

ELEMENTOS ESTRUTURAIS NA *SINFONIA Nº 10 – AMAZONAS*, DE CLAUDIO SANTORO

Cláudia Simões

caldeirasimoes@terra.com.br

Orientador: Ricardo Tacuchian

RESUMO

Este artigo apresenta uma análise da *Sinfonia nº 10 – Amazonas*, de Claudio Santoro, composta em 1982, apontando seus elementos estruturais, tendo como base a *Versão para dois pianos e barítono* da referida sinfonia, elaborada por esta autora.

Palavras-chave: Claudio Santoro, *Sinfonia Amazonas*, análise.

ABSTRACT

This article shows an analysis of the Claudio Santoro's *Symphony nº 10*, composed in 1982, appointing the structures elements as based on *Version for two pianos and baritone* by the author.

Keywords: Claudio Santoro, *Sinfonia Amazonas*, analysis.

INTRODUÇÃO

Claudio Santoro foi o primeiro compositor a aderir ao Grupo Música Viva, nos idos de 1941, tendo sido considerado, junto com César Guerra-Peixe, o melhor representante do dodecafonismo brasileiro. Da mesma forma, é tido como um dos mais importantes compositores da nova escola nacionalista, a qual adotou a partir de 1948. Por esse papel de destaque em ambos os períodos, Santoro foi considerado o grande símbolo da nova música brasileira durante esse tempo. Na década de 70, seguindo Reginaldo Carvalho e Jorge Antunes, foi um dos primeiros compositores a utilizar as técnicas eletroacústicas.¹

Esta pesquisa realizou, em um primeiro momento, um levantamento nos programas da Bienal de Música Brasileira Contemporânea a partir da década de 80, com a finalidade de listar os compositores com maior número de apresentações de música orquestral. Claudio Santoro figurou em primeiro lugar, com 11 apresentações, de 1981 até 1999, seguido por Francisco Mignone, com seis apresentações. Dentre aquelas estava a *Sinfonia nº 10 – Amazonas*, estreada em 1983, durante a 5ª Bienal de Música Brasileira Contemporânea. Sobre esta *Sinfonia*, há que se assinalar um depoimento de Tacuchian a esta autora (já registrado anteriormente em um artigo da revista *Em Pauta*, de 1992), chamando a atenção para a associação irreverente que Santoro havia feito com signos velhos e novos. Ante a surpresa de Tacuchian, que quis imediatamente entender que orientação estética Santoro estava seguindo, ele respondeu: “Não tenho uma orientação estética, sou um artista sem compromisso.”

Santoro é apontado por Tacuchian como um pioneiro do comportamento pós-moderno no Brasil,² e a *Sinfonia nº 10* parece ser uma obra representativa e um marco desse comportamento.

¹ Neves, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

² Tacuchian, Ricardo. O pós-moderno e a música. *Em Pauta* – Revista do Curso de Pós-Graduação do Mestrado em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, ano IV, n.5, junho 1992.

Este artigo tem como objetivo principal apresentar os elementos estruturais trabalhados pelo compositor Claudio Santoro na *Sinfonia nº 10*, com base na *Versão para dois pianos e barítono* da sinfonia, elaborada por esta autora.

ANÁLISE DA SINFONIA Nº 10 - AMAZONAS, DE CLAUDIO SANTORO

Cláudio Santoro escreveu 14 sinfonias. As três primeiras foram escritas na década de 40. A década de 50 mostrou-se bastante prolífica, pois Santoro compôs quatro sinfonias: a *da Paz*, em 1953; a *nº 5*, em 1955; a *6ª Sinfonia*, em 1957/58; e a *7ª* (cujo título é *Brasília*), em 1959/60. Com a *Sinfonia Brasília* encerra-se um conjunto de obras, a contar da *3ª Sinfonia*, correspondente ao período nacionalista do compositor.³ A *8ª Sinfonia*, de 1963, marca a volta de Santoro ao serialismo como forma de organização da estrutura musical.⁴ Em 1982, após uma longa pausa, Santoro retorna às sinfonias, compondo a *9ª* e a *10ª (Amazonas)* num mesmo ano. Daí em diante compôs seguidamente: a *11ª*, em 1984; a *12ª*, em 1987; a *13ª*, em 1988; e a *14ª*, sua última obra, em 1989. A *10ª Sinfonia* é a mais longa de todas (c. 40 min.). Escrita sob encomenda da Fundação Gulbenkian de Lisboa, foi estreada no dia 4 de novembro de 1983 na Bienal de Música Contemporânea, pela Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sob regência do próprio compositor.⁵

A *Sinfonia nº 10* está dividida em cinco movimentos: I– *Lento – Allegro Brusco*; II– *Adágio*; III– *Allegro Vivo*; IV– *Allegro Moderato*; V– *Andante*. A orquestra tem a seguinte formação: 4-4-4-3 / 5-5-4-2 / Timp., Piano / Celesta / Xilofone / Vibrafone / Harpa / Perc. / Barítono ou Tenor / Cordas. O texto, de autoria de Thiago de Mello, está presente no quarto movimento. A julgar somente por esta instrumentação e pela duração da música, é possível logo imaginar que o compositor não poupou esforços para realizar uma peça à altura da exuberância amazônica.

PRIMEIRO MOVIMENTO

O primeiro movimento é formado a partir de uma estrutura com uma introdução em andamento *Lento*, seguido de um *Allegro Brusco* (compasso 40), um *Poco Più Mosso* (compasso 51) e um *Piu Lento* (compasso 140), no final do qual repete-se novamente a estrutura a partir do *Allegro Brusco* (compasso 142).

³ Mendes, Sérgio Nogueira. *Cláudio Santoro e a expressão musical ideológica*. Dissertação de Mestrado em Música Brasileira. Universidade do Rio de Janeiro, RJ, 1999.

⁴ Ibidem.

⁵ Mariz, Vasco. *Claudio Santoro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

A introdução traz no primeiro compasso uma tríade em lá menor, para lançar sobre ela, já no compasso seguinte, um arpejo de sol# menor com sétima, num autêntico politonalismo (Exemplo 1).

Lento

The image shows a musical score for two pianos, Piano 1 and Piano 2, in common time (C). The tempo is marked 'Lento'. Piano 1 starts with a fortissimo (ff) chord in the first measure, followed by a piano (pp) arpeggio in the second measure. Piano 2 starts with a fortissimo (ff) chord in the first measure, followed by a piano (p) arpeggio in the second measure. The score shows complex polytonal textures with overlapping chords and arpeggios.

Exemplo 1. Primeiros seis compassos da introdução do primeiro movimento da *Sinfonia nº 10*.

A partir daí surgem diversas pequenas células motivicas que não se prolongam, apenas se apresentam umas após as outras, mudando também, momento após momento, a textura e o timbre. É uma apresentação de cores e gestos que aguçam os sentidos. É como ver a “Grande Amazônia, (...) com a sua floresta compacta e atordoante, onde ainda palpita, intocada e em vastos lugares jamais surpreendida pelo homem, a vida que se foi urdindo em verdes nos âmagos da água desde o amanhecer do terciário”.⁶

O *Piu Mosso* é a parte que caracteriza de fato este movimento. Há nele um elemento de acompanhamento responsável pela impressão do caráter geral do movimento. Este elemento de acompanhamento, do qual é extraído o material que gera importantes motivos, apresenta-se pela primeira vez no compasso 51, onde se inicia o *Piu Mosso*. Neste primeiro momento ele apresenta um caráter eminentemente percussivo, embora tenha alturas determinadas, e é estático (Exemplo 2).

⁶ Mello, Thiago de. *Amazonas, pátria da água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987, p.15.

Poco Piu Mosso

Exemplo 2. Momento em que é apresentado o elemento de acompanhamento do primeiro movimento (piano 2).

Este motivo rítmico vai ganhar, na subsecção seguinte (compasso 60) e ao longo do restante do movimento, um pequeno desenvolvimento e variações deste.

Como elemento estruturante secundário verifica-se um conjunto de pequenos temas lançados estrategicamente sobre o motivo-rítmico de acompanhamento. Os temas não têm conexão entre si, isto é, não são oriundos do mesmo material motivico, mas caracterizam-se e assemelham-se pela peculiar orquestração, que apresenta o tema sempre em um único naipe ou em parte dele, pela forma do fraseado e por serem formados cada um por determinado conjunto de notas. Em síntese, há quatro temas; todos fazem parte da seção *Piu Mosso*. Estes temas mostram-se como adereços, não têm a intenção de serem fixados; são, antes, cantos passageiros, que podem surgir e ir embora, de repente, em qualquer parte, a qualquer instante. Na repetição apenas dois temas ressurgem, engenhosamente modificados. Reaparecem com a mesma função de antes, arquitetados de maneira a imprimir unidade com o que já foi feito, mas são temas novos. Nos Exemplos 3 a 6, têm-se os quatro primeiros temas.

Exemplo 3. Primeiro tema da seção *Poco Piu Mosso* do primeiro movimento (compassos 53 a 59).

Exemplo 4. Segundo tema da seção *Poco Piu Mosso* do primeiro movimento (clave de fá, compassos 65 a 67).

Exemplo 5. Terceiro tema da seção *Poco Piu Mosso* do primeiro movimento (compassos 77 a 82).

Exemplo 6. Quarto tema da seção *Poco Piu Mosso* do primeiro movimento (compassos 91 a 98).

SEGUNDO MOVIMENTO

Como uma pequena canoa entrando num braço de rio, mata fechada, som grave da floresta, bichos quietos, o medo no olhar do caboclo e as nuvens, que, de tão carregadas, parecem trazer o céu todo consigo. Esse adágio soa soturno, sombrio. Ao contrário do primeiro movimento, que enfatiza o aspecto rítmico, aqui o lirismo tem o papel principal. Dessa forma, o que caracteriza o movimento são quatro temas, estruturados em três seções.

Após uma breve introdução, surge o primeiro tema. Orquestrado para violoncelos, contrabaixos e violas em uníssono, é um solo absoluto destes instrumentos, estando todos os outros em silêncio. É tonal e modulante: está em Fá# e modula para Sol maior (Exemplo 7).

Exemplo 7. Primeiro tema do segundo movimento (compassos 8 a 10).

No final da seção, surge um tema (compasso 26, Exemplo 8) com mesmo caráter e função que o primeiro, com orquestração ligeiramente modificada – são adicionadas a 2ª clarineta e a clarineta baixo – e construído a partir da diluição deste, porém não é tonal e modulante, tem um tonalismo livre e não é inteiramente em uníssono. É, na verdade, um desenvolvimento do primeiro tema. Ele está ali para reafirmar o caráter soturno (Exemplo 8).

Exemplo 8. Segundo tema do segundo movimento (compassos 26 a 31).

O terceiro tema, presente na segunda seção (compassos 34 a 64), é reservado à primeira e à segunda flautas. Sobre um acompanhamento em *ostinato*, com uma textura inicialmente diluída e que se adensa proporcionalmente à tensão, as flautas discursam angustiadamente (Exemplo 9). Aqui a construção da frase chama a atenção: são quatro frases formadas por conjuntos de oito, sete e dez notas (a segunda e a quarta frases), utilizando também na construção do ritmo a diminuição gradativa das figuras musicais como recurso principal, o que ajuda a conferir o sentimento aflitivo e a natureza discursiva.

Exemplo 9. Parte do terceiro tema do segundo movimento (compassos 46 a 57).

A construção das frases sobre determinados conjuntos de notas demonstra a preocupação do compositor em criar critérios próprios para utilizá-las sem, no entanto, precisar limitar-se a determinadas regras.

O último tema pertence à terceira seção, que é, na verdade, um a' atípico, uma vez que apresenta reminiscências das duas seções anteriores. O solo grave do começo do movimento dá lugar a um solo de violino (compasso 69 com anacruse), que em nada lembra aquela atmosfera sombria. Vem a ser, quem sabe, uma réstia de sol entre as nuvens que se abrem depois do temporal (Exemplo 10).

Example 10 shows two systems of piano music. The first system consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a sustained accompaniment. The second system continues the accompaniment with block chords. Dynamics include *ppp* and *pp*.

Exemplo 10. Quarto tema do segundo movimento (compassos 68 a 73).

Após este solo, finalizando o movimento, o compositor estabelece uma atmosfera semelhante à do início, de suspense, gerada pela superposição de acordes e díades em posição afastada, com diferentes centros tonais.

TERCEIRO MOVIMENTO

Tem o início vigorosíssimo: *Allegro Vivo* é a indicação do andamento. O motivo em semicolcheias encontra repetidas interrupções, mas segue sempre em frente, com a supremacia do movimento (Exemplo 11).

Example 11 is titled *Allegro Vivo*. It features two piano parts, Piano 1 and Piano 2, with complex rhythmic patterns and dynamics like *f* and *ff*.

Exemplo 11. Introdução do terceiro movimento (compassos 1 a 8).

Esta introdução em *Allegro Vivo* fornece material motivico para outros breves momentos do terceiro movimento. O principal material deste movimento, que é praticamente um exercício de desenvolvimento a partir de uma célula motivica, técnica composicional básica, surge na seção seguinte, o *Piu Mosso Tempo II* (compasso 9). Este terceiro movimento carrega consigo a primazia da simplicidade, em sua macro e microestrutura.

O contínuo desenvolver do material primário ao longo da peça nos dá a percepção de ouvirmos, em vez de dez seções (número de indicações de andamento), apenas a introdução, seguida das seções A, B, A', B' e A''. As seções B e B' correspondem à indicação *Meno* e têm um papel intermediador. O que é preponderante e característico ocorre de fato na seção A e em suas derivadas.

No Quadro 1 verifica-se, na coluna da direita, os andamentos indicados pelo compositor e, na da esquerda, sua correspondência com as seções A e B, assinaladas anteriormente.

Quadro 1. Andamentos do terceiro movimento, assinalados pelo compositor, e sua correspondência com a divisão em seções estabelecida nesta pesquisa.

ANDAMENTO	SEÇÃO
<i>Allegro Vivo</i>	Introdução
<i>Piu Mosso Tempo II</i> <i>Meno</i> <i>Tempo II</i> <i>Poco Meno</i>	Seção A
<i>Meno</i>	Seção B
<i>Tempo II</i> <i>Allegro</i>	Seção A'
<i>Meno</i>	Seção B'
<i>Tempo Allegro</i>	Seção A''

O elemento que caracteriza a seção A é, em primeiro lugar, uma figura rítmica, presente já no início do *Piu Mosso*, onde introduz marcante linha melódica, um tema em uníssono realizado pelas cordas. No Exemplo 12 observa-se a figuração referida, da semínima pontuada seguida de colcheias ou colcheia e semínima. Este é o argumento que incita este tema.

The image shows a musical score for piano accompaniment, specifically focusing on the bass line. The score is marked 'Tempo II' and begins at measure 36. The bass line features a prominent rhythmic motif consisting of a dotted half note followed by eighth notes. This motif is circled in red in the original image. The score includes various dynamics such as *pp*, *ppp*, and *p*, along with *cresc.* markings. The right hand of the piano is shown with a melodic line that includes some chromaticism and rests.

Exemplo 12. Motivo principal transposto e variado.

É a partir do desenvolvimento dessas células que o terceiro movimento é criado. Todas as seções correspondentes às seções A (excetuando-se, portanto, a introdução, o *Meno* e o *Poco Meno*) iniciam-se com esse motivo. As subseções que compõem cada uma dessas partes também derivam, a maioria, desse material.

QUARTO MOVIMENTO

O barco se afasta devagar.
 Do alto da proa, fico olhando a menina sentada no barranco.
 Um brilho que me perturba cresce nos seus olhos, onde palpitam misturados a
 força e o desamparo.
 Uma espécie de esperança amedrontada.
 É o olhar da própria Amazônia, de alguém que sente precisão de amor.

Thiago de Mello

O poema acima é musicado neste quarto movimento. Integra o livro de Thiago de Mello cujo título é *Amazonas, pátria da água*, já citado.

Assim como o poema, a música do quarto movimento é triste e afetuosa, transmitindo sensações que fazem aflorar ao mesmo tempo sentimentos de desesperança e ternura, temor e amor. Claudio Santoro procura levar para a música a expressão do poema, traduzindo isso em diferentes aspectos – a começar pela forma, estruturada essencialmente em partes A e B, em que A, exclusivamente instrumental, é a expressão de uma meiguice quase sempre triste, por vezes apreensiva e suplicante. A presença única do compasso composto imprime à música caráter de barcarola (antiga canção dos gondoleiros venezianos), sempre associado a barco: observa-se que o instante do texto citado se passa todo com o poeta num barco, que aos poucos deixa o porto.

Às partes B destina-se o texto, delicadamente acompanhado, a fim de que sobressaia de fato a mensagem de Thiago de Mello. A forma completa deste movimento é: A B A' B' A'' C coda, em que C é composto a partir da concepção aplicada nas partes A e B, como se verá. No quadro a seguir, verifica-se esquematicamente essa estruturação.

Quadro 2. Esquema formal do quarto movimento.

SEÇÃO	COMPASSOS	ANDAMENTO
A	1 - 32	<i>Allegro Moderato</i>
B	33 - 60	
A'	61 com anacruse - 66	<i>Tempo I</i>
B'	67 com anacruse - 91	<i>Poco Meno</i>
A''	93 com anacruse - 112	<i>Tempo I</i>
C	113 - 173	<i>Poco Meno</i>
Coda	207 - 215	

A parte A é basicamente gerada pela variação e pelo desenvolvimento de um pequeno motivo representado pela figuração de colcheia e semínima, como se observa logo nos primeiros compassos (Exemplo 13).

Allegro Moderato

Baritono

Piano 1

Piano 2

Exemplo 13. Compassos que introduzem a primeira seção do quarto movimento, com a figuração motívica principal.

A seção A' é curta, o compositor a utiliza estrategicamente para seccionar o poema. O material motívico segue ressaltando, sobretudo, semitons e intervalos menores.

A primeira subseção da parte A' é escrita à guisa de uma fuga, com quatro sucessivas entradas, seguindo as vozes em contraponto, numa legítima polifonia (Exemplo 14).

92 Tempo I

Baritono

Piano 1

Piano 2

Exemplo 14. Parte da primeira subseção de A'.

Especificamente quanto às partes B, que contêm o texto, a música, num primeiro momento, é introduzida apenas para dar suporte ao texto, pontuando as frases, como se observa no Exemplo 15:

33

p O bar co se a fas ta de va gar Do al to da pró a

pp

pp

Exemplo 15. Primeira parte de B, compassos 33 a 43, do quarto movimento.

Ainda no Exemplo 15, verifica-se que o compositor parece lançar mão da relação texto-música ao representar com semínimas pontuadas em movimento descendente o barco que “se afasta devagar”, sendo a semínima pontuada a unidade de tempo. A partir do compasso 44 (Exemplo 16), Santoro introduz um motivo de acompanhamento importante de ser ressaltado por estar presente nesta parte B e na maior parte de B'. O motivo tem a figuração de colcheias em movimento paralelo e contrastante simultaneamente (nos compassos 83 a 91 o movimento é apenas paralelo).

43 $\overset{2}{\text{—}}$ $\overset{3}{\text{—}}$ Um brilho que me per tu ba res ce nos

pp

Exemplo 16. Motivo de acompanhamento em colcheias. Parte B do quarto movimento.

Um pouco antes, no compasso 72, nesta mesma parte B', onde se estabeleceu uma orquestração feita apenas com as cordas, trompetes e primeiro trombone realizam uma intervenção junto à palavra “amedrontada” (Exemplo 17).

70 u ma es-pé-cie de es - pe-ran-ça a - me - dron-ta-da u - ma es - pé-cie u-ma es-pé-cie

pp

Exemplo 17. Intervenção dos trompetes e primeiro trombone na palavra “amedrontada”.

Nas repetições finais dos versos, a construção melódica de Santoro novamente vem sugerir alegria, desta vez servindo-se da dualidade de sentimentos que, partindo do texto, propagou-se pela música do quarto movimento. Os versos mencionados são: “É o olhar da própria Amazônia, de alguém que sente precisão de amor.”

Dos compassos 125 a 129 a primeira frase é construída descendente, finalizando em semitom, e a repetição das duas últimas palavras, que vem em seguida, é construída sobre um arpejo ascendente, com resolução descendente num intervalo de 5ª justa (Exemplo 18). Isto pode querer representar, naquele primeiro instante, a Amazônia desalentada, do povo humilde, simples, sofrido, mas que aprendeu, com a natureza, a resistir sempre. “Eu venho desse rio generoso, onde os homens que nascem dos seus verdes continuam cativos, esquecidos, e contudo profundamente irmãos das coisas poderosas, permanentes como as águas, o vento e a esperança.”⁷

125

É o o - lhar da pró - pria A - ma - zô - nia pró - pria A - ma - zô - nia

8^{va}

pp

p

pp

Exemplo 18. Relação texto-música na melodia da parte C do quarto movimento.

A frase seguinte tem no final a palavra amor, que soa afetuosamente, conduzida pelo salto de 7ªM ascendente, como quem necessita de um amor piedoso (compassos 137-138). Por fim, o verso é dito pela primeira vez integralmente, sem repetições de palavras, finalizando a parte cantada. Construído sobre uma melodia que se lança por saltos ascendentes e compensação, o verso finaliza num vocativo desesperado, com a palavra amor representada por notas repetidas, as mais agudas de toda esta subseção que teve início no compasso 125 (Exemplo 19).

⁷ Ibidem, p.24.

133

de al - guém que sen - te pre - - ci - são de a - mor Ê o o -

140

lhar da pró - - pria A - ma - zó - nia de al - guém que sen - te pre - ci - são de a - mor

affret e cresc

cresc

ff

Exemplo 19. Relação texto-música na repetição das frases finais na música do quarto movimento.

Neste quarto movimento, de forma mais explícita que nos outros, a orquestração se mostra um elemento-chave da estruturação. As partes A são sempre orquestradas com madeiras e cordas (com exceção da celesta, presente nos compassos 24 a 32 e 202 a 206, e dos trompetes e trombones num único acorde no compasso 178 na reexposição de A); o canto, nas partes B, é acompanhado por cordas (com exceção de uma intervenção dos trompetes nos compassos 72 a 74). Na parte C (compassos 113 a 173), composta por texto cantado, com material motívico de ambas as partes (A e B), é que acontece o clímax do quarto movimento. Nesta parte C a orquestração inclui cordas, madeiras e metais, com trompetes e trombones utilizando sempre a

surdina. A percussão une-se a esse conjunto apenas nos últimos compassos da parte C. Na coda todos os naipes da orquestra estão presentes, o piano incluso. O fato de a orquestração ser o fio condutor da estruturação fica ainda mais transparente ao se observar a diferença textural entre A e B: em A predomina o contraponto, havendo também algumas passagens solo com acompanhamento acordal; em B, os acordes pontuando as frases transformam esta parte num quase recitativo. Resumindo, para tornar mais claro, a estrutura divide-se basicamente em:

Partes A – diálogo de cordas e madeira.

Partes B – canto com acompanhamento de cordas.

Parte C – todos os naipes vão ganhando espaço, sobretudo à medida que a música vai chegando ao ponto clímax.

QUINTO MOVIMENTO

Este quinto e último movimento da *Sinfonia nº 10* de Claudio Santoro apresenta características relevantes sobretudo em relação aos movimentos anteriores. Não há nele nenhum acompanhamento rítmico marcante, com gosto de brasilidade, como no primeiro movimento. Também não há grandes melodias líricas, como as que preponderaram no segundo movimento, nem a alta densidade orquestral do terceiro movimento. O que há é a escolha de um ritmo duplo pontuado como elemento estruturante, emprestando a este quinto movimento um caráter de grande solenidade e pujança, homenageando, definitivamente, toda a exuberância e a nobreza que habitam a Amazônia. Há, também, a aplicação de uma orquestração que tende a ser mais diluída, com maior exploração timbrística, com frases fragmentando-se mais ao longo da orquestra, resultando, com isto, um fluxo musical que se orienta mais horizontal que verticalmente. E há, por fim, um paradoxo: o quinto movimento é o mais e o menos tradicional dos cinco movimentos da *Sinfonia nº 10*. É tradicional porque o material primário e a forma como foi trabalhado, aliados ao andamento escolhido, resultaram em um caráter que remete diretamente ao classicismo europeu. Por outro lado, o quinto movimento é o único que contém elementos com algum nível de aleatoriedade. Além disto, neste quinto movimento há uma eminente opção pelo cromatismo.

A partitura traz quatro indicações de andamento que podem ser compreendidas como quatro grandes seções nas quais se estrutura o quinto movimento. São elas: *Andante*– compasso 1; *Allegro*– compasso 137; *Tempo I*– compasso 161; *Majestoso*– compasso 178.

O *Andante* compreende várias subseções, algumas bastante diversas entre si, mas a maioria trabalha sobre o desenvolvimento do mesmo material motívico. Esse material refere-se a uma figuração de colcheia duplamente pontuada e fusa, oriunda da melodia que abre o movimento, nas cordas, como se observa no Exemplo 20.

Andante

Piano I

Piano II

Exemplo 20. Tema de abertura do quinto movimento.

Este motivo já foi apresentado no segundo movimento desta *Sinfonia n° 10*.

A subseção que compreende os compassos 29 a 40 é o momento a que já se referiu aqui como o menos tradicional de toda a obra. O compositor procura explorar essencialmente timbres agudos, criando duas diferentes texturas de massas sonoras sobre um *ostinato* rítmico já presente em outros movimentos da obra. No compasso 37, esse *ostinato* é abandonado e apenas as massas sonoras se contrapõem. Ambas as massas sonoras apresentam intenso grau de atividade (Exemplo 21).

37 (8^{va})

8^{va}

37

8^{va}

pp

Exemplo 21. Textura de massas sonoras em contraponto. Subseção do quinto movimento.

A finalização se dá com a coda, *majestosamente*, num grande *tutti*, em que a figuração principal é o único material apresentado (Exemplo 22).

The image displays a musical score for the Coda of the fifth movement of Claudio Santoro's Symphony No. 10, Amazonas. The score is arranged in two systems, each with two staves (treble and bass clef). The first system begins at measure 177, marked 'Majestoso' and 'mf'. It features a complex texture with multiple voices in both hands, including a prominent melodic line in the upper voice of the right hand. Dynamics include 'mf' and 'cresc.' (crescendo). The second system starts at measure 182, marked 'poco rit.' and 'fff'. It shows a continuation of the complex texture, with a significant increase in volume and a change in tempo. The score concludes with a final chord marked 'fff' and a fermata. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4.

Exemplo 22. Coda do quinto movimento.

CONCLUSÃO

Os principais elementos estruturais da *Sinfonia n° 10* são: temática nacionalista com abordagem de caráter universal; tradição ligada à forma, à aplicação de princípios básicos de composição como técnica principal (temas, motivos, desenvolvimento motivico, repetição), à utilização de centros tonais, de acordes triádicos e de *fugatos*. Por outro lado, trabalha-se com o tonalismo livre, com o atonalismo, com cromatismo, com texturas de massas sonoras. Mas nada de maneira estanque, seccionada. Esses elementos todos convivem organicamente, entremeados.

A obra apresenta ainda freqüentes superposições de elementos como: *ostinato* tonal/melodia modal/harmonia “de condução”; acordes tonais/*ostinato* atonal; nota pedal/tríades movendo-se cromaticamente/motivo tonal; melodia tonal/acordes dissonantes (percussivos).

Santoro se reapropria da tradição, sua matéria-prima, com uma concepção sempre atual, fruto de sua personalidade arrojada, e homogênea passado e presente, simbioticamente.