

**PROCEDIMENTOS ALEATÓRIOS NAS OBRAS *AGRUPAMENTO EM 10* (1966),
DIAGRAMAS CÍCLICOS (1966) E *INTERMITÊNCIAS I* (1967) DE CLÁUDIO
SANTORO**

Alice Martins Belém Vieira
USP

Doutorado em Música – Processos de criação musical
SIMPOM: Subárea de Linguagem e Estruturação / Teoria da Música

Resumo: Na década de 60, Cláudio Santoro produziu obras que empregam procedimentos relacionados à música aleatória, dentre as quais citamos *Agrupamento em 10*, *Diagramas Cíclicos* e *Intermitências I*. O termo aleatório baseia-se aqui na proposta de Leon Stein (1979), aplicando-se às peças musicais em que o compositor não abdica do controle sobre o intérprete no emprego da indeterminação. Neste artigo serão discutidos alguns recursos técnicos e métodos de notação utilizados nesse repertório, no qual observamos a tendência de conciliação entre recursos da escrita tradicional e outros relacionados à vanguarda da época. A fim de enriquecer a compreensão dessa estética, foi realizado um estudo comparativo com obras americanas e européias do período. Esta pesquisa constitui parte da tese que desenvolvo no Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da USP, analisando a obra de Santoro diante do diálogo com músicos e obras musicais de sua época.

Palavras-chave: Cláudio Santoro; Música aleatória; Notação musical; Década de 60.

Aleatory procedures on the works *Agrupamento em 10* (1966), *Diagramas Cíclicos* (1966) and *Intermitências I* (1967) by Cláudio Santoro

Abstract: In the 1960s, Cláudio Santoro created works in which he used aleatory procedures, such as *Agrupamento em 10*, *Diagramas Cíclicos* and *Intermitências I*. The definition of aleatory is based on Leon Stein (1979) and it implies the permanence of the composer's choice on the indeterminate music. This article presents some techniques and methods of notation used by Santoro in such pieces, where we perceive the conciliation between traditionalistic and vanguardistic writing. To get a better comprehension of that aesthetics, it was accomplished a comparative investigation with American and European works at the time. The research is part of my PhD dissertation at the São Paulo University (ECA-USP), analyzing the work of Santoro and its dialogue with musicians or musical works from his time.

Keywords: Cláudio Santoro; Aleatory music; Musical notation; 1960s.

1. Introdução

No final dos anos 1950 e início de 1960 alguns compositores brasileiros começam a desenvolver as primeiras experiências com a aleatoriedade, especialmente através da atuação do Grupo Música Nova, em São Paulo. A aproximação de compositores deste grupo, como Damiano Cozzella, Willy Côrrea de Oliveira, Rogério Duprat e Gilberto Mendes, com a proposta estética da poesia concreta, levaria à transformação da concepção musical tradicional através da incorporação de conceitos como o indeterminismo e a aleatoriedade:

O próprio fato de partir desse tipo de poesia rumo ao trabalho musical levava os compositores a assumir posição absolutamente distinta dos caminhos composicionais da tradição, uma vez que rumavam diretamente para novas estruturas que respondessem às necessidade do texto, sem se escravizarem às normas tradicionais e sem se preocuparem com as técnicas consagradas. (NEVES, 2008, p. 254).

Obras como *Movimento* (1962) de Willy Correa e *Nascemorre* (1963) de Gilberto Mendes (1963), compostas a partir de poemas concretos de Haroldo de Campos e Décio Pignatari, foram pioneiras no emprego de estruturas aleatórias (NEVES, 2008, p. 256). Sob a influência de John Cage, dos demais seguidores da música aleatória nos Estados Unidos e dos ecos desse movimento na Europa – notadamente Lutoslawsky, Penderecky, Stockhausen e o universo aberto pelos Cursos de Darmstadt – as formas de pensamento criativo, estruturação musical e escritura dos compositores brasileiros vão sendo renovadas, revelando novas formas de expressão.

Por caminhos distintos, e principalmente sem uma relação direta com a poesia concreta, Cláudio Santoro (1919 – 1989) começaria, a partir de 1966, “uma progressiva libertação das estruturas seriais e a adoção do princípio da forma variável, por meio do recurso à aleatoriedade.” (NEVES, 2008, p. 276). Em obras como *Agrupamento em 10* (1966), para conjunto de câmara (flauta/flautim, oboé/corne inglês, clarinete em si bemol, trombone, piano, percussão, violino/viola e contrabaixo) e canto; *Diagramas Cíclicos* (1966), para piano e percussão; *Intermitências I* (1967), para piano solo, o compositor gradativamente introduz elementos aleatórios e caminha em direção ao que denominaria “forma e linguagem universais.” (VENTURA, 2008, p. 19). Nestas peças observamos a tendência de conciliação entre a escrita tradicional e a vanguardista, flexibilizada posteriormente pela introdução de um número cada vez maior de elementos indeterminados.

Assim, em *Diagramas Cíclicos*, Santoro utiliza a técnica dodecafônica paralelamente a passagens improvisatórias que, ora partem de alturas da própria série, ora exploram a escrita de forte impulso rítmico e métrica irregular. São utilizados também efeitos instrumentais como glissandi e clusters. Em *Agrupamento em 10* observamos a extensão do emprego da indeterminação nos seguintes aspectos: na primeira parte, predomina a improvisação, para a qual o compositor estabelece uma *possibilidade* de minutagem, de acordo com o que registra nas notas explicativas da obra. A segunda parte inicia-se com base na escrita tradicional, apresentando elementos aleatórios apenas no final. Na terceira, o compositor sugere que o intérprete escolha a disposição das partes na hora da execução, podendo suprimir alguma delas. Em *Intermitências I*, a organização de alturas parte de sobreposições de notas criando

pequenos grupos cromáticos. Se nas obras anteriormente comentadas, Santoro registra a improvisação frequentemente a partir da notação tradicional, em *Intermitências I* verificamos uma utilização mais ampla da escritura gráfica.

Passaremos agora a uma discussão de alguns dos recursos técnicos e de escritura utilizados por Santoro nessas obras. Acredita-se que um caminho eficiente para essa análise é contrapor suas peças com o repertório americano e europeu do período, situando assim suas particularidades.

2. Técnicas e notação

Griffiths (2001) descreve algumas das principais técnicas aleatórias utilizadas pelos compositores americanos e europeus nos anos 50 e 60:

Três tipos de técnica aleatória podem ser distinguidos, embora uma dada composição possa exibir mais de uma delas, separadamente ou em combinação: (i) o uso de procedimentos aleatórios na geração de composições fixas; (ii) a permissão da escolha do(s) intérprete (s) a partir de opções formais estipuladas pelo compositor; (iii) métodos de notação que reduzem o controle do compositor sobre os sons da composição. A liberdade oferecida por esses diversos meios pode se estender da escolha entre duas indicações de dinâmica até à improvisação praticamente livre.¹ (GRIFFITHS, 2001, p. 341).

Nas obras anteriormente citadas, Santoro utiliza uma combinação desses recursos técnicos, alternando o grau de liberdade de improvisação com o controle do intérprete através do texto musical.

Seguindo a descrição de Griffiths (2001), podemos dizer que *Diagramas Cíclicos* e *Intermitências I* são composições fixas com emprego de elementos aleatórios como: a liberdade na escolha de alturas, ritmos e timbres² nos trechos de improvisação; o uso de *clusters*, em que alturas, distribuição nas oitavas e disposição de cromatismos ou diatonismos, assim como as durações e o número exato de repetições, são escolhas do intérprete. Já a obra *Agrupamento em 10* alterna a ordenação fixa, dentro da qual ocorrem procedimentos aleatórios (primeira parte), com a liberdade de escolhas formais por parte dos músicos (terceira parte).

¹ Original em inglês: “Three types of aleatory technique may be distinguished, although a given composition may exhibit more than one of them, separately or in combination: (i) the use of random procedures in the generation of fixed compositions; (ii) the allowance of choice to the performer (s) among formal options stipulated by the composer; (iii) and methods of notation which reduce the composer’s control over the sounds in a composition. The liberty offered by these various means can extend from a choice between two dynamic markings to almost unguided improvisation”.

² A liberdade de escolha dos timbres aplica-se apenas aos instrumentos de percussão à página seis de *Diagramas Cíclicos*.

Griffiths considera também que, enquanto alguns compositores introduziram a indeterminação ainda na escrita convencional, outros criaram notações gráficas que complementam a escritura tradicional, ou uma simbologia que a substitui (GRIFFITHS, 2001, p. 341). Esses novos tipos de notação sugerem ao intérprete formas de expressão e de execução desvinculadas da concepção tradicional.

Em *Agrupamento em 10*, *Diagramas Cíclicos* e *Intermitências I* Santoro utiliza paralelamente a escrita convencional e a notação gráfica no registro de procedimentos aleatórios. Esta última geralmente vem complementar a escritura tradicional nos momentos em que ela mostra-se insuficiente para a expressão das intenções musicais. No entanto, em algumas passagens Santoro utiliza a escrita convencional para apenas um dos parâmetros (ritmo, altura, timbre), incluindo a notação gráfica para a representação de elementos indeterminados. No trecho da peça *Intermitências I*, no exemplo abaixo, a notação rítmica é tradicional e as alturas são indeterminadas. Já em *Diagramas Cíclicos*, o compositor parte da notação é tradicional para a realização de procedimentos improvisatórios.



Figura 1 – Esquerda: *Intermitências I* de Cláudio Santoro (p. 3). Direita: *Diagramas cíclicos* de Cláudio Santoro (p. 1): emprego da notação convencional para a realização de um procedimento aleatório

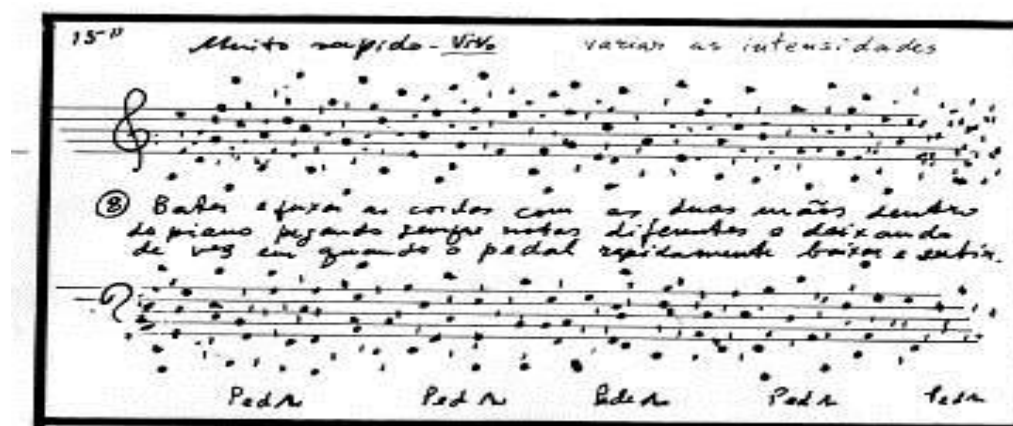


Figura 2: *Intermitências I* (p. 4) de Cláudio Santoro: emprego da notação gráfica num momento em que a notação tradicional seria ineficaz

O compositor polonês Witold Lutoslawski também utilizou-se da escrita tradicional em algumas obras aleatórias, ocasionalmente incluindo recursos da notação gráfica, como exemplifica a figura abaixo:

*) The waved line suggests unequal distances between entrances

Figura 3: *String Quartet* (página 6) de Witold Lutoslawski

Outra característica da escritura aleatória de Santoro é uma conexão visual direta com a realização instrumental e com o resultado sonoro. Ou seja, o compositor representa graficamente aspectos como: o gesto a ser realizado pelo intérprete no instrumento, a direção melódica, a caracterização rítmica ou a região (grave-médio-agudo) a serem utilizadas para os improvisos. Seguindo uma tendência oposta, Karlheinz Stockhausen desenvolve uma extensa simbologia, que não encontra analogias com o gesto do instrumentista, mas através da qual indica suas intenções musicais. Um exemplo bastante significativo é a obra *Plus Minus* (Nr.14). Esta peça contém sete páginas de notas musicais e sete outras de símbolos. Cada página de notas deve ser relacionada a uma de símbolos, chegando-se desta maneira ao resultado sonoro. Assim, os círculos, por exemplo, correspondem a um dos acordes na página de notas musicais. Os símbolos <, > determinam mudanças de registro, dinâmica ou duração em comparação ao evento anterior (STOCKHAUSEN, 1963, p. 11–12).

As figuras seguintes ilustram as descrições realizadas sobre os recursos de notação utilizados por Santoro e Stockhausen:

Bater e puxar as cordas com as duas mãos dentro do piano pegando notas diferentes e deixando de vez em quando o pedal rapidamente baixar e subir. (SANTORO, 1971).

O instrumentista olha ao acaso para a partitura e começa com qualquer grupo, o primeiro que seus olhos focalizarem; ele toca este grupo, escolhendo por si mesmo o tempo (exceto no caso das appojaturas), indicações de dinâmica e tipos de ataque. Ao fim do primeiro grupo, ele lê o tempo, a dinâmica e as indicações de ataque seguintes, e olha aleatoriamente para qualquer outro grupo, a ser tocado de acordo com as últimas indicações. **“Olhar aleatoriamente para qualquer outro grupo” implica que o instrumentista nunca irá conectar grupos previamente escolhidos ou eliminar outros intencionalmente**³. (STOCKHAUSEN, 1963). [Grifos nossos].

Solte uma borboleta (ou qualquer número de borboletas) no palco. Quando a peça terminar, deixe a borboleta voar para fora do palco⁴. (LA MONTE YOUNG, 1963).

Ao propor a exploração de efeitos nos instrumentos, flexibilizar estruturas formais, utilizar a improvisação e certo grau de indeterminismo na escrita, Santoro, a exemplo de outros compositores que se dedicaram à música aleatória, atua na expansão de técnicas instrumentais dentro do repertório brasileiro, sugerindo uma postura de maior comprometimento do instrumentista com a experiência criativa. Esse repertório exige grande responsabilidade por parte do intérprete, na medida em que propõe a reaproximação de atividades do instrumentista e do criador, outrora ofícios concomitantes.

3. Conclusão

Santoro deixou depoimentos referindo-se à presença de elementos relacionados à indeterminação e à improvisação musical em diversos estilos e práticas da história da Música (SOUZA, 2003, p. 89). Além disso, o compositor relaciona a opção de criar com processos aleatórios e improvisatórios à valorização da liberdade em sua própria sua atividade como intérprete, paralelamente à composição:

Eu sempre fui assim, eu nunca fui um compositor que escreveu um negócio pra ser tocado exatamente como ele achava que devia ser. Eu sempre deixei o intérprete recriar a obra e dar alguma coisa dele. Eu sempre achei isso. E eu vou dizer por quê: eu fui as duas coisas, intérprete e compositor. (SOUZA, 2003, p. 89 – 90).

³ Original em inglês: “The performer looks at random at the sheet of music and begins with any group, the first that catches his eye; this he plays, choosing for himself tempo (small notes always excepted), dynamic level and type of attack. At the end of the first group, he reads the tempo, dynamic and attack indications that follow, and look at random to any other group, which he then plays in accordance with the latter indications. “Looking at random to any other group” implies that the performer will never link up expressly-chosen groups or intentionally leave out others”.

⁴ Original em inglês: “Turn a butterfly (or any number of butterflies) loose in the performance area. When the composition is over, be sure to allow the butterfly to fly away outside.”

No entanto, desconhece-se documentos nos quais o compositor estabelece correspondências precisas de sua própria produção com as tendências estéticas de obras da vanguarda da época. Considerando-se que o contato de Santoro com esse repertório foi provavelmente estimulado por suas estadias especialmente na França, Alemanha e pelo conhecimento da produção musical contemporânea nesses países, justifica-se o estudo comparativo realizado neste artigo.

Percebe-se que a escolha dos recursos técnicos e formas de notação nas obras *Agrupamento em 10*, *Diagramas Cíclicos* e *Intermitências I* correspondem à tendência de conciliação entre a escrita tradicional e a vanguardista, além de revelar traços da concepção de aleatório almejada neste período por Santoro: o intérprete deve partir das possibilidades estabelecidas pelo compositor para a execução.

Espera-se que essa breve discussão possa contribuir para uma difusão mais ampla do repertório aleatório de Santoro, ainda pouco estudado e executado em relação ao seu repertório nacionalista.

Referências

- GRIFFITHS, Paul. Aleatory. In : SADIE e TYRRELL (orgs). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2a edição. Londres: Macmillan, 2001. v.1, p.341-6.
- LUTOSLAWSKI, Witold. *String Quartet*. Londres : Chester Music, 1967.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. 2a edição. Rio de Janeiro: Contracapa, 2008.
- SANTORO, Cláudio. *Agrupamento em 10. Obra para conjunto de câmara, voz, piano e percussão*. Rio de Janeiro : manuscrito (Savart), 1966a.
- *Diagramas Cíclicos. Obra para piano e percussão*. Rio de Janeiro: Savart, 1966b.
- *Intermitências I*. Obra para piano. Paris : Jobert, 1971.
- SOUZA, Iracele Lívero de. *Santoro: uma história em miniaturas*. Campinas, 2003. 643 fls. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade de Campinas.
- STEIN, Leon. *Structure & style : the study and analysis of musical forms*. Miami : Summy-Birchard, 1979.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Klavierstück nr.11. Obra para piano*. Viena : Universal Edition, 1956.
- *Plus Minus (Nr. 14) : 2 x 7 Seiten für Ausarbeitungen*. Instrumentação livre. Viena : Universal Edition, 1963.

VENTURA, Fábio. *Mutationen III de Cláudio Santoro : o pianista como co-autor*. Rio de Janeiro, 2008. 111 fls. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

YOUNG, La Monte. *Compositions*. 1963. Disponível em <http://georgemaciunas.com/?page_id=886>. Data do acesso : 21.07.2012.