. Dynamic markings of *ff* (fortissimo) are present in the lower staves.

Clarinete - Solo (D. 914)

This page of a musical score for Clarinet Solo (D. 914) by Franz Schubert, page 156, features six systems of music. Each system consists of a single staff with a treble clef and a common time signature. The notation includes various musical elements such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The first system shows a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes. The second system continues with a similar melodic pattern. The third system features a more complex rhythmic structure with sixteenth notes. The fourth system has a long, sweeping slur over several measures. The fifth system shows a melodic line with a long slur. The sixth system concludes with a melodic line and a final cadence.

Clarinete (Soprano) - Wind (Clarinete) (RM)

15

TEMPO 1

Musical score for Clarinet (Soprano) - Wind (Clarinete) (RM) at TEMPO 1, measures 1-4. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The first system consists of four staves. The top staff is the Clarinet part, showing a melodic line with a trill in measure 4. The second staff is the Piano part, showing a harmonic accompaniment. The third and fourth staves are for other instruments, likely Flute and Bassoon, with similar melodic lines.

Musical score for Clarinet (Soprano) - Wind (Clarinete) (RM) at TEMPO 1, measures 5-8. The score continues from the previous system. The Clarinet part features a melodic line with a trill in measure 5. The Piano part provides a harmonic accompaniment. The Flute and Bassoon parts also have melodic lines.

Chopin - Sonatas - Sonata in G Major - Op. 10

10

Musical score for the first system of Chopin's Sonata in G Major, Op. 10. It consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Piano, and Cello/Double Bass. The music is in G major and 3/4 time. The first system shows the beginning of the piece with various melodic and harmonic lines across the instruments.

MENO 2

Musical score for the second system of Chopin's Sonata in G Major, Op. 10, marked 'MENO 2'. It consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Piano, and Cello/Double Bass. The music continues with more complex textures and dynamics.

Clarinete Solista - Música de Cámara (1944)

11

LENTO
Andante

Musical score for Clarinet Soloist - Chamber Music (1944), page 11. The score is in 3/4 time and consists of six systems of staves. The first system includes a clarinet part with a 'p' dynamic marking and a piano accompaniment. The second system continues the clarinet and piano parts. The third system shows the clarinet part with a 'p' dynamic and a piano accompaniment. The fourth system continues the clarinet and piano parts. The fifth system shows the clarinet part with a 'p' dynamic and a piano accompaniment. The sixth system continues the clarinet and piano parts. The score is written in a single system with six staves. The first two staves are for the clarinet, and the last four staves are for the piano. The tempo is marked 'LENTO' and 'Andante'. The score is published by G. Henle Verlag.

Anexo 7) *Trio* – Manuscrito Musical.

A handwritten musical score for a Trio, titled "Trio para Clarinete, Trompeta e Violoncello" by N. José Carlos Paz. The score is written on multiple staves, including vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are in Spanish, starting with "N. D. de las virtudes que se abren en el alma...". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The manuscript is dated "Claudio Sandoval 1949".

N. José Carlos Paz

Trio para Clarinete, Trompeta e Violoncello

N. D. de las virtudes que se abren en el alma...
que se abren en el alma...
que se abren en el alma...

Claudio Sandoval 1949

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.

© 1949. Printed in Mexico

with kind assistance

Handwritten musical score for voice and piano, numbered 30-37. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'poco', 'pp', and 'cresc.'. The notation is dense and includes many slurs and ties. There are some handwritten annotations and corrections throughout the score.

(36) *foras con un bel fatto le sue riguarde a volte, al tutto tempo que que a volte con a voce*

Handwritten musical score on six systems of staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The systems are numbered 11 through 16 on the left margin. The score concludes with the instruction *Segue: cor. (21)* written on a final staff.

11 *ff* *7* *-5-*

12

13

14 *ff*

15 *ff* *no hair*

16 *no hair*

Segue: cor. (21)

Allegro (♩. 160)

III

6

11

16

21

26

31

36

41

-2-

This image shows a page of handwritten musical notation, numbered 164 in the top right corner. The page contains seven systems of musical staves, each beginning with a circled measure number: 43, 44, 45, 46, 47, 48, and 49. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. Dynamic markings like *mf* and *ff* are present throughout the score. The handwriting is in black ink on aged, slightly yellowed paper. The overall appearance is that of a working manuscript or a composer's draft.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a piano score, consisting of seven systems of staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. The systems are numbered on the left side: 77, 78, 79, 80, 81, 82, and 83. The handwriting is in black ink on aged paper. The notation includes treble and bass clefs, time signatures, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also some markings that appear to be 'arco' and 'pizz' (pizzicato). The overall style is that of a composer's manuscript or a student's work.

Handwritten musical score for a piece titled "Procession" (numbered 13). The score is written on multiple staves. The first system includes a circled "13" and the word "Procession" above the staff. The tempo is marked "a tempo". The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as "p" (piano) and "f" (forte). There are several annotations in parentheses, including "(trunked)" and "(Average total no. 2)". The score is written in a cursive, handwritten style.

Clarínolo (Sib)**TRIO** para Clarínolo, Trompete e Violoncello

Claudio Santoro 1946

Handwritten musical score for Trio in 2/4 time, featuring Clarinet in B-flat, Trumpet, and Cello. The score consists of ten staves with various musical notations including notes, rests, dynamics (p, pp, mf, f), and articulation marks. The piece is in 2/4 time and features a complex rhythmic structure with many sixteenth and thirty-second notes. The score includes several measures with circled numbers (7, 10, 19, 26, 32) and various dynamic markings such as p, pp, mf, and f. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score.

Clav.

2

The image shows a page of handwritten musical notation for a keyboard instrument, labeled 'Clav.' in the top left. The page number '2' is in the top right. The score is divided into two main sections. The first section, starting at measure 36, consists of four staves of music. The second section, starting at measure 51, is marked 'Andante' and consists of six staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *p*, *pp*, *mp*, *mf*, and *ff*. There are also performance instructions like 'a grand' and 'poco affret.' (poco accelerando). The handwriting is in black ink on aged paper.

Clar.

3

Handwritten musical score for Clarinet, measures 1-10. The music is written on three staves. The first staff contains the melody with various ornaments and slurs. The second and third staves provide harmonic accompaniment. A circled measure number '10' is present at the end of the first staff. The tempo marking 'Allegro' is written above the first staff of the second system.

Handwritten musical score for Clarinet, measures 11-36. The music continues on three staves. The tempo marking 'Allegro' is written above the first staff of this system. The score includes various musical notations such as slurs, ornaments, and dynamic markings like 'p' and 'pp'. Circled measure numbers '11', '12', '13', '14', '15', '16', '17', '18', '19', '20', '21', '22', '23', '24', '25', '26', '27', '28', '29', '30', '31', '32', '33', '34', '35', and '36' are marked throughout the system.

Clar

5

Handwritten musical score for Clarinet, page 5. The score consists of eight staves of music. The first seven staves contain musical notation with various dynamics (p, pp, mp, f), articulations (accents, slurs), and performance instructions like "a tempo" and "Poco meno". Measure numbers 86, 92, 96, 100, and 104 are circled. The eighth staff is empty.

Trompeta (in Do)**TRIO** para Clarinete, Trompeta e Violoncello

Claudio Santoro - 1946

Handwritten musical score for Trompeta (in Do) in 3/4 time, featuring a Trio section for Clarinet, Trompeta, and Violoncello. The score consists of 11 staves of music with various dynamics and articulations. The first staff includes a tempo marking of $\text{♩} = 72$ and a dynamic marking of $c./\text{mod.}$. The second staff has a circled measure number 7. The third staff has a circled measure number 13. The fourth staff has a circled measure number 19 and a dynamic marking of p . The fifth staff has a circled measure number 25 and a dynamic marking of p . The sixth staff has a circled measure number 31 and a dynamic marking of p . The seventh staff has a circled measure number 37 and a dynamic marking of p . The eighth staff has a circled measure number 43 and a dynamic marking of p . The ninth staff has a circled measure number 49 and a dynamic marking of p . The tenth staff has a circled measure number 55 and a dynamic marking of p . The eleventh staff has a circled measure number 61 and a dynamic marking of p . The score includes various dynamics such as p , pp , and ppp , and articulations like accents and slurs. There are also some handwritten notes in the margins, such as "chiar. nel attacco" and "lia. mod.".

N.B. *Os acidentes (p, r) só afetam as notas antes as quais estão colocados.*

(No accidentals (p, r) will only affect the notes before which they are placed.)

Trompète

II

2

Andante (D₂ 4/4) 3 (Clas.)
c/sord.

8

17

24

Allegro (D₂ 4/4) 2 (Clas.)
a/sord.

31

41

Sarapate

5

Handwritten musical score for Sarapate, page 5. The score consists of nine staves of music in treble clef, with various dynamics and articulations. The first staff has a circled measure number 15 and a '2' below it. The second staff has a circled measure number 16. The third staff has dynamics 'pp' and 'p'. The fourth staff has a circled measure number 17. The fifth staff has dynamics 'p' and 'f'. The sixth staff has dynamics 'p' and 'mp'. The seventh staff has a circled measure number 18. The eighth staff has dynamics 'f' and '2'. The ninth staff has a circled measure number 19 and a '2' below it. Below the ninth staff are two empty staves.

Trompete

4

Handwritten musical score for Trompete, page 4. The score consists of ten staves of music in G major, 2/4 time. It includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *p*, *f*, and *poco meno*. Measure numbers 60, 62, 64, 66, 68, 70, 72, 74, 76, and 78 are circled. Performance instructions include *affret.* and *a tempo*.

Vcllo

II

Andante (♩ = 60)

The musical score is written on ten staves. The first staff begins with the tempo marking 'Andante (♩ = 60)' and a key signature of one flat. The music features a variety of rhythmic values including eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamics such as *pp*, *f*, and *rit.* are indicated throughout. Performance instructions like *arco*, *rit.*, and *rit. aff.* are present. Measure numbers 21, 24, 26, 29, and 33 are circled in the left margin. The notation includes many slurs and ties, suggesting a continuous melodic line. The piece concludes with a double bar line at the end of the tenth staff.

Three empty musical staves are provided below the main score, consisting of five-line systems without any notation.

Allegro

3

III

A handwritten musical score for a piece titled "Allegro". The score is written on ten staves, with the first two staves in treble clef and the remaining eight in bass clef. The tempo is marked "Allegro" and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like "p", "f", "mf", and "ff". There are several circled measure numbers: 5, 11, 18, 26, 33, 42, 51, and 58. The word "Allegro" is written at the beginning of the first staff. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

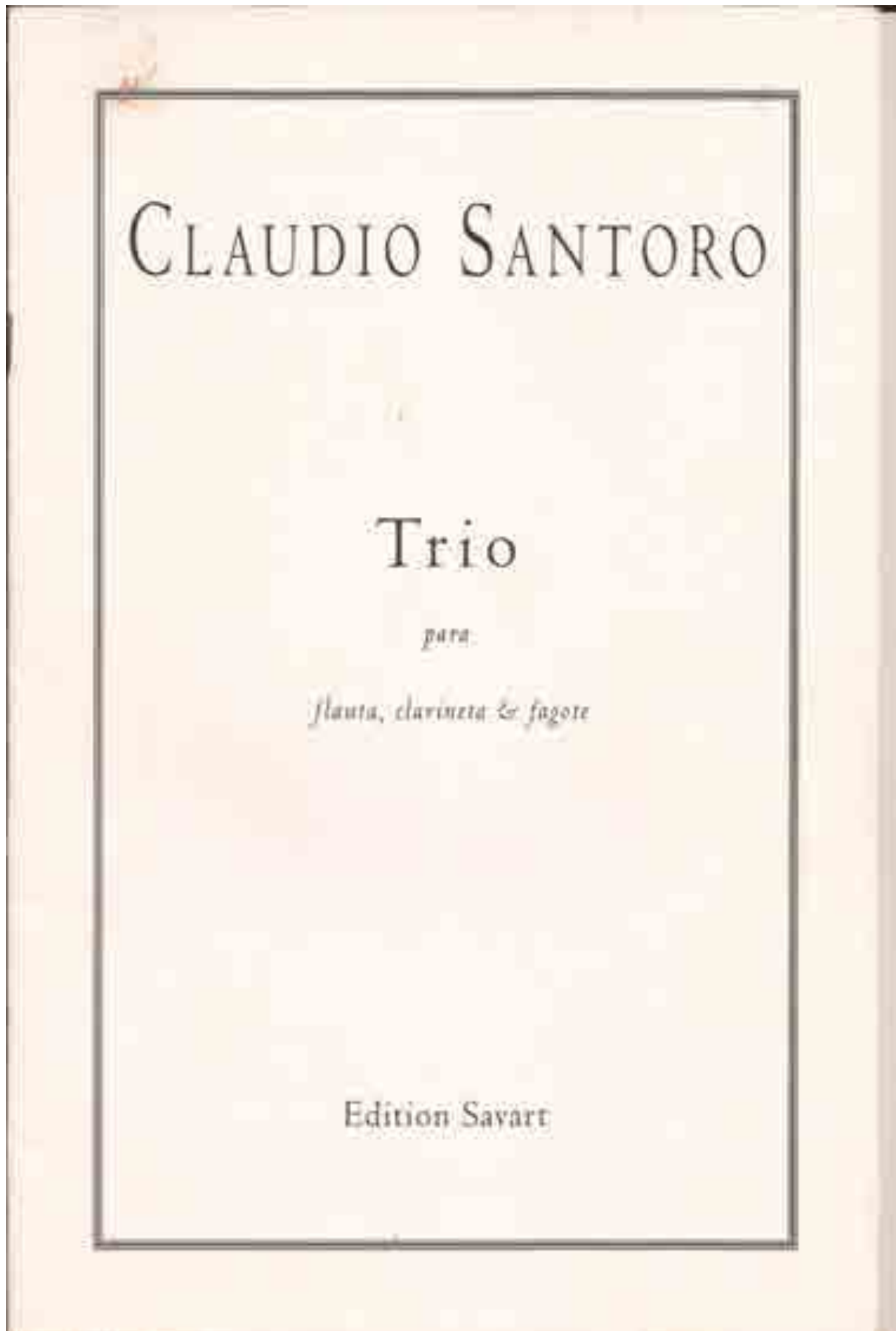
Vello

A handwritten musical score for a piece titled 'Vello'. The score is written on ten staves, with the first nine staves in bass clef and the tenth in treble clef. The music is in 4/4 time and features various dynamics and articulations. The score includes several circled numbers (67, 68, 69, 70, 71, 72) and performance instructions such as 'p', 'f', 'rit.', 'a tempo', and 'Poco meno'. The handwriting is in black ink on aged paper.

67
68
69
70
71
72

p
f
rit.
a tempo
Poco meno

Anexo 8) *Trio* – Manuscrito Musical (Grade).



C l a u d i o
S a n t o r o

(1919-1989)

T r i o

1946 / 1977

para

flauta, clarineta & fagote

Edition Savart©

- TRIO -
FA - MA - FA

Claudio Jankovic
1946-49.

Allegro - 1/2 100

Vn I
Vn II
Vcl/Bs

(in C major)

mf

f

- 2 -

This page contains a handwritten musical score, likely for a piano or similar instrument. The score is organized into four systems, each consisting of three staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, beams, slurs, and dynamic markings. The first system begins with a circled number '1' in the top left corner. The second system contains a circled number '2' in the top left corner. The third system contains a circled number '3' in the top left corner. The fourth system contains a circled number '4' in the top left corner. The notation is complex, with many notes beamed together and various articulation marks. The page is numbered '183' in the top right corner and has a page number '- 2 -' centered at the top.

This page contains a handwritten musical score for a three-part setting, likely a Minuet or Scherzo. The score is written on ten staves, organized into three systems. The first system (staves 1-3) begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second system (staves 4-6) features a prominent triplet of eighth notes in the upper voice. The third system (staves 7-10) continues the piece with further triplet markings and complex rhythmic patterns. The notation includes various ornaments, slurs, and dynamic markings such as *pp* and *p*. The piece concludes with a final cadence on the tenth staff.

This image shows a page of handwritten musical notation, page 185. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. There are several dynamic markings, including 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo), and articulation marks like accents and slurs. A triplet of eighth notes is clearly visible in the lower systems. The handwriting is in black ink on aged, slightly yellowed paper. The overall style is that of a personal manuscript or a composer's sketch.

Handwritten musical score for piano, consisting of two systems of three staves each. The notation includes complex chords, arpeggios, and dynamic markings such as *ff*. The first system shows a dense texture with many notes and accidentals. The second system continues this texture, with some notes marked with *ff*.

Lento - $\text{♩} = 60$

A single staff of handwritten musical notation in treble clef, featuring a melodic line with various rhythmic values and dynamics like *p* and *pp*.

A system of three staves of handwritten musical notation, showing a more developed melodic and harmonic structure with various dynamics and articulation marks.

Handwritten musical score on page 187, featuring six systems of three staves each. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings.

The score is organized into six systems, each consisting of three staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1 (measures 1-4):
- Staff 1: Starts with a circled '1' and a treble clef. Contains a series of eighth and sixteenth notes with slurs and accents.
- Staff 2: Continues the melodic line with similar rhythmic patterns.
- Staff 3: Provides harmonic support with chords and moving lines.

System 2 (measures 5-8):
- Staff 1: Starts with a circled '2'. The notation becomes more complex with many beamed notes.
- Staff 2: Continues the melodic development.
- Staff 3: Shows more intricate harmonic textures.

System 3 (measures 9-12):
- Staff 1: Starts with a circled '3'. The notation is highly detailed with many notes and slurs.
- Staff 2: Continues the melodic line.
- Staff 3: Shows complex harmonic structures.

System 4 (measures 13-16):
- Staff 1: Starts with a circled '4'. The notation is very dense with many notes.
- Staff 2: Continues the melodic line.
- Staff 3: Shows complex harmonic structures.

System 5 (measures 17-20):
- Staff 1: Starts with a circled '5'. The notation is very dense with many notes.
- Staff 2: Continues the melodic line.
- Staff 3: Shows complex harmonic structures.

System 6 (measures 21-24):
- Staff 1: Starts with a circled '6'. The notation is very dense with many notes.
- Staff 2: Continues the melodic line.
- Staff 3: Shows complex harmonic structures.

Handwritten musical score, first system. It consists of three staves. The top staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The middle and bottom staves contain accompaniment with chords and rhythmic patterns. There are several dynamic markings and performance instructions throughout the system.

Handwritten musical score, second system. It consists of three staves. The notation is dense with many notes and slurs. There are dynamic markings such as *p* and *f* visible. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score, third system. It consists of three staves. The notation continues with various musical symbols. A *dim* marking is present at the end of the system. Below the staves, there are several empty staves.

Allargando (rit.) III

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a string quartet. The page is numbered 189 in the top right corner. The music is written on five systems of staves. The first system is marked *Allargando (rit.)* and *III*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *f*. The score is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical score, first system. It consists of three staves. The top staff begins with a circled number '19'. The music is written in a complex, multi-measure style with various notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score, second system. It consists of three staves. The music continues from the first system, featuring intricate rhythmic patterns and melodic lines.

Handwritten musical score, third system. It consists of three staves. The top staff begins with a circled number '20'. The music is highly detailed with many notes and rests.

Handwritten musical score, fourth system. It consists of three staves. The music continues with complex rhythmic and melodic structures. The bottom two staves of this system are mostly empty, suggesting the end of the piece or a section.

Handwritten musical score, first system. It consists of three staves. The top staff begins with a circled number '91'. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *ff*. There are also some handwritten annotations and a circled section of notes.

Handwritten musical score, second system. It consists of three staves. The top staff begins with the word *Pizzicato*. The notation is dense with notes and includes various musical symbols and dynamics.

Handwritten musical score, third system. It consists of three staves. The top staff begins with a circled number '92'. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *ff*. There are also some handwritten annotations and a circled section of notes.

Handwritten musical score, measures 1-10. The score consists of four systems of staves. The first system (measures 1-2) is marked with a circled '22'. The second system (measures 3-4) includes the instruction 'tutti' and 'rit.'. The third system (measures 5-6) includes 'rit.', 'pp', and 'nall.'. The fourth system (measures 7-8) includes 'pp', 'nall.', and 'f'. The fifth system (measures 9-10) includes 'pp', 'f', and 'sopra'. The notation is dense with many notes, some beamed together, and various articulation marks.

Handwritten musical score, measures 11-14. The score consists of one system of staves. The first measure (measure 11) is marked with a circled '23' and the instruction 'Tempo (sopra)'. The notation includes a 6/8 time signature and features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. The system ends with two empty staves.

This page contains a handwritten musical score consisting of ten staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The score is organized into measures by vertical bar lines. Key annotations include:

- A circled number '1' at the beginning of the first staff.
- The dynamic marking *f* (forte) appearing on the second staff.
- The dynamic marking *rob.* (robusto) appearing on the seventh, eighth, and ninth staves.
- A circled number '2' on the ninth staff.
- A circled number '3' on the tenth staff.
- Various slurs and phrasing marks throughout the piece.

Handwritten musical score on page 194, featuring multiple staves of music with various annotations and markings.

The score is organized into several systems of staves. The first system includes a circled number '12' at the top center. The second system contains the handwritten labels 'Pisa Hano', 'Loro Hano', and 'Doro Hano' written vertically on the right side of the staves. The notation includes complex rhythmic patterns, numerous slurs, and other musical symbols. A circled number '13' is visible at the beginning of the third system. The handwriting is dense and detailed, characteristic of a composer's manuscript.

- 19 -

Handwritten musical score for voice and piano. The score is written on ten staves. The first staff is the vocal line, starting with a circled number 17. The second and third staves are the piano accompaniment. The fourth staff contains the lyrics: "Linn... al... Linn... al...". The fifth staff contains the lyrics: "Linn... mit...". The sixth staff is the vocal line, starting with a circled number 18. The seventh and eighth staves are the piano accompaniment. The ninth staff is the vocal line, starting with a circled number 19. The tenth staff is the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* and *Viol. (poco)*. There is a handwritten signature and date in the bottom right corner.

Handwritten signature and date: *Handwritten signature and date*

Anexo 9) Proposta de Edição Revisada – *Trio*.

Trio

Lento
Triste e misterioso

Claudio Santoro
30 de Maio de 1940

Oboe

Clarinet in B \flat

Fagote

7

11

15

Copyright © Abner Vianna

2

18

Musical score for measures 18-20. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 18 starts with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. It features a complex melodic line in the treble with triplets and sixteenth notes, and a bass line with eighth notes. Measure 19 continues the melodic development with a sixteenth-note triplet in the treble. Measure 20 shows a change in the bass line with a sixteenth-note triplet. The system ends with a double bar line.

21

Musical score for measures 21-23. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 21 continues the melodic line from the previous system. Measure 22 features a sixteenth-note triplet in the treble. Measure 23 shows a change in the bass line with a sixteenth-note triplet. The system ends with a double bar line.

27

Musical score for measures 27-31. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 27 features a sixteenth-note triplet in the treble. Measure 28 continues the melodic line. Measure 29 shows a change in the bass line with a sixteenth-note triplet. Measure 30 features a sixteenth-note triplet in the treble. Measure 31 shows a change in the bass line with a sixteenth-note triplet. The system ends with a double bar line.

32

Musical score for measures 32-34. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 32 features a sixteenth-note triplet in the treble. Measure 33 continues the melodic line. Measure 34 shows a change in the bass line with a sixteenth-note triplet. The system ends with a double bar line.

35 3

Musical score for measures 35-39. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 35 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a melodic line in the treble with slurs and ties, and a bass line with octaves and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A '3' is written in the upper right corner of the system.

40 *Più mosso*

Musical score for measures 40-44. The tempo marking *Più mosso* is centered above the staff. The score continues with three staves. The music is more rhythmic and includes many slurs and ties. The key signature changes to two flats at the beginning of measure 41. Fingerings and articulation marks are present throughout.

45

Musical score for measures 45-50. The score continues with three staves. The music features a mix of melodic and rhythmic patterns with many slurs and ties. The key signature remains two flats. Fingerings and articulation marks are present throughout.

51

Musical score for measures 51-55. The score continues with three staves. The music features a mix of melodic and rhythmic patterns with many slurs and ties. The key signature remains two flats. Fingerings and articulation marks are present throughout.

4
56



Musical score system 1, measures 56-62. It features a piano accompaniment with three staves (treble, middle, and bass clefs). The music consists of eighth and sixteenth notes with various articulations and slurs. Trills are indicated by a '3' above the notes in measures 56, 57, 58, 60, and 61.

63



Musical score system 2, measures 63-68. It continues the piano accompaniment with three staves. The notation includes eighth and sixteenth notes with slurs and trills. A trill is marked with a '3' above the notes in measure 67.

69

Tempo



Musical score system 3, measures 69-74. It features a piano accompaniment with three staves. The music is characterized by a 'Tempo' marking above the first staff. The notation includes eighth and sixteenth notes with slurs and trills. Trills are marked with a '3' above the notes in measures 69, 70, 72, and 73.

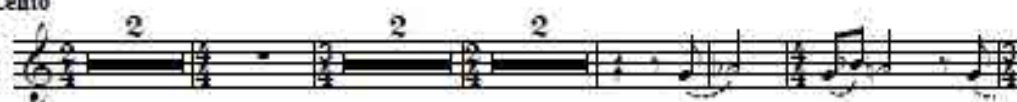
75



Musical score system 4, measures 75-79. It features a piano accompaniment with three staves. The music includes eighth and sixteenth notes with slurs and trills. Trills are marked with a '6' above the notes in measures 75, 76, and 77. A trill in measure 78 is marked with a '3' below the notes.

Oboe

Trio

Claudio Santoro
30 de Maio de 1940Triste e misterioso
Lento

Più mosso



2 Oboe

Tempo

70

77

Detailed description: The image shows a musical score for an Oboe part, labeled '2'. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 70 and ends at measure 76. It consists of seven measures, each containing a whole rest. Above the staff, the word 'Tempo' is written. Above the first measure (70), there is a '2' with a vertical line through it. Above the fifth measure (75), there is a '2'. Above the sixth measure (76), there is a '2'. The second system starts at measure 77 and ends at measure 83. It consists of seven measures. Measure 77 contains a sixteenth-note triplet of G4, F4, and E4, all with flats. A slur is placed over these three notes. Measure 78 contains a quarter rest. Measure 79 contains a quarter rest. Measure 80 contains a quarter note G4 with a flat. Measure 81 contains a quarter note F4 with a flat. Measure 82 contains a quarter note E4 with a flat. Measure 83 contains a whole rest.

Trio

Clarinet in B \flat Claudio Santoro
30 de Maio de 1940

Lento

7

12

17

20

26

32

35

41 **Più mosso**

47

2
Clarinet in B \flat

53

60

66

71 **Tempo**

2 2 6 6

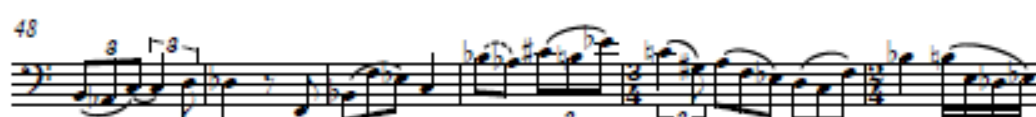
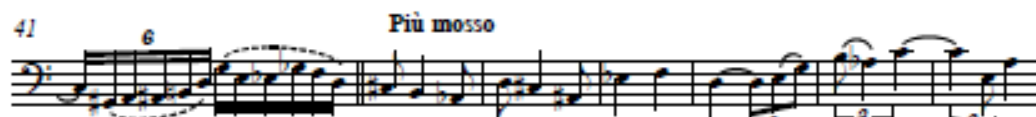
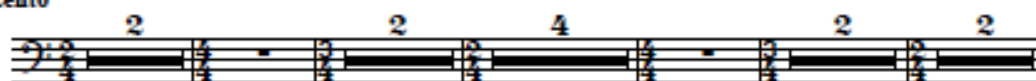
Detailed description: The image shows a page of musical notation for a Clarinet in B-flat. The page is numbered '2' in the top left. The instrument name 'Clarinet in B-flat' is centered at the top. The music is written on a single staff in treble clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into four systems. The first system starts at measure 53 and contains four measures with triplet markings. The second system starts at measure 60 and contains four measures with triplet markings. The third system starts at measure 66 and contains four measures with triplet markings. The fourth system starts at measure 71, marked 'Tempo', and contains four measures. The first two measures of this system are marked with a '2' above them, and the last two are marked with a '6' above them. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Fagote

Trio

Claudio Santoro
30 de Maio de 1940

Lento



2

Fagote

74

Musical notation for Fagote, measures 74-75. The notation is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 74 begins with a quarter rest, followed by a dotted quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. A slur covers the next sixteenth-note run: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 75 continues with a sixteenth-note run: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. This is followed by a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. A slur covers the final eighth notes: D4, C4, B3, A3, G3. The piece concludes with a quarter rest. Fingerings are indicated by the number 6 above the first sixteenth-note run and below the second sixteenth-note run. A triplet of eighth notes (D4, C4, B3) is marked with a bracket and the number 3.

Anexo 10) Proposta de Edição Revisada – *Quinteto de Sopros*.

Quinteto (1942)

Allegro ♩ = 120 Claudio Santoro

Flute

Oboe

Clarinet in B \flat

Horn in F

Fagote

Copyright © Alex Vain

17

Musical score for measures 17-24. The score consists of five staves. The first three staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *f* and *p*. There are several slurs and accents throughout the passage.

25

Musical score for measures 25-30. The score consists of five staves. The first three staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music continues with a complex rhythmic pattern. Dynamic markings include *mf* and *p*. There are several slurs and accents throughout the passage.

31

Musical score for measures 31-38. The score consists of five staves. The first three staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *f*, *ff*, *fp*, and *f*. There are several slurs and accents throughout the passage.

System 1 (Measures 37-42): This system contains six staves of music. The first staff has a treble clef and a 3/4 time signature. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *mf* and *f*. There are several slurs and accents throughout the system.

System 2 (Measures 43-48): This system contains six staves of music. The first staff has a treble clef. The music continues with intricate rhythmic figures. Dynamic markings include *f* and *ff*. Slurs and accents are used to group notes and emphasize specific parts of the melody.

System 3 (Measures 49-54): This system contains six staves of music. The first staff has a treble clef. The music features a variety of dynamic markings including *f*, *ff*, *p*, and *pp*. There are several slurs and accents. The notation includes many sixteenth and thirty-second notes, as well as some rests.

4

51

The musical score consists of five staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The second staff is in treble clef with a key signature of one flat. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat. The fourth staff is in treble clef with a key signature of one flat. The fifth staff is in bass clef with a key signature of one flat. The score is divided into four measures. Measure 51 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 52 features a forte (*f*) dynamic. Measure 53 includes a *p subito* marking. Measure 54 continues with a *p subito* marking. The notation includes various note values, rests, and slurs.

Flute

Quinteto (1942)

Claudio Santoro

Allegro $\text{♩} = 120$ Copyright © Abner Viana - $f = p$ subito

Flute

II

Claudio Sansoro

Lento $\text{♩} = 56$

espress. *mf <*

9

p subito cresc. *f* *> mf* *p*

14

f *mp cresc.* *dim.*

21

< fp *mf* *mp* *p*

28

p <

35

ff > *mf* *f*

39

p < *f*

Copyright © Abner Viana

Flute

III

Claudio Santoro

Vivo $\text{♩} = 120$

4 *stacc.*

8 *d. = o = d.* *p*

13 *f* *mf*

18 *p*

24

30 *f* *ff* *mf.*

39 *p espress.* *f* *tempo* *3* *mf* *f*

47 *stacc.* *d. = o* *mf* *f*

52 *f*

2 Flute

60 Poco meno *p*

66 A tempo I 8 *f*

79 2 *p*

85 *f* *mf* *dim.* 4 4 4 *ff* *f*

90 3 *p*

97 *p*

103 4

109 4 4

114 3

121 $\text{♩} = \text{♩}$

126 6 4

Oboe

Quinteto (1942)

Claudio Santoro

Allegro $\text{♩} = 120$

9 *p* *p* *p* *mf* *fp* *mp* *f* *p*

16 *< f* *p* *f* *fp* *fp* *f* *ff*

28 *p* *f* *fp* *fp* *f* *ff*

36 *f* *ff*

45 *f* *ff*

50 *p*

Oboe

II

Claudio Santoro

Lento $\text{♩} = 56$

Musical score for Oboe II, Claudio Santoro. The score consists of six staves of music in 3/4 time, marked "Lento" with a tempo of quarter note = 56. The music features various dynamics and articulations, including accents, slurs, and triplets. The key signature has one flat (B-flat).

Dynamics and articulations include: *p*, *p subito cresc.*, *f*, *> mf*, *p*, *f*, *mp cresc.*, *dim.*, *fp*, *p*, *p*, *mf*, *ff*, *mp*, *f*, *f*, *p*, *f*, *p*, *mf*, *p*, *p*, *f*.

Measure numbers are indicated at the beginning of each staff: 9, 17, 25, 32, 39.

Oboe

III

Claudio Santoro

Vivo $\text{♩} = 120$

4

8 $\text{♩} = \text{♩} = \text{♩}$)

14

18

23

28

33

37

41 A tempo

3

2 Oboe

44 *f*

49 *f* *p*

54 *p* *pp* *f* 4 3

60 Poco meno *p*

66 *A tempo I* *p* 4

76 *f* *f* 4 5 6

79 *f* *p*

84 *f* *f* *ff* 4 5 6

89 *f* *mf* *p*

94 *mf* 4

101

Oboe 3

105

110

115

122 $d = \circ$

126

The image shows a musical score for Oboe, measures 105 to 126. The score is written on five staves. The first staff (measure 105) starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes, and a four-measure rest. The second staff (measure 110) continues the melodic line with eighth and quarter notes, including a four-measure rest. The third staff (measure 115) shows a change in dynamics to pp and includes a fermata over a note. The fourth staff (measure 122) has a tempo marking $d = \circ$ and features a melodic line with a fermata. The fifth staff (measure 126) includes a six-measure rest and a four-measure rest. The score concludes with a double bar line.

Quinteto (1942)

Clarinet in B \flat

Claudio Santoro

Allegro $\text{♩} = 120$ 

Copyright © Abner Vigna

Clarinete in B \flat

II

Claudio Santoro

Lento $\text{♩} = 56$

p espress. *p*

p subito cresc. *f* *> mf* *p* *f*

mp cresc. *dim.* *p* *< f p*

mf *p* *p* *<* *> p >*

< *>* *mf >*

mf < f > *p* *mf >*

mf > *pp* *p <* *SOLO* *p*

Copyright © Abner Vafina

Clarinete in B \flat

III

Claudio Santoro

Vivo $\text{♩} = 120$

4

8 $\text{♩} = \text{♩} = \text{♩}$)
p subito *f*

14 *p* *f*

19 *p subito* *f* *p* *p*

24 3 *mf*

31 *mf*

36 *f* *ff* *mf* *f*

41 A tempo 2 *mf* *f*

49 4 $\text{♩} = \text{♩} = \text{♩}$ 6 2 *f*

2
Clarinet in Bb

54 *p* *pp* *f* *mf*

60 Poco meno

66 A tempo I 6 *f* *p* *mf*

77 *f* *dim.*

82 *p* *f* *f*

88 *ff* *f* *mf* *p*

93 *p* *p*

99

104

109

113

Clarinet in B \flat 3

120 $\text{♩} = \text{♩}$

126

6

4

Horn in F

Quinteto (1942)

Claudio Santoro

Allegro ♩ = 120

11 *fp* *p* *<f*

21 *f* *fp*

32 *fp* *f* *fp* *<* *>* *f*

43 *f*

49 *ff > p* *mf* 3

Horn in F

II

Claudio Santoro

Lento ♩ = 56

10

19

28

35

40

pp *>* *<* *>* *p* *<* *f* *p subito cresc.*

f *>* *>* *mf* *p* *p* *f*

p *f* *p* *p* *p*

< *>* *p* *3* *<* *>* *mf*

ff *>* *p* *>* *p* *<* *mf* *>*

mf *>* *p* *<* *>* *3* *f*

Horn in F

III

Claudio Santoro

Vivo $\text{♩} = 120$

6 $\text{♩} = \text{♩} = \text{♩}$ 3 *mf*

14 *mf* *mf* 4

20 *mf* *mf* *mf* 4

27 3 *mf* *ff* *mf*

34 *mf* *ff*

39 *f* A tempo 4 4

49 $\text{♩} = \text{♩}$ *f* 2 *p* 4

55 4 4 *f* 3

60 Poco meno 5

2 Horn in F

A tempo I

66 *f* *f* *mf*

78 *f* *p*

83 *p* *f*

88 *ff* *f* *mf*

95 2

103 3 4

110 4

115 *be*

122 $\text{♩} = \text{♩}$ 6

127 4

Fagote

Quinteto (1942)

Claudio Santoro

Allegro ♩ = 120

8

14

23

30

30

46

p *mf* *f* *fp* *fp* *f* *fp* *mf* *f* *p subito*

Copyright © Abner Viana P

Fagote

II

Claudio Santoro

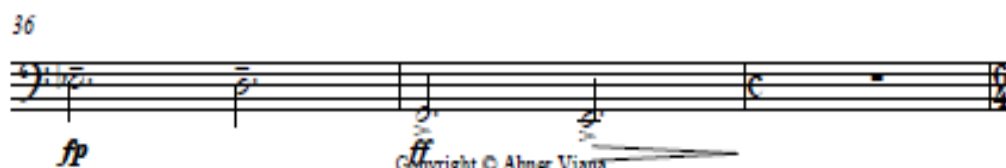
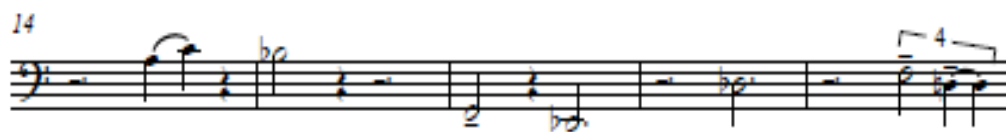
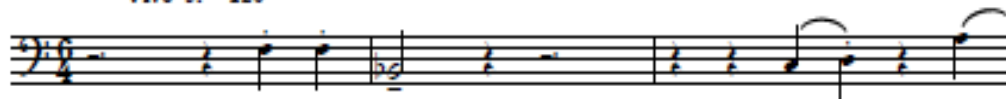
Lento $\text{♩} = 56$ 

Fagote

III

Claudio Santoro

Vivo $\text{♩} = 120$



2 Fagote
A tempo

39 *f* *p espress.*

43 *f*

49 *f* *p*

56

60 Poco meno A tempo I
f *p*

72 *f* *mf*

78 *f* *dim.*

83 *p* *p* *f*

87 *f cresc.* *f*

92

97 *p* 3

The musical score is written for Bassoon (Fagote) in bass clef. It consists of ten staves of music. The first staff (measures 39-42) starts with a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic with an expressive (*espress.*) marking. The second staff (measures 43-48) features a forte (*f*) dynamic. The third staff (measures 49-55) includes a piano (*p*) dynamic and a fermata. The fourth staff (measures 56-59) continues the melodic line. The fifth staff (measures 60-65) is marked 'Poco meno' and 'A tempo I', with dynamics of forte (*f*) and piano (*p*). The sixth staff (measures 66-71) includes a forte (*f*) and mezzo-forte (*mf*) dynamic. The seventh staff (measures 72-77) features a forte (*f*) dynamic and a decrescendo (*dim.*) marking. The eighth staff (measures 78-82) starts with piano (*p*) dynamics and ends with a forte (*f*) dynamic. The ninth staff (measures 83-91) includes a piano (*p*) dynamic, a crescendo (*cresc.*) marking, and a forte (*f*) dynamic. The tenth staff (measures 92-97) starts with piano (*p*) dynamics and ends with a triplet of eighth notes.

Fagote

3

105

109

113

121

127

Anexo 11) Proposta de Edição Revisada – *Música de Câmara 1944.*

Música de Câmara

A Francisco Curt Lange Claudio Santoro Rio
20-06-1944

Tempo ♩ = 60

Piccolo

Clarinet in B \flat

Bass Clarinet in B \flat

Piano

Violin

Violoncello

Tempo ♩ = 60

Copyright © Abner Viana

2

rit...a tempo

f *p* *f* *mf*

mf *cresc.*

p

4 2

6

6

p

The image displays a musical score for three systems of a string instrument, likely a violin or viola. The notation is written on a grand staff consisting of a treble clef and a bass clef.

System 1: The first system features a treble clef staff with a melody starting on a whole note, followed by eighth notes, and ending with a slur over two eighth notes. A dynamic marking of *p* (piano) is placed below the first measure. The bass clef staff contains a simple accompaniment of eighth notes, with a slur over two eighth notes in the third measure.

System 2: The second system continues the melody in the treble clef staff, which is mostly blank in the first two measures. The bass clef staff continues the accompaniment, with a dynamic marking of *p* (piano) appearing in the third measure.

System 3: The third system begins with a first ending bracket labeled *11* and a tempo marking $\text{♩} = \text{♩}$. The treble clef staff includes dynamic markings of *mp* (mezzo-piano) and *pizz.* (pizzicato), and the instruction *arco* (arco). The bass clef staff also includes *mp* and *pizz.* markings. The instruction *corda Ré* (corda Ré) is written in the treble clef staff.

4

4

s

p

p

p

5

14

s

14

s

arco

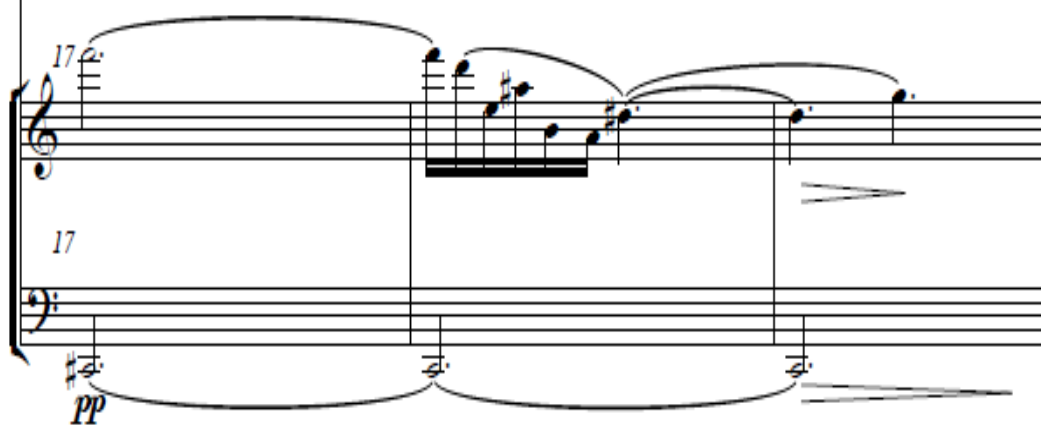
2



System 1: Treble clef, three measures. The first measure contains a half note chord (F#4, A4) with a dynamic marking *p* and a hairpin. The second measure contains a half note chord (Bb4, D5) with a dynamic marking *p* and a hairpin. The third measure contains a half note chord (C5, E5) with a dynamic marking *mf* and a hairpin. A slur covers the first two measures, and another slur covers the second and third measures. A bracket labeled '7' spans the first two measures.



System 2: Treble clef, three measures. The first measure contains a half note chord (F#4, A4) with a dynamic marking *mf* and an accent (>). The second measure contains a half note chord (Bb4, D5) with a dynamic marking *mf* and an accent (>). The third measure contains a half note chord (C5, E5) with a dynamic marking *mf* and an accent (>). Slurs and brackets labeled '8' are present over the notes in the second and third measures.



System 3: Treble clef, three measures. The first measure contains a half note chord (F#4, A4) with a dynamic marking *pp* and a hairpin. The second measure contains a half note chord (Bb4, D5) with a dynamic marking *pp* and a hairpin. The third measure contains a half note chord (C5, E5) with a dynamic marking *pp* and a hairpin. A slur covers the first two measures, and another slur covers the second and third measures. The number '17' is written above the first measure and below the second measure. A bracket labeled '8' is present over the notes in the second and third measures.

6

The musical score is written for a string instrument, likely a violin or viola, and consists of several systems of staves. The first system (measures 6-8) features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music begins with a dynamic marking of *p* (piano). The first staff contains a melodic line with a series of sixteenth-note runs. The second staff contains a more complex melodic line with slurs and accents. The third staff contains a bass line with a dynamic marking of *p* and a slur. The second system (measures 9-11) shows a continuation of the melodic lines with technical markings for 7th and 8th positions. The third system (measures 12-14) continues the melodic development. The fourth system (measures 15-17) includes a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and a *gliss.* (glissando) marking. The fifth system (measures 18-20) features a *pizz.* (pizzicato) marking in the first staff and an *arco* (arco) marking in the second staff. The score concludes with a dynamic marking of *mf* and a 5th position marking.

Mudar para FLAUTA

mf

tr #

mf pp

5

mp

mf

mf

23

5

> mf cresc.

23

mp

8

Meno ♩ = 50

Lento ♩ = 50

rit.....

f \sphericalangle

f dim.

mf mp

f \sphericalangle

pp

rit.....

rit.....

f \sphericalangle

Ped.

26

Meno ♩ = 50

Lento ♩ = 50

ff sempre forte

fff

sff mp \sphericalangle *p* \sphericalangle *pp*

26

pizz. ∅

sff

colocar surdina

9

p

p

p

f

f

p

29 *colocar surdina*

p

p

pp *cresc.* *pp*

29 *pizz.*

arco *ponticello*

surdina

p *pp*

Detailed description of the musical score: The score is for a string quartet in 3/8 time. It consists of four systems of staves. The first system (measures 27-28) features two treble staves and one bass staff. The first two staves have a melody with a dynamic marking of *p*. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The second system (measures 29-30) features two treble staves and one bass staff. The first two staves have a melody with a dynamic marking of *f* in measure 29 and *p* in measure 30. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The third system (measures 31-32) features two treble staves and one bass staff. The first two staves have a melody with a dynamic marking of *pp* in measure 31 and *pp* in measure 32, with a *cresc.* marking between them. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The fourth system (measures 33-34) features two treble staves and one bass staff. The first two staves have a melody with a dynamic marking of *p* in measure 33 and *pp* in measure 34, with a *cresc.* marking between them. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The score includes various performance instructions such as *colocar surdina*, *ponticello*, *arco*, *surdina*, *pizz.*, and *p*.

10

Musical score for page 10, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score is divided into two systems.

System 1 (Measures 1-8):

- Vocal 1 (Top Staff):** Starts with a rest, then a melodic line with a slur and a fermata. Dynamics: *mf* > *p*. Includes a trill (*tr b*) and a decrescendo (*dim.*) with a slur.
- Vocal 2 (Middle Staff):** Starts with a rest, then a melodic line with a slur and a fermata. Dynamics: *mf* > *p*. Includes a trill (*tr b*) and a decrescendo (*dim.*) with a slur.
- Piano (Bottom Staff):** Accompaniment with a decrescendo (*dim.*) and a slur. Includes a *rit.* marking.

System 2 (Measures 9-16):

- Vocal 1 (Top Staff):** Starts with a rest, then a melodic line with a slur and a fermata. Dynamics: *mf* > *pp*. Includes a *rit.* marking.
- Vocal 2 (Middle Staff):** Starts with a rest, then a melodic line with a slur and a fermata. Dynamics: *mf* > *pp*. Includes a *rit.* marking.
- Piano (Bottom Staff):** Accompaniment with a decrescendo (*pp*) and a slur. Includes a *sonoro* marking.

System 3 (Measures 17-24):

- Vocal 1 (Top Staff):** Starts with a rest, then a melodic line with a slur and a fermata. Dynamics: *mf* > *pp*. Includes a *rit.* marking.
- Vocal 2 (Middle Staff):** Starts with a rest, then a melodic line with a slur and a fermata. Dynamics: *mf* > *pp*. Includes a *rit.* marking.
- Piano (Bottom Staff):** Accompaniment with a decrescendo (*pp*) and a slur. Includes a *tirar surdina* marking.

System 4 (Measures 25-32):

- Vocal 1 (Top Staff):** Starts with a rest, then a melodic line with a slur and a fermata. Dynamics: *p*. Includes a *Natural* marking and a *rit.* marking.
- Vocal 2 (Middle Staff):** Starts with a rest, then a melodic line with a slur and a fermata. Dynamics: *p*. Includes a *rit.* marking.
- Piano (Bottom Staff):** Accompaniment with a decrescendo (*p*) and a slur. Includes a *rit.* marking and a *expressivo* marking.

Più mosso

11

Musical score for the first system, measures 1-4. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/8. The first staff has a dynamic marking of *p* above the first measure. The second staff has dynamic markings of *p*, *p*, and *f* across measures 1, 2, and 3 respectively. The third staff has dynamic markings of *p* and *f* across measures 1 and 3 respectively.

Musical score for the second system, measures 5-8. It consists of two staves: one treble clef and one bass clef. The key signature has one flat and the time signature is 4/8. Both staves start with a *rit.....* marking. The first staff has a dynamic marking of *p* above the first measure. The second staff has a dynamic marking of *p* below the first measure. A *ped* marking is present at the end of the system.

Più mosso

Musical score for the third system, measures 37-40. It consists of two staves: one treble clef and one bass clef. The key signature has one flat and the time signature is 4/8. The first staff has a dynamic marking of *f* above the first measure. The second staff has dynamic markings of *p* and *f* across measures 37 and 39 respectively. Performance instructions include *pizz.*, *vibrato*, and *arco* above the second staff.

12

Musical score for piano, measures 12-42. The score is written for three systems of staves. The first system consists of three staves (treble, treble, and bass clefs). The second system consists of two staves (treble and bass clefs). The third system consists of two staves (treble and bass clefs). The score includes dynamic markings such as *f*, *ff*, *mf*, and *f cresc.*, as well as articulation marks like accents and slurs. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The score is divided into measures by vertical bar lines, with measure numbers 12, 42, and 42 indicated at the beginning of the respective systems.

Measure 12: Treble clef, *f*, *f*, *mf*. Bass clef, *ff*, *mf*.

Measure 42 (first system): Treble clef, *ff*. Bass clef, *f cresc.*

Measure 42 (second system): Treble clef, *ff*. Bass clef, *f cresc.*

13

Lento

The musical score is written in 3/8 time and consists of three systems. The first system contains three staves: a treble clef staff, a middle staff (likely for a second treble clef), and a bass clef staff. The second system contains two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The third system contains two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked 'Lento'. Dynamics include *fff*, *ff*, *mf*, *p*, and *mp*. Performance markings include 'Lento', 'expressivo', 'pizz.', and 'arco'. The number 44 is written in the left margin of the third system.

14

The image displays a musical score for three systems of staves, numbered 14, 15, and 16. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. System 14 (measures 1-5) features a vocal line in the treble clef with a melodic line and a piano accompaniment in the bass clef with a rhythmic pattern. System 15 (measures 6-10) shows a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff, with a piano accompaniment in the bass clef. System 16 (measures 11-15) features a vocal line in the treble clef with a melodic line and a piano accompaniment in the bass clef with a rhythmic pattern. The score is written in black ink on a white background.

This musical score page, numbered 15, features a piano accompaniment and a violin/viola part. The piano part is written in two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a more active accompaniment. The second system continues the piano part with similar notation. The violin/viola part is written in a single system with a treble clef staff. It features a melodic line with various ornaments, including trills and grace notes, and dynamic markings such as *f* and *mf*. The score is set in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The page is framed by a thick black border.

16

Tempo I

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 16-60) features three staves: Violin I, Violin II, and Piano/Double Bass. The Violin I part begins with a *ff* dynamic and a *v* (vibrato) marking. The Violin II part starts with *ff*, then transitions to *sfp* with a hairpin crescendo, and finally to *mp*. The Piano/Double Bass part starts with *ff*, then *sfp* and *pp* with a hairpin crescendo, and finally *p*. The Piano part includes a *ff* dynamic and a *v* marking. The second system (measures 61-62) features Violin I and Violin II staves. The Violin I part starts with *ff* and a *v* marking, and ends with *mp* and an *arco* instruction. The Violin II part starts with *ff* and ends with *mp*. The tempo marking "Tempo I" is repeated at the beginning of the second system.

The first system of the musical score consists of two measures. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur over the first measure and a trill in the second measure. The middle staff is in treble clef and contains a bass line with a slur over the first measure and a trill in the second measure. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with a slur over the first measure and a trill in the second measure. The key signature has two flats and the time signature is 7/8.

The second system of the musical score consists of two measures. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur over the first measure and a trill in the second measure. The middle staff is in treble clef and contains a bass line with a slur over the first measure and a trill in the second measure. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with a slur over the first measure and a trill in the second measure. The key signature has two flats and the time signature is 7/8. The dynamic marking *mf cresc.* is present at the start of the second measure.

The third system of the musical score consists of two measures. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur over the first measure and a trill in the second measure. The middle staff is in treble clef and contains a bass line with a slur over the first measure and a trill in the second measure. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with a slur over the first measure and a trill in the second measure. The key signature has two flats and the time signature is 7/8. The dynamic marking *mf cresc.* is present at the start of the second measure. The number 65 is written above the first measure of the top staff and below the first measure of the bottom staff. The dynamic marking *pizz.* is present in the first measure of the bottom staff. The dynamic marking *sf* is present at the end of the second measure of the bottom staff.

18

Muda para Flautim

The musical score is divided into three systems. The first system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a double bar line, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The middle and bottom staves contain musical notation starting at measure 67, marked with a *mp cresc.* dynamic. The second system consists of two staves: a top staff with a bass clef and a bottom staff with a bass clef, both containing musical notation. The bottom staff has a *f* dynamic marking. The third system consists of two staves: a top staff with a treble clef and a bottom staff with a bass clef. The bottom staff contains musical notation starting at measure 67, marked with *f cresc. ff* and an *arco* instruction.

19

f

p *3* *>*

rit.

f

pp

f

p *3* *>*

p

tr *b* ~~~~~

mf

p

69

rit.

69

pizz.

arco

fff

fff *p*

pp

Detailed description: This page of a musical score, numbered 251, contains measures 67 through 71. It features five systems of staves. The first system (measures 67-68) includes three staves: two treble clefs and one bass clef. Dynamics range from *f* to *pp*. The second system (measures 69-70) includes two staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a bass clef. It features a trill in the upper voice and a *mf* line in the lower voice. The third system (measures 71-72) includes two staves: a grand staff and a bass clef. It begins with measure 69 and includes dynamics like *fff* and *pp*. Performance instructions include *pizz.* and *arco*. The score concludes with a *rit.* marking.

20 *Meno* ♩ = ♩*Lento*
Quasi Coral

Muda para Flauta

A tempo

f

p

mp

f

p

f cresc.

ff

ff

72 *Meno* ♩ = ♩

Lento

ff

p

72 *A tempo*

cresc.

ff

p

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur over measures 74 and 75, and a 'rit' marking above measure 75. The middle staff is also in treble clef and contains a melodic line with a slur over measures 74 and 75. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with a slur over measures 74 and 75, and a 'p' dynamic marking below measure 75. A double-headed arrow is positioned between the top and middle staves in measure 75, and a wedge-shaped dynamic marking is positioned between the middle and bottom staves in measure 75.

The second system of the musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur over measures 76 and 77, and a 'p' dynamic marking below measure 76. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with a slur over measures 76 and 77, and a 'p' dynamic marking below measure 76. A 'pp' dynamic marking is positioned between the two staves in measure 77. A wedge-shaped dynamic marking is positioned between the two staves in measure 77.

The third system of the musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur over measures 78 and 79, and a 'p' dynamic marking below measure 78. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with a slur over measures 78 and 79, and a 'pizz.' marking above measure 79. A wedge-shaped dynamic marking is positioned between the two staves in measure 79, and a 'p' dynamic marking is positioned below the bottom staff in measure 79.

Música de Câmara

Piccolo

A Francisco Curt Lange

Claudio Santoro Rio
20-06-1944

Tempo ♩ = 60

15 *p* *Mudar para FLAUTA*

20 *p* 3 *mf*

26 *Meno* ♩ = 50 *Lento* ♩ = 50 *p*

33 *rit.* *dim.* 2 2 *p*

40 *Piu mosso* *f* *f* *mf*

45 *Lento* 5 3 *fff* *mf*

60 *Tempo I* 2 *f* *ff*

67 *Muda para Flautim* *f* *p* *rit.*

72 *Meno* ♩ = ♩ *Lento* *Quasi Coral* 2 3 *rit.*

Muda para Flauta Copyright © Abner Viana

Música de Câmara

Clarinet in B \flat
A Francisco Curt Lange

Claudio Santoro Rio
20-06-1944

Tempo $\text{♩} = 60$

6 4

rit...a tempo *p*

14 8 *p*

18 *mf*

22 *mf* *pp* $\sharp tr$

Meno $\text{♩} = 50$

26 *f* *dim.* rit.....

27 Lento $\text{♩} = 50$ *tr* *p* *p*

33 *mf* *p* *pp* 2 *p* *p*

40 Piu mosso *f* *ff* *mf* *ff*

45 Lento *fff* 3

2

Clarinet in B \flat

40

p < > < > >

57

p *f* *ff*

62

Tempo I

fp > *mp*

66

mp cresc.

69

f *mp* *p* *rit.* *pp*

Meno $\text{♩} = \text{♩}$ Lento

72 *A tempo*

f *p* *mp* *mp*

76

mp *mp* *mp* *mp*

Bass Clarinet in B \flat

Música de Câmara

A Francisco Curt Lange

Claudio Santoro Rio
20-06-1944

Tempo $\text{♩} = 60$

7 f p p $cresc.$ f

14 $p < f$ mf 5

23 p

26 mf mp mp

Meno $\text{♩} = 50$ Lento $\text{♩} = 50$

33 mf $rit.$ $dim.$ p

40 Più mosso f ff mf $ff <$

45 Lento fff

56 $p <$ $p > mp >$ $< > <$

64 Tempo I 3 $f < ff$ fp $pp =$

71 $p >$ f $rit.$ $Meno \text{♩} = \text{♩}$ $mp cresc.$ f $Lento$ 3 $p >$ p

Copyright © Abner Viana

Piano

Música de Câmara

A Francisco Curt Lange

Claudio Santoro Rio
20-06-1944

Tempo $\text{♩} = 60$

9

mf *cresc.*

p

15

20

Meno $\text{♩} = 50$

24

mf

rit.

27 Lento $\text{♩} = 50$

mf

f

p

33

rit.

SONORO

2

Piano

Più mosso

♩ = 87

37 *rit.*
p *rit.*
Musical notation for measures 37-42. Treble and bass clefs. Includes dynamics *p* and *rit.*

43 *p* *Lento*
f *ff* *fff* *mf*
Musical notation for measures 43-48. Treble and bass clefs. Includes dynamics *p*, *f*, *ff*, *fff*, *mf* and tempo *Lento*.

49 *ff* *fff* *mf*
Musical notation for measures 49-54. Treble and bass clefs. Includes dynamics *ff*, *fff*, *mf*.

Tempo I
64 *p* *mf cresc.*
Musical notation for measures 64-66. Treble and bass clefs. Includes dynamics *p*, *mf cresc.* and tempo *Tempo I*.

67 *f* *Meno* *rit.* *f* *mf*
Musical notation for measures 67-69. Treble and bass clefs. Includes dynamics *f*, *Meno*, *rit.*, *f*, *mf*.

70 *p* *f cresc.* *ff*
Musical notation for measures 70-73. Treble and bass clefs. Includes dynamics *p*, *f cresc.*, *ff*.

74 *Lento* 3 3 *p* *pp*
Musical notation for measures 74-78. Treble and bass clefs. Includes dynamics *p*, *pp* and tempo *Lento*. Features triplets.

Violin

Música de Câmara

A Francisco Curt Lange

Claudio Santoro Rio

20-06-1944

Tempo $\text{♩} = 60$

8 *p* *mp* pizz. arco pizz. arco

15

21

Meno $\text{♩} = 50$

26 pizz. M.E. arco Lento $\text{♩} = 50$ colocar surdina ponticello *mf cresc.*

ff sempre forte *fff* *ff mp* *p* *pp* *pp* *cresc.* *pp*

33 *rit.* Natural *rit.*

40 Più mosso *f* *ff* *ff*

45 Lento *fff* *p*

50 Tempo I *f* *ff* *mp*

66 *rit.*

72 Meno $\text{♩} = \text{♩}$ Lento *ff* *p*

Violoncello

Música de Câmara

A Francisco Curt Lange

Claudio Santoro Rio
10-06-1944

Tempo ♩ = 60

7

p

11 pizz. *mp* corda Ré arco *pp*

18 pizz. *mf* arco

24 *mp* arco pizz. *ff* arco *p* ponticello *p* *pp*

33 *mf* *pp* rit. *pp* *p* *ff* colocar surdina *p* *p* *pp* pizz.

40 vibrato arco *f* *ff* *f* *cresc.* *ff* *<*

45 Lento *mf* *pp* *f* *ff* *f* *cresc.* *ff* *<*

60 Tempo I arco *mp* *f* pizz.

68 arco *f* *cresc.* *ff* *ff* *ff* *p* *pp* rit.

72 Lento *p* *cresc.* *ff* *p* pizz.

Copyright © Abner Vianna

Anexo 12) Proposta de Edição Revisada – *Trio*.

TRIO
Clarinetta, trompete e violoncello

Claudio Santoro
1946

$\text{♩} = 72$

Clarinet in B \flat

Trumpet in C

Violoncello

5

9

14

ff *f* *mf* *f*

f *mf* *mp*

p *mf* *p* *f* *p*

p *ff* *p* *f*

pizz. *ff* *p arco* *f*

2

19

p *cresc.* *p* *p* *f*

p arco *p* *p*

Measures 19-23: This system contains five measures of music. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The second measure has a piano (*p*) dynamic. The third measure has a piano (*p*) dynamic. The fourth measure has a piano (*p*) dynamic. The fifth measure has a forte (*f*) dynamic. The bass line starts with a piano (*p arco*) dynamic and has piano (*p*) dynamics in measures 20 and 21.

24

p *f* *sf* *p* *sf* *f*

p *mf* *p* *p* *p*

f *sf* *p* *sf* *p* *f*

Measures 24-27: This system contains four measures of music. The first measure has a piano (*p*) dynamic followed by a forte (*f*) dynamic. The second measure has a sforzando piano (*sf*) dynamic followed by a piano (*p*) dynamic. The third measure has a sforzando (*sf*) dynamic followed by a forte (*f*) dynamic. The fourth measure has a piano (*p*) dynamic. The bass line has a forte (*f*) dynamic in measure 24, and sforzando piano (*sf*) dynamics in measures 25, 26, and 27.

28

f *p* *mf* *f*

p arco *fp*

Measures 28-30: This system contains three measures of music. The first measure has a forte (*f*) dynamic. The second measure has a piano (*p*) dynamic. The third measure has a mezzo-forte (*mf*) dynamic followed by a forte (*f*) dynamic. The bass line starts with a piano (*p arco*) dynamic and has a fortissimo piano (*fp*) dynamic in measure 29.

31

pp *f* *pp*

p *mf*

Measures 31-35: This system contains five measures of music. The first measure has a pianissimo (*pp*) dynamic. The second measure has a forte (*f*) dynamic. The third measure has a pianissimo (*pp*) dynamic. The fourth measure has a piano (*p*) dynamic. The fifth measure has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The bass line has a piano (*p*) dynamic in measure 31 and a mezzo-forte (*mf*) dynamic in measure 35.

34 3

38

41

45

II Movimento

Andante $\text{♩} = 52$ Claudio Santoro
1946

Clarinet in B \flat

Trumpet in C

Violoncello

6 N mp *espress.* p

10 pp *arco* p

14 p p

2

18

p *pp* *f* *pp* *f* *pizz.* *arco*

A tempo

23

f *f* *f* *f* *f* *f* *f* *arco* *f*

30

mf *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *pizz.* *mf*

36

f *sfz* *sfz* *f* *p rit.* *f* *P rit.* *f* *P rit.* *f* *P rit.* *f* *P rit.* *arco*

III Movimento

Allegro $\text{♩} = 100$ Claudio Santoro
1946

Clarinet in B \flat

Trumpet in C

Violoncello

7

14

20

2

27

Measures 27-32: This system contains six staves of music. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *pp* and *ppp*. A fermata is placed over a measure in the top staff.

33

Measures 33-38: This system contains six staves of music. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The music continues with intricate rhythmic figures. Dynamic markings include *mf* and *p*. A *cresc.* marking is present in the bass staff.

39

Measures 39-45: This system contains six staves of music. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The music features a mix of melodic lines and rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *mf*, *p*, and *mf arco*.

46

Measures 46-52: This system contains six staves of music. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The music shows a transition in dynamics and texture. Dynamic markings include *mp*, *mf*, and *f*.

53

Measures 53-58: This system contains six staves of music. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The music features a prominent *fp* dynamic in the top staff. The bottom staff includes markings for *pizz*, *arco*, and *pizz*. Dynamic markings include *p* and *f*.

60

Musical score for measures 60-65. The score consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 60 has a dynamic marking of *f* with an accent (<). Measure 61 has a dynamic marking of *p*. Measure 62 has a dynamic marking of *f* with an accent (<). Measure 63 has a dynamic marking of *p*. Measure 64 has a dynamic marking of *f* with an accent (<). Measure 65 has a dynamic marking of *mf*. There are slurs and accents throughout the passage.

66

Musical score for measures 66-71. The score consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 66 has a dynamic marking of *p*. Measure 67 has a dynamic marking of *mp*. Measure 68 has a dynamic marking of *mp*. Measure 69 has a dynamic marking of *arco*. Measure 70 has a dynamic marking of *p*. Measure 71 has a dynamic marking of *pizz.*. There are slurs and accents throughout the passage.

72

Musical score for measures 72-77. The score consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 72 has a dynamic marking of *p*. Measure 73 has a dynamic marking of *p*. Measure 74 has a dynamic marking of *mp*. Measure 75 has a dynamic marking of *p*. Measure 76 has a dynamic marking of *f*. Measure 77 has a dynamic marking of *f* with a *pizz.* marking. There are slurs and accents throughout the passage.

78

Musical score for measures 78-83. The score consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 78 has a dynamic marking of *p*. Measure 79 has a dynamic marking of *f*. Measure 80 has a dynamic marking of *p*. Measure 81 has a dynamic marking of *p*. Measure 82 has a dynamic marking of *p*. Measure 83 has a dynamic marking of *p*. There are slurs and accents throughout the passage.

84

Musical score for measures 84-89. The score consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 84 has a dynamic marking of *p* with a *rec.* marking. Measure 85 has a dynamic marking of *p*. Measure 86 has a dynamic marking of *mf*. Measure 87 has a dynamic marking of *arco*. Measure 88 has a dynamic marking of *p*. Measure 89 has a dynamic marking of *p*. There are slurs and accents throughout the passage.

4

90

Musical score for measures 90-95. The score consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. Measure 90 starts with a treble clef staff containing a melodic line with slurs and accents, marked *mf*. The second treble clef staff contains a melodic line with slurs and accents, marked *p*. The bass clef staff contains a bass line with slurs and accents, marked *mf*. Measures 91-95 continue with similar melodic and bass lines, with dynamic markings *mf* and *f* appearing in the second treble clef staff.

96

Musical score for measures 96-101. The score consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. Measure 96 starts with a treble clef staff containing a melodic line with slurs and accents, marked *p*. The second treble clef staff contains a melodic line with slurs and accents, marked *mf*. The bass clef staff contains a bass line with slurs and accents, marked *mf*. Measures 97-101 continue with similar melodic and bass lines, with dynamic markings *p* and *mf* appearing in the second treble clef staff. The bass clef staff includes markings for *pizz.* and *arco*.

102

Musical score for measures 102-107. The score consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. Measure 102 starts with a treble clef staff containing a melodic line with slurs and accents, marked *f*. The second treble clef staff contains a melodic line with slurs and accents, marked *p*. The bass clef staff contains a bass line with slurs and accents, marked *f*. Measures 103-107 continue with similar melodic and bass lines, with dynamic markings *f* and *mf* appearing in the second treble clef staff.

108

Musical score for measures 108-113. The score consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. Measure 108 starts with a treble clef staff containing a melodic line with slurs and accents, marked *f*. The second treble clef staff contains a melodic line with slurs and accents, marked *f*. The bass clef staff contains a bass line with slurs and accents, marked *f*. Measures 109-113 continue with similar melodic and bass lines, with dynamic markings *f* and *ff* appearing in the second treble clef staff.

Clarinet in B \flat

TRIO

Clarinetta, trompeta e violoncello

Claudio Santoro
1946

$\text{♩} = 72$

3 *ff*

7 *f* *f* *p* *mf* *p* *p*

13 *mf* *ff* *p* *f*

19 *p* *p* *p* *f* *p* *f*

25 *f* *p* *f* *f* *f* *p*

30 6 3 *mf* *pp* *f* *pp* *<* *>* 2

34

40 *sf* *p* *pp*

45 *p* *f* *ff*

II Movimento

Clarinet in B \flat Claudio Santoro
1946

Andante $\text{♩} = 52$

3

9

16

23

32

pp *f*

A tempo

mf *sfz* *f* *p* *rit.*

Clarinet in B \flat

III Movimento

Claudio Santoro
1946Allegro $\text{♩} = 100$ 

2

Clarinet in B \flat

63

f < *p*

68

mf

74

p p f p f

80

p cresc. < > < >

87

< > >

94

mf p < >

100

mf f < >

106

mf

110

f

Clarinet in A

TRIO

Clarinetta, trompette e violoncello

Claudio Santoro
1946

♩ = 72

3

7

13

19

25

30

34

40

45

f *f* *p* *mf* *p* *ff*

mf *ff* *p* *f*

p *p* *f* *p* *f*

f *p* *f* *f* *f* *p*

mf *pp* *f* *pp*

f *pp*

p *f* *ff*

II Movimento

Clarinet in A

Claudio Santoro
1946

Andante ♩ = 52

3

8

14

19

23 A tempo

32

p *mp* *mp* *p* *f* *pp* *mf* *sfz* *sfz* *f* *p* *rit.*

Clarinet in A

III Movimento

Claudio Santoro
1946Allegro $\text{♩} = 100$ 

2

Clarinet in A

63 *f* < *p*

69 *mf* *p*

75 *p* *f* *p* *f*

81 *p cresc.* < > < >

87

94 *mf* *p*

100 *mf* *f*

106 *mf*

110 *f*

The musical score is written on ten staves of music. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first staff (measures 63-68) starts with a dynamic of *f* and includes a crescendo hairpin and a slur over a triplet of eighth notes. The second staff (measures 69-74) starts with *mf* and includes a slur over a triplet of eighth notes. The third staff (measures 75-80) features dynamics of *p*, *f*, *p*, and *f*, with slurs and a triplet of eighth notes. The fourth staff (measures 81-86) begins with *p cresc.* and includes crescendo and decrescendo hairpins. The fifth staff (measures 87-93) contains various slurs and accents. The sixth staff (measures 94-99) starts with *mf* and ends with *p*. The seventh staff (measures 100-105) starts with *mf* and includes a slur over a triplet of eighth notes. The eighth staff (measures 106-109) starts with *mf*. The ninth staff (measures 110-114) starts with *f* and includes a slur over a triplet of eighth notes.

Trumpet in C

TRIO

Clarineta, trompette e violoncello

Claudio Santoro
1946

♩ = 72

4

f *mf* *f > p*

11

f *p* *ff* *p* *f*

19

2

p cresc. *p* *p < f >* *p mf.* *p* *p* *p >*

28

3

p

35

p *f* *p*

41

3

f *p*

45

3

p *f* *p*

Trumpet in C

II Movimento

Claudio Santoro
1946

Andante $\text{♩} = 52$

4

p

11

16

23

A tempo

32

rit.

f *fp*

Trumpet in C

III Movimento

Claudio Santoro
1946Allegro $\text{♩} = 100$ 

2

Trumpet in C

Musical score for Trumpet in C, measures 60-108. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The dynamics range from *p* (piano) to *ff* (fortissimo). The score includes various articulations such as accents, slurs, and breath marks. Trills and triplets are indicated with '3' and a trill symbol. The piece concludes with a final *ff* dynamic.

60 *p* *f*

66 *p* *mp*

72 *mp*

78 *p*

84 *p* *mf* *p* *p*

90 *p* *mp* *f*

97 *mf* *p*

103 *p* *f* *mf*

108 *f* *ff*

Violoncello

TRIO

Clarineta, trompette e violoncello

Claudio Santoro

1946

♩ = 72

5

f *mf* *mp* *p*

10

p *pizz*

18

2

ff p arco *p arco* *p* *f* *ff p*

27

f *p* *f p arco* *fp* *p* *mf*

33

p *f*

40

p *pp*

44

p pizz arco *f*

II Movimento

Violoncello

Claudio Santoro
1946

H Andante $\text{♩} = 52$

10 *espress.* *p* *arco*

16 *p* *pp* *f* *pizz. arco*

23 **A tempo** *f* *arco*

32 *pizz.* *mf*

37 *f* *sfz* *sfz* *f* *p* *arco* *rit.*

Violoncello

III Movimento

Claudio Santoro
1946Allegro $\text{♩} = 100$

The musical score for Violoncello, III Movimento by Claudio Santoro, 1946, is written in 3/4 time with a tempo of Allegro (♩ = 100). The score consists of nine staves of music, with various dynamics and articulations.

- Staff 1 (Measures 1-9):** Starts with a triplet of eighth notes (marked '3'), followed by a pair of eighth notes (marked '2'). The first measure is marked 'pizz.' and the second measure is marked 'arco'. The piece begins with a piano (*p*) dynamic.
- Staff 2 (Measures 10-18):** Measure 10 is marked 'pizz.'. Measures 11-12 are marked 'arco'. Measure 13 has an accent (>). Measure 14 is marked 'fp'. Measure 18 is marked '2'.
- Staff 3 (Measures 19-25):** Measure 19 is marked 'p'. Measure 20 is marked 'f'. Measure 21 is marked 'f'. Measure 22 is marked 'f'. Measure 23 is marked 'f'. Measure 24 is marked 'f'. Measure 25 is marked 'f'.
- Staff 4 (Measures 26-32):** Measure 26 is marked 'pp'. Measure 27 is marked 'pp'. Measure 28 has an accent (>). Measure 29 is marked 'a'. Measure 30 is marked 'a'. Measure 31 is marked 'a'. Measure 32 is marked 'a'.
- Staff 5 (Measures 33-38):** Measure 33 is marked 'cresc.'. Measure 34 is marked 'cresc.'. Measure 35 is marked 'cresc.'. Measure 36 is marked 'cresc.'. Measure 37 is marked 'cresc.'. Measure 38 is marked 'cresc.'.
- Staff 6 (Measures 39-44):** Measure 39 is marked 'mf'. Measure 40 is marked 'mf'. Measure 41 is marked 'mf'. Measure 42 is marked 'mf'. Measure 43 is marked 'mf'. Measure 44 is marked 'mf'.
- Staff 7 (Measures 45-51):** Measure 45 is marked 'mp'. Measure 46 is marked 'mp'. Measure 47 is marked 'mp'. Measure 48 is marked 'mp'. Measure 49 is marked 'mp'. Measure 50 is marked 'mp'. Measure 51 is marked 'mp'.
- Staff 8 (Measures 52-55):** Measure 52 is marked 'pizz.'. Measure 53 is marked 'pizz.'. Measure 54 is marked 'pizz.'. Measure 55 is marked 'pizz.'. Measure 56 is marked 'pizz.'. Measure 57 is marked 'pizz.'. Measure 58 is marked 'pizz.'. Measure 59 is marked 'pizz.'. Measure 60 is marked 'pizz.'. Measure 61 is marked 'pizz.'. Measure 62 is marked 'pizz.'. Measure 63 is marked 'pizz.'. Measure 64 is marked 'pizz.'. Measure 65 is marked 'pizz.'. Measure 66 is marked 'pizz.'. Measure 67 is marked 'pizz.'. Measure 68 is marked 'pizz.'. Measure 69 is marked 'pizz.'. Measure 70 is marked 'pizz.'. Measure 71 is marked 'pizz.'. Measure 72 is marked 'pizz.'. Measure 73 is marked 'pizz.'. Measure 74 is marked 'pizz.'. Measure 75 is marked 'pizz.'. Measure 76 is marked 'pizz.'. Measure 77 is marked 'pizz.'. Measure 78 is marked 'pizz.'. Measure 79 is marked 'pizz.'. Measure 80 is marked 'pizz.'. Measure 81 is marked 'pizz.'. Measure 82 is marked 'pizz.'. Measure 83 is marked 'pizz.'. Measure 84 is marked 'pizz.'. Measure 85 is marked 'pizz.'. Measure 86 is marked 'pizz.'. Measure 87 is marked 'pizz.'. Measure 88 is marked 'pizz.'. Measure 89 is marked 'pizz.'. Measure 90 is marked 'pizz.'. Measure 91 is marked 'pizz.'. Measure 92 is marked 'pizz.'. Measure 93 is marked 'pizz.'. Measure 94 is marked 'pizz.'. Measure 95 is marked 'pizz.'. Measure 96 is marked 'pizz.'. Measure 97 is marked 'pizz.'. Measure 98 is marked 'pizz.'. Measure 99 is marked 'pizz.'. Measure 100 is marked 'pizz.'.
- Staff 9 (Measures 56-60):** Measure 56 is marked 'pizz.'. Measure 57 is marked 'pizz.'. Measure 58 is marked 'pizz.'. Measure 59 is marked 'pizz.'. Measure 60 is marked 'pizz.'. Measure 61 is marked 'pizz.'. Measure 62 is marked 'pizz.'. Measure 63 is marked 'pizz.'. Measure 64 is marked 'pizz.'. Measure 65 is marked 'pizz.'. Measure 66 is marked 'pizz.'. Measure 67 is marked 'pizz.'. Measure 68 is marked 'pizz.'. Measure 69 is marked 'pizz.'. Measure 70 is marked 'pizz.'. Measure 71 is marked 'pizz.'. Measure 72 is marked 'pizz.'. Measure 73 is marked 'pizz.'. Measure 74 is marked 'pizz.'. Measure 75 is marked 'pizz.'. Measure 76 is marked 'pizz.'. Measure 77 is marked 'pizz.'. Measure 78 is marked 'pizz.'. Measure 79 is marked 'pizz.'. Measure 80 is marked 'pizz.'. Measure 81 is marked 'pizz.'. Measure 82 is marked 'pizz.'. Measure 83 is marked 'pizz.'. Measure 84 is marked 'pizz.'. Measure 85 is marked 'pizz.'. Measure 86 is marked 'pizz.'. Measure 87 is marked 'pizz.'. Measure 88 is marked 'pizz.'. Measure 89 is marked 'pizz.'. Measure 90 is marked 'pizz.'. Measure 91 is marked 'pizz.'. Measure 92 is marked 'pizz.'. Measure 93 is marked 'pizz.'. Measure 94 is marked 'pizz.'. Measure 95 is marked 'pizz.'. Measure 96 is marked 'pizz.'. Measure 97 is marked 'pizz.'. Measure 98 is marked 'pizz.'. Measure 99 is marked 'pizz.'. Measure 100 is marked 'pizz.'.

2

Violoncello

63 *mf* *p* pizz.

69 arco pizz arco

75 *f* pizz *p*

81 pizz *f*

87 arco *p*

93 pizz arco

99 pizz *mf* *f*

105 *mf*

109 *f* *ff*

Detailed description: This page contains the Violoncello part of a musical score, measures 63 through 110. The music is written in a single system with a bass clef for measures 63-105 and a grand staff (treble and bass clefs) for measures 106-110. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various dynamics such as *mf*, *p*, *f*, and *ff*, and articulations like *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). Performance markings include accents, slurs, and hairpins. The piece concludes with a double bar line at measure 110.

Anexo 13) Proposta de Edição Revisada – *Trio*.

Trio (1946 - 1977)

Claudio Santoro

Allegro ♩ = 100

The musical score is written for three instruments: Flute, Clarinet in Bb, and Bassoon. It is in 3/4 time and marked Allegro with a tempo of 100 beats per minute. The score is divided into four systems, with measures 7, 10, and 14 marked at the beginning of their respective systems. The Flute part starts with a forte (f) dynamic and features intricate melodic lines with many accidentals. The Clarinet and Bassoon parts provide harmonic support, with the Clarinet also starting forte. Dynamics vary throughout, including mezzo-forte (mf), piano (p), and mezzo-piano (mp). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Flute

Clarinet in B \flat

Fagote

7

10

14

Copyright © Abner Viana

2

Musical score system 18-21. The system consists of three staves (treble, middle, and bass clefs). The music is in a key with one flat and a 3/4 time signature. The first staff has a dynamic marking of *mf* at the end. The second staff has a dynamic marking of *f* at the beginning. The third staff has dynamic markings of *f* and *p*.

Musical score system 22-24. The system consists of three staves (treble, middle, and bass clefs). The music continues with various rhythmic patterns and dynamics.

Musical score system 25-28. The system consists of three staves (treble, middle, and bass clefs). The music features a prominent *f* dynamic marking in the first staff. The second staff has a dynamic marking of *f* and the third staff has *f* and *mf*.

Musical score system 29-32. The system consists of three staves (treble, middle, and bass clefs). The music features a prominent *mf* dynamic marking in the first staff. The second staff has a dynamic marking of *p* and the third staff has *p*.

3

33

mp

P

36

39

41

This musical score consists of three systems, each with three staves (treble, middle, and bass clefs). The first system begins at measure 33 and includes dynamic markings *mp* and *P*. The second system starts at measure 36, and the third system starts at measure 39. The final system concludes at measure 41. The notation features various note values, rests, and articulation marks such as slurs and accents.

44

47

52

57

This musical score consists of three systems, each with three staves (treble, middle, and bass clefs). The first system (measures 44-46) features a complex melodic line in the upper staves with many accidentals and a rhythmic accompaniment in the bass staff. The second system (measures 47-51) continues the melodic development with some rests in the upper staves. The third system (measures 52-57) includes a first ending bracket over measures 52-54 and a second ending bracket over measures 55-57. The notation is dense with various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

63

69

76

80

pp

pp

p < >

pp

pp

f

ff

ff

ff

Detailed description: This page of a musical score contains four systems of three staves each. The first system (measures 63-68) features a treble and bass clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It includes dynamic markings of *pp* and a fermata. The second system (measures 69-75) includes dynamic markings of *p*, *pp*, and *f*, along with a trill. The third system (measures 76-79) features various articulations and slurs. The fourth system (measures 80-83) includes dynamic markings of *ff* and a fermata.

II movimento

Claudio Santoro

Lento $\text{♩} = 60$

Flute

Clarinet in B \flat

Fagote

p *pp cresc.* *f* *p*

8

15

21

2
26

Musical score for measures 26-29. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. Measure 26 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs. Measure 27 has a key signature change to two flats. Measure 28 has a key signature change to one flat. Measure 29 has a key signature change to two flats. The bass line is active throughout, with many beamed notes.

30

Musical score for measures 30-35. The system consists of three staves. Measure 30 has a key signature of two flats. Measure 31 has a key signature change to one flat. Measure 32 has a key signature change to two flats. Measure 33 has a key signature change to one flat. Measure 34 has a key signature change to two flats. Measure 35 has a key signature change to one flat. The music includes dynamic markings such as *tr* (trill), *ff* (fortissimo), and *cresc.* (crescendo). There are also slurs and accents over notes.

36

Musical score for measures 36-39. The system consists of three staves. Measure 36 has a key signature of one flat. Measure 37 has a key signature change to two flats. Measure 38 has a key signature change to one flat. Measure 39 has a key signature change to two flats. The music includes dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo). There are also slurs, accents, and fingering numbers (8, 7, 4) indicated over notes.

40

Musical score for measures 40-43. The system consists of three staves. Measure 40 has a key signature of two flats. Measure 41 has a key signature change to one flat. Measure 42 has a key signature change to two flats. Measure 43 has a key signature change to one flat. The music includes dynamic markings such as *dim.* (diminuendo) and *p* (piano). There are also slurs and accents over notes.

III Movimento

Allegro Vivace ♩ = 120

Claudio Santoro

Flute

Clarinet in B \flat

Fagote

Musical score for measures 1-4. The Flute part is mostly rests. The Clarinet in B \flat part features a rhythmic pattern of eighth notes with various accidentals (sharps, flats, naturals). The Fagote part is mostly rests.

5

Musical score for measures 5-11. The Flute part has a melodic line with slurs and dynamics *p*. The Clarinet in B \flat part continues with eighth notes. The Fagote part has a bass line with slurs and dynamics *p*.

12

Musical score for measures 12-15. The Flute part has a melodic line with slurs and dynamics *mf* and *f*. The Clarinet in B \flat part has a melodic line with slurs and dynamics *mf* and *f*. The Fagote part has a bass line with slurs and dynamics *mf* and *f*.

2
16

pp
pp
pp

20

mf
f
mf

24

pp
pp
pp

28

pp
pp
pp

32 *ff* *ff* *ff* *sfz sfz sfz* 3

36

39

43

4 45

Musical score for measures 45-47. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 45 features a complex melodic line in the Treble staff with many accidentals and a fermata. The Middle staff has a rhythmic pattern of eighth notes with a trill-like effect. The Bass staff has a steady eighth-note accompaniment. Measure 46 continues the melodic development. Measure 47 shows a change in the Middle staff's texture, moving towards a sustained tremolo effect.

48

Musical score for measures 48-49. The system consists of three staves. Measure 48 has a prominent dynamic marking of *f* (forte) in the Bass staff. The Treble staff has a melodic line with a fermata. Measure 49 features a *Poco Mono* (Poco Mono) instruction with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) in the Bass staff. The music is characterized by sustained chords and melodic fragments.

50

Musical score for measures 50-51. The system consists of three staves. Measure 50 has a dynamic marking of *f* with an accent (>) in the Bass staff. The Treble staff has a melodic line with a fermata. Measure 51 features a *ff* (fortissimo) dynamic marking in the Bass staff. The music is characterized by sustained chords and melodic fragments.

52

Musical score for measures 52-53. The system consists of three staves. Measure 52 has a dynamic marking of *f* in the Bass staff. The Treble staff has a melodic line with a fermata. Measure 53 features a *ff* (fortissimo) dynamic marking in the Bass staff. The music is characterized by sustained chords and melodic fragments.

This page contains musical notation for piano, spanning measures 53 to 59. The score is organized into four systems, each with three staves (treble, middle, and bass clefs).

Measure 53: The right hand features a melodic line with slurs and a finger number '5' above the final note. The left hand has a bass line with a slur and a dynamic marking *g* below the first measure.

Measure 54: Continues the melodic and harmonic development in the right hand, with the left hand providing accompaniment.

Measure 56: Shows a change in the right hand's melodic pattern, with more frequent slurs. The left hand continues its accompaniment.

Measure 59: The final measure on the page, showing the conclusion of the musical phrase in both hands.

6
62

Lento ♩ = 80

pp

pp

This system contains measures 62 through 66. It features three staves: a treble staff with a melodic line, a middle treble staff with accompaniment, and a bass staff with a bass line. The music is in 3/4 time and marked 'Lento' with a tempo of 80 beats per minute. The dynamic marking is 'pp' (pianissimo) for both the upper and lower staves.

67

Tempo ♩ = 80

This system contains measures 67 through 72. It features three staves: a treble staff with a melodic line, a middle treble staff with accompaniment, and a bass staff with a bass line. The music is in 3/4 time and marked 'Tempo' with a tempo of 80 beats per minute. The dynamic marking is 'pp' (pianissimo) for both the upper and lower staves.

73

ff

ff

ff

This system contains measures 73 through 77. It features three staves: a treble staff with a melodic line, a middle treble staff with accompaniment, and a bass staff with a bass line. The music is in 3/4 time and marked 'ff' (fortissimo) for all three staves. There are some accidentals (flats) in the treble staff.

78

pp

pp

pp

This system contains measures 78 through 82. It features three staves: a treble staff with a melodic line, a middle treble staff with accompaniment, and a bass staff with a bass line. The music is in 3/4 time and marked 'pp' (pianissimo) for all three staves. There are some accidentals (flats) in the treble staff.

81

Musical score for measures 81-83. The system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. Measure 81 features a complex melodic line in the upper treble staff with many beamed notes and slurs. The middle treble staff has a similar but less dense line. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. Measure 82 continues the melodic development. Measure 83 concludes the system with a final note marked with a fermata and a '7' above it.

84

Musical score for measures 84-86. The system consists of three staves. Measure 84 has a treble staff with a series of six slurred eighth notes marked with 'A' above them. The middle treble staff has a similar line. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment. Measure 85 continues the melodic lines. Measure 86 ends with a fermata and a '7' above it.

87

Musical score for measures 87-89. The system consists of three staves. The first two staves (treble clefs) are marked with *p subito* at the beginning of measure 87. The bass staff is marked with *p subito* at the beginning of measure 88. Measure 87 features a treble staff with a series of slurred eighth notes. Measure 88 continues the melodic lines. Measure 89 ends with a fermata and a '7' above it.

90

Musical score for measures 90-92. The system consists of three staves. Measure 90 has a treble staff with a series of slurred eighth notes. Measure 91 continues the melodic lines. Measure 92 ends with a fermata and a '7' above it.

8
94

Musical score for measures 94-95. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 94 features a complex melodic line in the Treble staff with many accidentals (flats and sharps) and a large slur. The Middle and Bass staves provide harmonic support with various rhythmic patterns and accidentals.

96

Musical score for measures 96-98. Measure 96 continues the complex melodic line in the Treble staff. Measures 97 and 98 feature trills (tr) in the Treble staff. The Middle and Bass staves continue with their respective parts, including some trills in the Middle staff.

99

Musical score for measures 99-100. Measure 99 features a large slur in the Treble staff. Measure 100 features a sixteenth-note figure in the Treble staff with a slur and a '6' above it, and a trill in the Bass staff.

Poco Meno

101

Musical score for measures 101-103. Measure 101 features a large slur in the Treble staff. Measures 102 and 103 feature a sixteenth-note figure in the Treble staff with a slur and a '6' above it. The Middle and Bass staves continue with their respective parts.

Musical score for measures 103-107, featuring piano (*p*) and forte (*f*) dynamics. The score is presented in three systems, each with three staves (treble, middle, and bass clefs).

Measure 103: The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, and continues with quarter notes A4, G4, F4, and E4. The middle and bass staves provide accompaniment with various rhythmic patterns and dynamics.

Measure 104: The top staff continues the melody with quarter notes D4, E4, F4, and G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The middle staff features a complex rhythmic pattern with slurs and dynamics.

Measure 105: The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, and continues with quarter notes A4, G4, F4, and E4. The middle and bass staves provide accompaniment with various rhythmic patterns and dynamics.

Measure 107: The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, and continues with quarter notes A4, G4, F4, and E4. The middle and bass staves provide accompaniment with various rhythmic patterns and dynamics.

10
109

Musical score for measures 109-110. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 109 features a melodic line in the Treble staff with slurs and ties, and a rhythmic accompaniment in the Middle and Bass staves. Measure 110 continues the melodic and rhythmic patterns.

111

Musical score for measures 111-114. Measure 111 has a complex melodic line in the Treble staff with many slurs and ties. Measures 112-114 show a gradual decrease in volume, indicated by the *dim.....* marking in both the Treble and Bass staves. The Bass staff has a steady rhythmic accompaniment.

Vivo ♩ = 120

115

Musical score for measures 115-118. The tempo is marked *Vivo* with a quarter note equal to 120 beats per minute. Measure 115 has a melodic line in the Treble staff. Measures 116-118 feature a strong, rhythmic accompaniment in the Middle and Bass staves, marked with *f* (forte). The Treble staff has a melodic line with slurs and ties.

119

Musical score for measures 119-122. Measure 119 has a melodic line in the Treble staff with slurs and ties. Measures 120-122 show a complex rhythmic accompaniment in the Middle and Bass staves, with slurs and ties. The Treble staff has a melodic line with slurs and ties.

Flute

Trio (1946 - 1977)

Claudio Santoro

Allegro ♩ = 100

8

13

19

24

30

35

39

42

46

3

2

52 *8va* Flute

59

67 *pp* *p* *pp*

75 *tr* *ff*

The image shows a musical score for a flute part, spanning measures 52 to 80. The score is written on a single staff in treble clef. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. Measure 52 starts with a dynamic marking of *8va* (octave up) and a *Flute* instruction. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) at measures 67 and 79, *p* (piano) at measure 68, and *ff* (fortissimo) at measure 79. There are also accents (>) and breath marks (<) throughout. A trill (tr) is marked in measure 75. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Flute

II movimento

Claudio Santoro

Lento ♩ = 60

7

p

15

8

21

27

ff

33

2

f *p*

8

7

40

p

Flute

III Movimento

Claudio Santoro

Allegro Vivace $\text{♩} = 120$

8 *p* *mf* *f* *f*

16 *pp* *mf*

22 *pp*

28 *pp* *ff*

34 *ff*

39 *ff*

43 *ff*

46 *ff*

Poco Mono

51 *ff*

53 *ff*

2 Flute

55

58

62 *Lento* ♩ = 80

69 *Tempo* ♩ = 80

77 *pp*

82 *ff*

86

90 *p subito*

95 *tr*

99

Poco Meno

102

The musical score for the Flute part consists of ten staves of music. The first two staves (measures 55-58) feature a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The third staff (measures 62-69) is marked *Lento* with a tempo of ♩ = 80, starting with a *pp* dynamic. The fourth staff (measures 77-82) shows a dynamic shift to *ff* and includes trills. The fifth staff (measures 86-90) is marked *p subito* and features a trill. The sixth staff (measures 95-99) includes trills and slurs. The final staff (measures 102) is marked *Poco Meno* and features sixteenth-note runs, each marked with an 's'.

Flute

104

106

110

114

119

8

8

8

8

3

dim.....

Vivo ♩ = 120

f

0

Detailed description: This is a musical score for a flute part, spanning measures 104 to 119. The score is written on five staves. The first staff (measures 104-105) features a melodic line with a slur and a triplet of eighth notes marked with a '3'. Below the staff, there are four groups of eighth notes, each marked with an '8'. The second staff (measures 106-107) continues the melodic line with various articulations like accents and slurs. The third staff (measures 108-109) shows a melodic line with a 'dim.....' marking. The fourth staff (measures 110-113) includes a 'Vivo ♩ = 120' marking and a change in time signature to 2/4. The fifth staff (measures 114-119) features a melodic line with a 'f' (forte) marking and a slur over a triplet of eighth notes marked with a '0'.

Clarinet in B \flat

Trio (1946 - 1977)

Claudio Santoro

Allegro $\text{♩} = 100$

f

9

mf

15

19

f

24

f

29

> p

34

mp

38

41

45

Copyright © Abner Vianna

Clarinet in B \flat

50

57

64

71

79

pp

p

ff

The image shows a page of musical notation for a Clarinet in B-flat. The score is written in a single system with five staves. The first staff begins at measure 50. The music is in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. The dynamics *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *ff* (fortissimo) are clearly visible. The piece concludes at measure 79 with a final double bar line.

II movimento

Clarinet in B \flat

Claudio Santoro

Lento $\text{♩} = 60$

p *pp cresc.* *f*

9

17

25

31 *tr* *cresc.* *cresc.*

37 *p* *4* *dim.* *p*

Clarinet in B \flat

III Movimento

Claudio Santoro

Allegro Vivace $\text{♩} = 120$

7

15 *mf* < *f*
pp

20 *pp*

26 *pp*

32 *ff* *ff*

37

42

46 *f*

50 Poco Mono

Copyright © Alvar Viana F.S.

2

Clarinet in B \flat

53

55

59

64 **Lento** ♩ = 80

71

77 **> Tempo** ♩ = 80
ff *pp*

82

86

90 *p subito*

95 *tr tr tr tr*

99

Detailed description: This page of a musical score for Clarinet in B-flat contains measures 53 through 99. The music is written on a single staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Measures 53-58 feature a complex, fast-moving melodic line with many slurs and ties. Measures 59-63 continue this texture. At measure 64, the tempo changes to 'Lento' with a quarter note equal to 80 beats per minute. Measures 64-76 are slower and more melodic. At measure 77, the tempo returns to 'Tempo' (♩ = 80). The dynamics shift from fortissimo (ff) to pianissimo (pp) around measure 77. Measures 77-81 show a return to a more active melodic line. Measure 82 features a series of six accents (A's) over a sequence of notes. Measures 86-89 continue with a fast, intricate melodic passage. At measure 90, the dynamic is marked 'p subito' (piano subito). Measures 95-98 include trills, indicated by 'tr' above the notes. The piece concludes at measure 99 with a final melodic phrase.

Clarinet in B \flat 3

102 **Poco Meno**

104

106

109

112

117 **Vivo** ♩ = 120

Fagote

Trio (1946 - 1977)

Claudio Santoro

Allegro $\text{♩} = 100$

2

f *mf*

10

15

mf *f* *mf*

21

p *f* *mf*

26

32

p

37

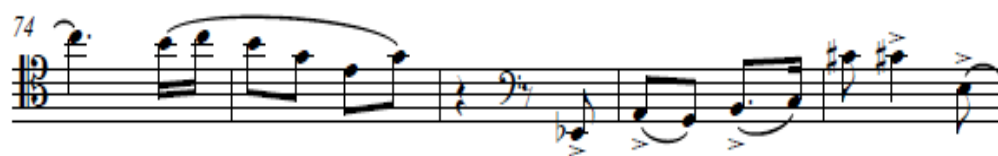
41

45

50

2

Fagote



Fagote

II movimento

Claudio Santoro

Lento $\text{♩} = 60$

6

p

Measures 6-14: Bass clef, 3/8 time signature. Measure 6 has a '6' above it. The music starts with a piano (*p*) dynamic. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some grace notes and slurs.

15

Measures 15-22: Bass clef, 3/8 time signature. The music continues with eighth and sixteenth notes, maintaining the melodic flow.

23

Measures 23-28: Bass clef, 3/8 time signature. The music features more complex rhythmic patterns with slurs and accents.

29

Measures 29-37: Bass clef, 3/8 time signature. Measure 29 has a '29' above it. The music includes a double bar line and a '2' above it. Dynamics include *ff* and *f*.

38

Measures 38-45: Bass clef, 3/8 time signature. Measure 38 has a '38' above it. The music concludes with a *dim.* (diminuendo) and *p* (piano) dynamic.

Fagote

III Movimento

Claudio Santoro

Allegro Vivace $\text{♩} = 120$

8

p *mf* *f*

15

f *pp* *f*

22

pp *ff*

27

pp *ff*

33

sf sf sf

39

44

48

f *ff*

51 Poco Mono

55

2

Fagote

59 *pp*

65 **Lento** ♩ = 80

72

77 **Tempo** ♩ = 80 *ff* *pp*

81

86 *p subito*

92 *tr*

97 *tr*

102 **Poco Meno**

106

111

The image shows a page of musical notation for the Bassoon (Fagote) part. It consists of ten staves of music, numbered 59 to 111. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The score includes performance instructions like 'Lento' and 'Tempo' with a quarter note equal to 80 beats per minute, and dynamic markings such as 'pp', 'ff', and 'p subito'. There are also trill ornaments marked 'tr' above notes in measures 92 and 97. The piece concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the final staff.

A musical score for Bassoon (Fagote) on a single staff. The score is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a dynamic marking of *f* (forte) and a tempo marking of *All.* with a metronome marking of $\text{Vib.} = 130$. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and includes a trill-like passage. The staff concludes with a double bar line. The word "Fagote" is written above the staff, and a circled number "1" is in the upper right corner of the page.