revista **Opus 8**
fevereiro 2002
ISSN - 1517-7017

Análise da obra eletrônica Mutationen III de Cláudio Santoro

Denise Andrade de Freitas Martins

Resumo: Tendo em vista, na realidade da prática pedagógica das escolas de música - conservatórios -, um relativo distanciamento, possivelmente devido à falta de domínio em relação à grafia e gosto musicais, no que concerne à música eletrônica, é que surgiu o interesse do presente estudo, feito a partir da experiência perceptiva, usando-se, basicamente, a audição e a visão, da obra *Mutationen III* do compositor brasileiro Claudio Santoro (1919-1998).
Assim, dados composicionais emergiram diante da linguagem musical ouvida, vista em partitura, percebida e analisada. Constatou-se uma clara e evidente forma musical - forma ternária (ABA) -, o intervalo de 2a menor como um inciso gerador da obra, uma extrema habilidade por parte do compositor no que se refere à descoberta e manuseio de novos elementos sonoros, como baquetas de tímpano e moedas, além do uso de um piano e dois gravadores, dando clima e caráter à obra. Curiosa e interessante é a simbologia gráfica utilizada na notação em partitura, que apresenta perfeita analogia ao resultado sonoro obtido.
Concluiu-se que mesmo sendo a música eletrônica um repertório que oferece grandes dificuldades de execução, tratando-se principalmente de Conservatórios, nada impede seu estudo e apreciação por parte de professores e alunos de música; situação que se apresenta como um desafio a ser empreendido.

Mutationen III de Claudio Santoro

Claudio Santoro, morando na Alemanha em 1970 e impossibilitado de trabalhar em estúdio, compôs, em um apartamento com apenas um piano, dois gravadores, fita magnética e alguns outros objetos, como moedas e baquetas de tímpano, uma de suas doze Mutações, a peça eletrônica para piano e fita, *Mutationen III*, a qual foi dedicada ao casal Blin, amigos do compositor. (Mariz, 1994). Sobre sua incursão na música eletrônica, Alimonda enfatiza que a curiosidade dominante e criadora de novos caminhos sempre foi uma constante neste compositor. (Alimonda, 1999).

revista **Opus 8**
fevereiro 2002
ISSN - 1517-7017

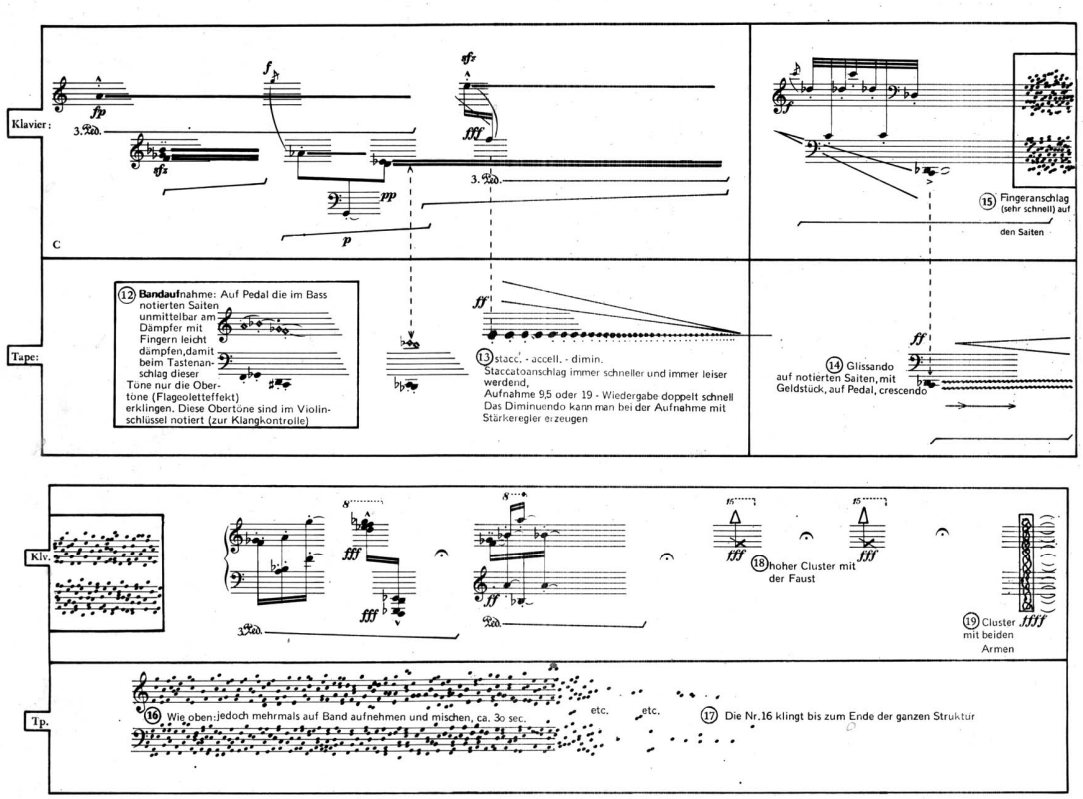

Fig. I: Partitura de*Mutationen III*, peça para piano e fita magnética, de Claudio Santoro.

Gandelman, comentando sobre alguns repertórios musicais brasileiros para piano, nas décadas de 50 a 90, diz que, no campo da notação a novas propostas sonoras, as partituras de Santoro são muito criativas. (Gandelman, 1999). O próprio Santoro coloca que em sua evolução ao desejo da criação, sempre buscou o diferente diante da riqueza artística, musical e científica do século XX, deixando-se aderir às inovações tecnológicas, onde o importante é o clima e o caráter que se dá às composições e não propriamente os meios utilizados ou a maneira de manusear esses meios. Em suas palavras: "São essas características totais da formação do homem, do seu meio ambiente que dá o sotaque dele" (Santoro, entrevistado por José Maria Neves - 1975).

Mutationen III dura aproximadamente cerca de 8 minutos, distribuídos ao longo de dezessete estruturas enumeradas alfabeticamente (A-B-C-D-E-F-G-H-I-J-K-L-M-N-O-P-Q), que são grafadas em partitura por alguns símbolos tradicionais e outros novos e diferentes, possivelmente estabelecidos e criados pelo compositor, à procura de grafia que justificasse, aparentemente, de modo aproximado a intenção do discurso musical proposto.

Esta obra explora de forma ampla e extrema o campo dinâmico, desde sonoridades em pianíssimos até fortíssimos, assim como, no campo da agógica, diferentes velocidades; sendo

que a maioria dos sons gravados em fita são feitos em uma velocidade e executados em outra, alterando, deste modo, as alturas sonoras, que soam oitavadas. O material temático, tanto melódico quanto cordal, é amplo e diversificado no que tange ao seu uso, como por exemplo: notas tocadas no teclado sucessivas ou simultâneas em acordes, em *cluster*, tocadas com os dedos e (ou) punho e (ou) braço e (ou) unhas, e notas extraídas de glissandos nas cordas do piano com os dedos e (ou) unhas e (ou) moedas e (ou) baquetas de tímpano.

De acordo com Gandelman, diante desta multiplicidade de recursos usados, a obra parece abrir caminho à indeterminação, ampliando, assim, as possibilidades sonoras do piano; existindo a utilização de sons extraídos e manipulados do interior do piano, de sua harpa, bem como o emprego de diferentes tipos de ataques nas cordas, com o uso de diferentes objetos. (Gandelman, 1999). A exploração dos registros sonoros varia desde a região mais grave até a região mais aguda do piano, estendendo-se a tessitura do gravíssimo ao agudicíssimo. A quem a isto ouve, passa, de princípio, um certo incômodo auditivo mediante os extremos contrastes musicais usados, para depois, à medida de novas e outras audições, sentir-se, o mesmo ouvinte, imergido em um clima sonoro completamente diferente e ainda emocionante. Sobre a linguagem sonora usada por Santoro, Tonini diz ser de grande intensidade e de variedade de emoções. (Tonini, 1995).

Em *Mutationen III* há uma preponderância do uso de intervalos de segunda, na maioria menores, um inciso musical relevante na obra, para não dizer gerador, conduzindo aos *clusters*, cujos efeitos surgidos mediante gravação e manipulação de fita magnética oferecem ressonâncias e inclusive distorções destes mesmos sons utilizados, tanto melódicos quanto cordais. Isso ocorre devido às sobreposições, mixagens e reverberações dos sons, inicialmente gravados para depois serem manipulados e, assim, descobertos em uma nova paisagem sonora através da inventividade por parte do compositor.

No aspecto rítmico, a obra não mantém uma regularidade métrica, e, se apresenta de maneira riquíssima, principalmente através dos sons gravados em fita magnética e manipulados posteriormente; efeitos de acelerandos acontecem de maneira inimaginável, fugindo, assim, da possibilidade de serem executados pelo homem.

Há intenso uso de articulações como *staccatos*, *martelatos* e *legatos*, bem como de prolongamentos sonoros significativos, pois o compositor usa mais de um tipo, para não dizer tamanho, de silêncio, usando: fermatas longas e curtas; e ainda rupturas sonoras, ou seja, respirações primando pelo silêncio. O compositor distingue ainda os sons agrupados em *cluster*, tocados com o punho e (ou) braço, diferenciando aqueles tocados em teclas pretas e (ou) brancas. Distingue também modos de tocar com uso de abafadores ou diretamente nas cordas do piano, diferenciando sons harmônicos e sons prolongados pelo uso do terceiro

pedal, o que é uma constante.

Esta obra é escrita graficamente em partes, aqui denominadas estruturas, o que não significa que as idéias musicais são assim fragmentadas, ao contrário, elas se concluem e (ou) intensificam-se em outras estruturas que se seguem em um contínuo linear; sendo cada uma delas dividida em duas partes, uma para o piano e outra para a fita magnética, exceto as de letras **M** e **N**, que usam apenas o piano. Essas estruturas apresentam uma escritura na vertical perfeitamente sincronizadas à ordem e seqüência dos sons grafados e ouvidos, de modo que, seguindo-se a partitura numa leitura visual tanto em seu sentido horizontal como vertical, acompanha-se o desenrolar da obra com nítida clareza. Nas palavras de Gandelman: "O grafismo expressivo e elegante, transmite com clareza a intenção do autor" (Gandelman, 1999: 30).

Mutationen III inicia-se com um grupo de notas bem agudas aglomeradas em um bloco sonoro, *cluster*, tocado com o punho; e isto gravado e mixado em diferentes velocidades dá a impressão de um tilintar desencontrado de sons agudos numa massa sonora densa, que vai aos poucos se esvanecendo até se ouvir na região grave do piano um *cluster* em fortíssimo seguido de uma segunda menor, um inciso relevante nessa obra, para não dizer, gerador. As cordas do piano são glissadas e puxadas, dando um efeito sonoro cheio de harmônicos e muito interessante.

Santoro utiliza os abafadores e os pedais do piano como se fossem teclas, explorando o piano em todo o seu corpo e mecanismo, fazendo o mesmo com o corpo do pianista, ou seja, o uso do corpo de um modo não tradicional, quando toca com os braços e usa as unhas para beliscar as cordas do piano.

No material melódico usado parece existir uma certa preferência às notas: Fá-Solb-Lá-Sib, que ao longo da peça são organizadas de diferentes maneiras, oferecendo vários efeitos sonoros, desde tremolos a distorções. Os *clusters*, tocados tanto nas teclas pretas quanto nas brancas, se agrupam ritmicamente em grupos de variadas combinações numéricas (1, 2, 3, 4, 5...).

Da estrutura **A** ao início da **L**, o compositor apresenta todo o material sonoro descoberto e explorado em sua experiência criadora, conduzindo o ouvinte a um clímax sonoro que desafia a audição humana, para então retomar o chamado piano tradicional, ou seja, usando nas estruturas **M** e **N** apenas o piano.

O uso do gravador retorna na estrutura **O**, fundindo-se com o piano e explorando ao máximo todas as possibilidades até então descobertas. Novas combinações numéricas de *clusters* são feitas (25-5-3-5-3-2-2-1-1-5-6-26), como num denso-límpido-denso, para culminarem, depois, numa explosão, no 27o agrupamento, em um grande e espesso grupo sonoro contínuo,

que alcança o seu desfecho em um ataque de braço mais que fortíssimo. A esta atmosfera sonora é somado o uso do gravador, cujos sons gravados e mixados são tocados no dobro da velocidade, resultando em um andamento rapidíssimo.

Na estrutura **Q** ouvem-se improvisações feitas e gravadas nas cordas do piano, com o uso de diferentes baquetas de tímpano em cada uma das mãos, em ritmos também diferentes, gravadas várias vezes, mixadas e em rotações também diferentes. O resultado sonoro é de clímax absoluto, como que se nada mais houvesse a ser explorado sonoramente, mediante o uso dos objetos aqui citados e então manuseados e explorados; ouvindo-se, assim, uma massa sonora de uma tamanha espessura, que mesmo ao terminar por um bom tempo ressoa.

MutationenIII mostra, então, novas possibilidades de criação no campo da composição musical, quando usa um instrumento tradicional, neste caso o piano, em sua multiplicidade e totalidade de manipulação, exploração e descoberta, somado ao uso de um objeto da era tecnológica, o gravador de fita magnética, o qual apresenta infinitas possibilidades de manuseio, desde a gravação, chamada de fonofixação por Chion (1994), e estocagem dos sons até as mixagens. Segundo Griffiths (1987), as fitas davam versatilidade e flexibilidade aos compositores, permitindo-lhes manipulação de alturas e ritmos pela alteração da velocidade de gravação, sobreposição e reorganização dos sons na ordem desejada.

Os efeitos sonoros alcançados nessa peça evidenciam, na maioria das vezes, a fonte sonora original, mas, também, ao contrário, sugerem outras e desconhecidas fontes geradoras de som, desde que chega a distorções. Ao longo de toda a obra, observa-se uma espacialidade sonora que usa a textura polifônica, exceto nas estruturas **M** e **N** que primam pela monofonia. As idéias musicais se desenvolvem num contínuo, gerando-se umas às outras, o que não parece ser uma aleatoriedade em relação aos parâmetros musicais usados, ao contrário, eles se entrelaçam e se sustentam no desenvolvimento da obra, num discurso sonoro-musical que parece coerente em seu transcurso, sendo que o que acontece é a não previsibilidade e controle absolutos destes mesmos parâmetros musicais usados. O compositor, assim, explora as possibilidades alcançadas para além de seu domínio objetivo, adentrando ao mundo do inesperado e indeterminado, diante do fascínio através da manipulação, exploração e descobertas mediante os materiais usados.

As idéias musicais são pouco a pouco apresentadas, mostrando as novas possibilidades de exploração e descoberta através dos objetos usados, culminando num determinado momento para depois se esvanecerem numa outra e diferente atmosfera. E, como que pego de surpresa o ouvinte, novamente aparecem, as idéias musicais, numa força ainda maior, mostrando, de maneira quase que frenética, todas as possibilidades sonoras descobertas, num discurso ainda mais denso e vigoroso, que se conclui em intensidade fortíssima. A obra parece estar dividida

em três partes, assim organizadas:

1	2	3
ABCDEFGHIJKL	LMNO	OPQ

Claudio Santoro, em sua peça eletrônica para piano e fita magnética, *Mutationen III*, passa ao ouvinte uma evidente clareza formal, assim como uma habilidade composicional extrema em relação ao tecido musical, quando insere meio a uma densa polifonia, uma monofonia tão límpida e inesperada que causa surpresa mesmo àquele que ouve. Acrescente-se aos aspectos abordados a capacidade de exploração, descoberta e manipulação por parte do compositor no que concerne aos objetos usados: piano, gravador, fita magnética, baquetas de tímpano, moedas e sobretudo o pianista, que no ato de tocar usa toda sua potencialidade, desde unhas, dedos, mãos, braços, pés, até corpo e mente, somados em uma totalidade. Essa obra parece fundir no presente, o passado com o futuro, e talvez seja isto que reforce o nome de Claudio Santoro como um respeitado compositor do cenário artístico-musical do século XX.

De acordo com a análise desta obra, baseada em experiência perceptiva, fica confirmada a sua aplicabilidade, enquanto utilizada na prática pedagógica, nos mais diferentes conteúdos, das escolas de música - conservatórios -; prática que parece ainda hoje em desuso, questão que se mostra como um desafio a ser empreendido.

Essa situação certifica, ao menos, a exclusão de determinados mundos sonoros do cenário musical, ou melhor, a preponderância de alguns em detrimento de outros; o que ocasiona um conhecimento bastante estreito, reduzido mesmo, na formação dos alunos de música, no mínimo enquanto ouvintes.

Bibliografia

ALIMONDA, Heitor. "Lembranças importantes de uma amizade muito importante". Brasiliana. Revista quadrimensal da Academia Brasileira de Música . n. 2. Rio de Janeiro, maio de 1999. pp. 34-37.

CHION, Michel. Músicas, media e tecnologias . Trad. Armando Pereira da Silva. Lisboa: Biblioteca Básica de Ciência e Cultura, Instituto Piaget, 1994. 143 p.

GANDELMAN, Salomea. "Repertório Brasileiro para piano (1950 - 1990)". Brasiliana. Revista quadrimensal da Academia Brasileira de Música. n. 2. Rio de Janeiro, maio de 1999. pp. 24-33.

GRIFFTHS, Paul. A música moderna: Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987. 200 p.

MARIZ, Vasco. Claudio Santoro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994. 82 p.

TONINI, Virgínia Maria Bruno de Carvalho. Uma análise estilística de duas obras de Claudio Santoro: Primeira série de 4 peças (1942) e Paulistana no 1 (1953). Monografia apresentada ao Centro de Ciências Humanas e Artes - Departamento de Música e Artes Cênicas. Uberlândia, 1995. 39 p.

Outros documentos consultados

CLAUDIO SANTORO. Entrevistado por José Maria Neves, 1975.

_____. "Contando minha vida".

_____. "Na França".

Denise Andrade de Freitas Martins: Mestre em Educação Musical pelo Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro; Licenciatura Curta em Música - Piano pela Universidade Federal de Uberlândia-MG; Licenciatura Plena e Bacharel em Música-Piano pela Faculdade Mozarteum de São Paulo, e, atualmente, diretora do Conservatório Estadual de Música “Dr. José Zóccoli de Andrade”, de Ituiutaba - Minas Gerais.