

***Mutationen I* de Claudio Santoro, para cravo industrial e fita magnética: uma obra protesto?**

Carlo Vinícius Rosa Arruda
Universidade Estadual de Campinas
carloarruda1@gmail.com

Resumo: *Mutationen I* de Claudio Santoro é a primeira peça de uma série de doze obras que levam o mesmo título. Escritas para diferentes instrumentos e fita magnética, essa primeira peça, criada em 1968 para cravo e fita magnética, utiliza elementos que caracterizavam a música de vanguarda e experimental da época, em associação com um instrumento que, durante a primeira metade do século XX, serviu como referência para a representação do “som do cravo”: o cravo industrial “historicamente replicado”. Trata-se de uma obra pouco executada, talvez por utilizar abordagens não convencionais na escrita para um instrumento histórico. O objetivo principal do artigo é revisar os ideais sociais e políticos que podem ter servido como força motriz para a criação desta série de doze peças, com as quais Santoro almejou contribuir para uma democratização da música eletrônica.

Palavras-chave: Claudio Santoro; Música eletroacústica; Música do Século XX; Antoinette Vischer.

Claudio Santoro’s *Mutationen I* for industrial harpsichord and tape: a protest work?

Abstract: Claudio Santoro’s *Mutationen I* is the first piece of a series of twelve that bear the same title. Written for different instruments and magnetic tape, this first piece, composed in 1968 for harpsichord and magnetic tape, uses elements that characterized the avant-garde and experimental music of the time, in association with an instrument which, during the first half of the 20th century, served as reference for the representation of the “sound of the harpsichord”: the industrial harpsichord “historically replicated”. This piece has been seldom performed, perhaps for using unconventional writing approaches for a historical instrument. The main goal of the paper is to revise the social and political ideals that may have acted as driving force for the creation of this series of twelve pieces, with which Santoro aimed to contribute to a democratization of the Electronic Music.

Keywords: Claudio Santoro; Electroacoustic Music; 20th Century Music; Antoinette Vischer.

Introdução

Claudio Santoro (1919-1989) foi um compositor que, em seus mais de cinquenta anos de atividade composicional, experimentou com as mais diversas abordagens estilísticas. *Mutationen I* de Claudio Santoro é a primeira peça de uma série de doze que mesclam diferentes instrumentos com fita magnética. Composta em 1968 para cravo e fita magnética, *Mutationen I* é constituída de elementos que caracterizavam a música de vanguarda e experimental da época em associação com o instrumento que – durante a primeira metade do século XX – serviu como referência sonora da representação do “som do cravo”: o cravo industrial.

Mutationen I é uma obra pouco visitada, talvez por trabalhar abordagens não convencionais com um instrumento antigo, como o cravo historicamente replicado. Essa obra, uma encomenda da cravista Antoinette Vischer (1909-1973), foi escrita quando o compositor firmava residência no Rio de Janeiro, recém-chegado de um período em que residiu na Alemanha. A obra mescla elementos característicos da “música antiga” com outros elementos bastante atuais. Este artigo busca proporcionar uma melhor compreensão da escrita composicional de Santoro para cravo demonstrada em apenas duas obras¹. Explorar a importância desse compositor para a música brasileira pode levantar questionamentos e aspectos de natureza prática que podem aproximar os cravistas de formação tradicional ao repertório do século XX e XXI.

Mutationen I é resultado da associação da poética individual do compositor com elementos da escrita cravística características do século XVIII, ou anteriores. Nosso objetivo para compreender a abordagem de Santoro em relação ao cravo, foi identificar e descrever quais os procedimentos estilísticos que ele utilizou no ano de 1968, e quais processos composicionais e texturais o compositor referenciou.

A metodologia baseou-se em estudos comparativos e análise musical, sendo também apoiada por uma revisão bibliográfica e por depoimentos feitos pelo próprio compositor em cartas ou transcrições de entrevistas, nas quais Santoro justifica suas escolhas composicionais. Entre esses documentos sobressai-se a biografia de Antoinette Vischer escrita por Ule Troxler (1976) que inclui diversos documentos trocados entre a cravista e compositores que escreveram obras para ela. Apesar de terem sido poucas as correspondências trocadas entre Vischer e Santoro, ao analisarmos o contexto social no qual o Brasil estava inserido, além do pensamento ideológico com o qual Santoro estava envolvido, podemos supor que *Mutationen I* buscou trazer uma mensagem de autoafirmação ideológica-político-social.

Embora raras no Brasil, apresentações de obras contemporâneas em cravos industriais fazem parte do cotidiano da vida musical de outros países. Infelizmente, apesar de algumas instituições brasileiras ainda possuírem o cravo industrial, não há manutenção especializada para mantê-los funcionando, ou até mesmo interesse em restaurá-los,

¹ Santoro também escreveu, em 1977, um conjunto de peças para cravo solo com abordagem atonal livre, intitulado *6 Stücke für Cembalo*.

tornando mais difícil a execução dessa obra – pelo menos momentaneamente. A dificuldade de acesso ao cravo industrial, todavia, não precisa implicar em desconhecimento da partitura, registro este acessível para observação porque a partitura foi publicada pela Editora Tonos da Alemanha. A compreensão prévia para torná-la inteligível ao executante faz-se necessária para podermos não só descrevê-la, mas também reconstituir o processo de sua estreia, dando relevância às considerações pertencentes ao universo do compositor. Assim, a análise destes processos e da obra em si permitirão a compreensão e sistematização dos aspectos relevantes para a performance cravística de *Mutationen I*.

Mutationen I e Antoinette Vischer

Troxler (1976) considera os anos de 1968 e 1969 como “eletroacusticamente frutíferos”² para Antoinette Vischer. Apesar de duas obras dedicadas a Vischer datarem de 1969, (*Programm I für Cembalo und Tonband* de Werner Heider, e *HPSCHD* de John Cage), os processos composicionais começaram em 1968. Em uma carta de Heider para Vischer, com a data de 9 de setembro de 1968, o compositor afirma: “Eu tenho a partitura de sua composição finalizada na minha frente (HEIDER *apud* TROXLER, 1976, p.144)”³. O motivo da obra possuir data de 1969 reside no fato do compositor querer entregar a *Tonband* (fita magnética) juntamente com a partitura, e o técnico do estúdio escolhido por Heider estar de férias. Já com Cage, a abordagem iniciou-se antes, em 1966, contudo, o compositor estava ocupado escrevendo “um caderno de obras para piano”. Em 3 de Junho de 1968 Cage escreveu:

Meu plano presente está em sintetizar a gravação de 50 fitas produzidas por computador juntamente com três dos solos, um dos quais você faria. Eu espero, gravado na Europa. Um solo – o computador produzindo a escala de 12 sons – poderia aparecer em ambos canais em uma gravação estéreo. Outro solo – o “jogo de dados de Mozart” (atribuído a Mozart) em 20 versões sucessivas programadas por computador – apareceria em apenas um canal. O terceiro solo – começando com o “jogo de Mozart” e prosseguindo por meio da história, mão direita e esquerda separadamente, de Mozart a Cage-Hiller – apareceria em apenas um canal. A gravação terá 20 minutos, e serão fornecidos 20 programas produzidos por computador

² Das cinco obras escritas para cravo e fita magnética que foram dedicadas à Antoinette Vischer, quatro delas foram compostas nesse período. Em ordem alfabética de compositores e suas obras eletroacústicas dedicadas para a intérprete em 1968 e 1969 destacam-se: Carla Bley – *Untitled Piece for eight layers*; Claudio Santoro – *Mutationen I*; John Cage – *HPSCHD* e Werner Heider – *Program I für Cembalo und Tonband*.

³ *Ich habe die fertige Partitur Ihrer Komposition vor mir liegen.*

para a performance com um aparelho estéreo (mudanças de equilíbrio dos canais, volume, e controle do som) (CAGE *apud* TROXLER, 1976, p. 88)⁴.

Os dois compositores, Heider e Cage, ao escreverem suas respectivas peças, deixaram já pronta a parte da fita magnética e atribuíram “ao executante [a tarefa de] interagir” de acordo com sua vontade, seja de modo aleatório, ou não. Observe-se que diversos compositores dedicaram obras a Antoinette Vischer. Alguns que ela já conhecia pessoalmente, com outros teve contato por acaso, e outros o fizeram por indicação de intermediários (como no caso de Santoro). O esforço de Antoinette Vischer ao fazer encomendas a vários compositores buscava ampliar o repertório contemporâneo para o cravo industrial. Além das encomendas entregues, diversos compositores responderam que estavam ocupados em outros projetos, outros assumiram o compromisso de compor, mas não o fizeram. Houve também casos em que Vischer acionou seus contatos para intercederem por ela, buscando alcançar determinado compositor de seu interesse. Em uma dessas solicitações, Derrick Olsen (1923), amigo pessoal de Vischer, escreveu para Emanuel Massarani – embaixador do Brasil na Suíça – em 24 de maio de 1968, com os seguintes dizeres:

Caro Senhor,

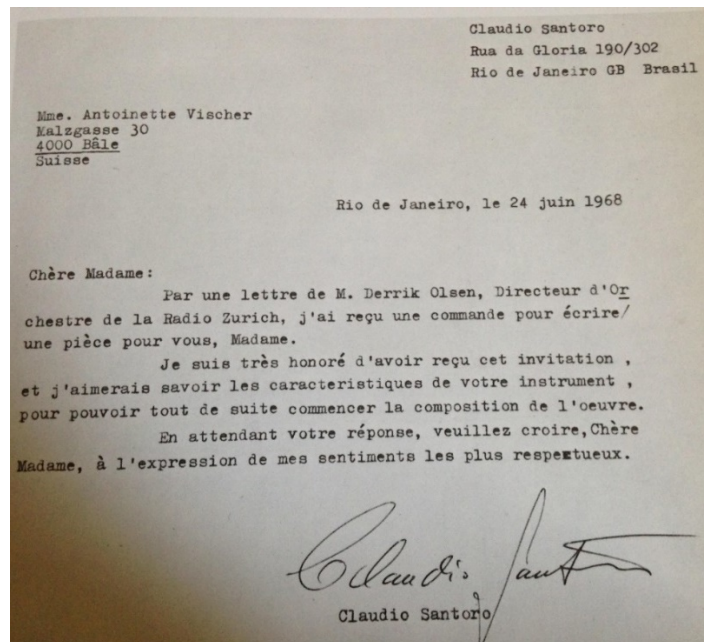
Madame Antoinette Vischer, Malzgasse 30, 4000 Basiléia, eminente cravista Suíça de reputação mundial, graças ao disco, ficaria feliz em encomendar uma composição para cravo de 3 a 6 minutos de duração ao compositor brasileiro *Monsieur* Claudio Santoro. Para esta encomenda que *Madame* Vischer intenciona gravar em disco comercial, honorários de 1000 (mil) Francos Suíços serão pagos assim que a obra chegue à intérprete. Para sua informação eu cito o último disco de *Madame* Vischer publicado na Alemanha sob a marca “Wergo WER 60028” com as obras de Engelmann, Luciano Berio, Earle Brown, Martial Solal, Bohuslav Martinů (*sic.*), Alexander Tschérepnine, Boris Blacher, Rolf Liebermann e Duke Ellington, todas escritas para a mecenas. Eu espero que este projeto, querido ao meu coração, possa ser efetuado por meio dos seus cuidados. Para simplificar os acertos, vou solicitar ao Maestro Santoro estabelecer contato direto com Madame Vischer (OLSEN *apud* TROXLER, 1976, p. 146)⁵.

⁴ *My present plan is to synthesize the recording from the 50 tapes produced by computer together with three of the solos, one of which you would. I trust, record in Europe. One solo – the computer output for the 12-tone scale – would appear on both channels as a stereo recording. Another solo – the dice-game of Mozart (attributed to Mozart) in 20 successive versions computer programmed – would appear on a single channel. A third solo – beginning with the Mozart game and proceeding through history, right and left hands separately, from Mozart to Cage-Hiller – would appear on a single channel. The recording will be 20 minutes, and there will provided 20 computer-produced programs for the listeners’ performance of a stereo machine (changes of channel balance, volume, and tone-control).*

⁵ *Cher Monsieur, Madame Antoinette Vischer, Malzgasse 30, 4000 Bâle, éminent claveciniste Suisse de réputation mondiale grâce au disque se ferait un plaisir de commander une composition pour clavecin de 3 à 6 minutes de durée au compositeur brésilien Monsieur Claudio Santoro. Pour cette commande que*

Claudio Santoro, que também nunca havia escrito nada para cravo, um mês depois escreveu para Antoinette Vischer perguntando sobre as características de seu instrumento, certamente para evitar que a obra fosse composta de maneira pouco idiomática e de difícil execução, tanto no que concerne às possibilidades específicas do instrumento, quanto para a intérprete. A próxima figura ilustra a carta enviada para Vischer:

FIGURA 1



Carta de Santoro para Vischer em 24/06/1968. Fonte: TROXLER, 1976, p.147.

Naquela carta (vide Fig. 1), Santoro escreveu:

Querida Senhora:

Por uma carta do Sr. Derrick Olsen, Diretor da Orquestra da Rádio Zurich, recebi uma encomenda para escrever uma peça para você, Madame. Estou muito honrado por ter recebido este convite, e eu gostaria de saber as características de seu instrumento para poder, imediatamente, começar a composição da obra. Aguardando vossa resposta, por favor aceite, cara senhora, a expressão dos meus sentimentos mais respeitosos. (SANTORO *apud* TROXLER, 1976, p. 147).

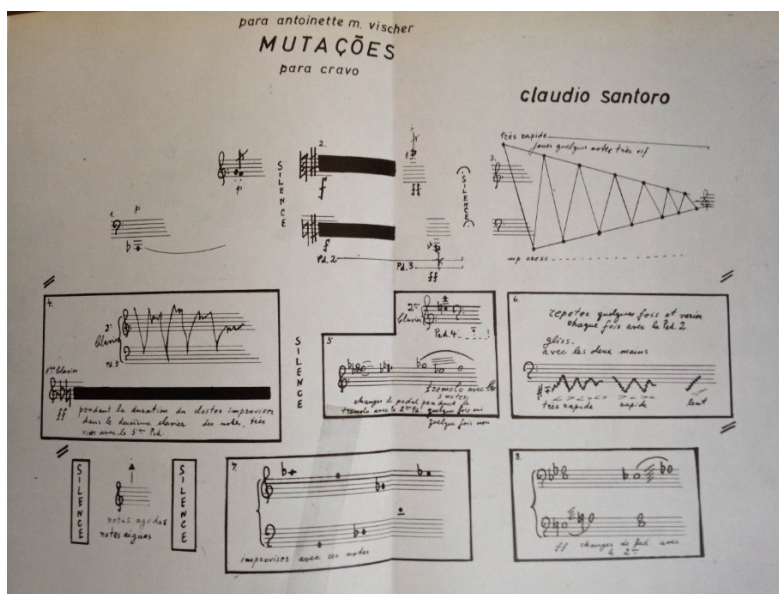
Madame Vischer se réserve d'enregistrer sur un disque du commerce, des honoraires de Francs Suisses 1000 (mille) sont prévus payables dès que l'oeuvre parviendrait à l'interprète. Pour votre gouverne je cite le dernier disque de Madame Vischer paru en Allemagne sous la marque "Wergo WER 60028" avec des oeuvres d'Engelmann, Luciano Berio, Earle Brown Martial Solal, Bohuslav Martinù, Alexander Tschérepnine, Boris Blacher, Rolf Liebermann et Duke Ellington, toutes écrites pour la mécène. J'espère que ce projet qui me tient à coeur pourra être réalisé par l'entremise de vos bons soins. Pour simplifier les tratatations (sic.) je prierai Maître Santoro de se mettre directement en rapport avec Madame Vischer...

Quando foi a ocasião de enviar a partitura para a intérprete, o embaixador do Brasil na Suíça foi novamente solicitado para intermediar o contato entre Antoinette Vischer e Claudio Santoro, apesar de Vischer e Santoro já haverem trocado correspondência. A intermediação da entrega da obra via Massarani é curiosa porque faz parecer que o embaixador brasileiro estaria tratando de um assunto burocrático ou comercial. Santoro finaliza a obra em dezembro de 1968 e em 23 de janeiro de 1969, Emanuel Massarani envia para Antoinette Vischer a obra “Mutações”, com título em português, sem a indicação de que a obra seria para cravo e fita magnética. Em sua carta o embaixador escreveu:

Dando sequência à carta do Sr. Olsen Derrick de 24 de maio de 1968, relativa à encomenda de uma composição para cravo, tenho o prazer de apresentar a cópia da partitura ‘Mutações’ do compositor brasileiro Claudio Santoro que a você a dedicou (MASSARANI *apud* TROXLER, 1976, p. 146)⁶.

No “manuscrito” enviado a Vischer, as indicações estão escritas em duas línguas, português e francês⁷ (Fig. 2).

FIGURA 2



Manuscrito de *Mutationen I* para cravo e fita magnética. Fonte: TROXLER, 1976, p. 148-149.

⁶ *Faisant suite à la lettre de M. Derrick Olsen, du 24 mai 1968, concernant la commande d'une composition pour clavecin, j'ai le plaisir de vous remettre la copie de la partition « Mutations » du compositeur brésilien Claudio Santoro qui vous l'a dédiée...*

⁷ Exigência de Antoinette Vischer.

Infelizmente o livro de Troxler não disponibilizou a partitura completa, mas sabemos que ela gerou alguns questionamentos. Primeiro, devido à falta de referências no título, se a peça seria realmente para cravo e fita magnética e, segundo, sobre a preparação da fita magnética, que caberia ao intérprete produzir. Esses questionamentos são respondidos em uma carta de Claudio Santoro enviada a Antoinette Vischer, em 31 de janeiro de 1969:

Querida Senhora Vischer,

Obrigado por sua carta. Estou bastante contente que você tenha recebido “Mutations” (*sic.*). Na verdade, é necessário tocar com amplificação e preparar a parte final de acordo com as indicações por mim dadas. Estou a vossa disposição para tudo o que desejar saber sobre a execução... (SANTORO *apud* TROXLER, 1976, p. 146).⁸

Essa partitura foi posteriormente editada em 1971 pela editora alemã *Tonos Internacional Darmstadt*⁹, em duas versões: a completa e a *Studienpartitur* – uma versão de bolso. Essa publicação não está nas línguas originais do manuscrito (francês e português), e sim em alemão e inglês, as línguas especificadas pela editora.

Para uma leitura de *Mutationen I*

Mutationen I expande a forma de expressão do cravo com a presença de equipamentos eletrônicos e amplificadores. Além disso mescla elementos do passado e outros que ainda eram bastante idiomáticos da vanguarda da época, como efeitos pontilhísticos, escrita gráfica, indeterminismo e passagens de caráter aleatório. A Figura 3 mostra a partitura completa de *Mutationen I*.

⁸ *Chère Madame Vischer, Merci pour votre lettre. Je suis très content que vous avez reçu « Mutations ». En effet il faut jouer avec amplification et préparer la partie finale comme j’ai donné les indications. Tout ce que vous désirez savoir sur l’exécution je suis à votre disposition...*

⁹ Posteriormente os direitos de edição foram transferidos para a editora Savart.

das quais dez são tocadas em cravo solo, sem participação da fita magnética. A utilização de pedal de mudança de registros (numerados de 1 a 5) se faz presente em quase toda a obra. Inicia de forma pontilhística, misturada com grafismos, nos quais contrastes de sons graves e agudos, associados a silêncios súbitos, são apresentados ao ouvinte.

Porém, à medida que a peça se desenrola, o compositor determina ao intérprete interagir com a fita magnética. Nessa fita, um processo canônico acontece de maneira heptafônica, por meio de sobreposição de duas gravações, ambas, gravadas duas vezes em andamentos diferentes e apresentadas em sequência (totalizando, portanto, quatro gravações do mesmo material). Essa proposta de sobrepor as mesmas notas em tessituras ou andamentos diferentes nos remete a um *canon* à oitava em quatro vozes, alterando os andamentos com “aumentos” e “diminuições”, uma referência às técnicas de contraponto utilizadas, por exemplo, na escola flamenca, desde Johannes Ockeghem (1420-1497).

Na medida em que interage com a fita magnética, o intérprete executa seções atonais livres em forma de acordes e arpejos. Finaliza, em *loop*, uma seção de escrita dodecafônica, *non mesuré*, que prossegue mesmo depois do término da fita, como se talvez, imaginamos, houvesse acontecido uma mutação de referência instrumental (do piano para o cravo?), sugerida pelo desaparecimento das indicações de dinâmicas que existiam no início.

Sobre o uso da notação *non mesuré*

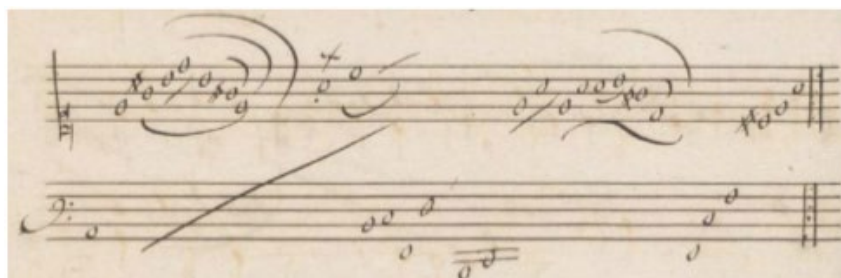
Apesar de ser breve o trecho com notação *non mesuré* que integra a seção quatorze de *Mutationen I*, ela é bastante memorável. A inspiração de Santoro ao escrever esta seção é claramente uma referência aos prelúdios barrocos marcados como *non mesuré*. Sua apresentação, com o cravista interagindo com a fita magnética, representa a seção final da peça. Quando a parte da fita termina, o cravista ainda repete esse trecho, sem a fita, algumas vezes, finalizando a obra.

Os *préludes non mesurés*, que de acordo com Tavares (2006, p. 2) tomam de empréstimo um tipo de notação característica do alaúde, surgiram em obras para cravo em torno de 1650. Essa data se refere ao surgimento dos prelúdios de Louis Couperin e também à existência de dois manuscritos antigos: o manuscrito de Bauyn de ca. 1658 e o

manuscrito Parville de 1670 (RUSSELL, 2004, p. 20). Anteriormente estes prelúdios não eram escritos, pois eram improvisados pelo intérprete. É provável também que esses prelúdios estivessem associados à necessidade de testar a afinação do instrumento. Posteriormente, esses prelúdios começaram a surgir em manuscritos, na medida em que a expectativa pelo gênero foi intensificando. De acordo com François Couperin (1717, p. 33), “o prelúdio é uma composição livre, onde a imaginação liberta tudo o que é apresentado a ela”.

Segundo Davitt Moroney (2001, p. 294), a característica mais marcante do *prélude non mesuré* é “ausência de indicações ortodoxas de ritmos e métrica”. Sua escrita por meio de uma sequência de semibreves pode “representar acordes, passagens ou ornamentos” (TAVARES, 2006, p. 2). Porém, outros elementos rítmicos podem ser expressos pelo compositor, com o intuito de facilitar o entendimento para o intérprete. A Figura 4 ilustra como eram notados os prelúdios *non mesuré* de Louis Couperin por meio de semibreves.

FIGURA 4



Notação *non mesuré* em semibreves. Fonte: COUPERIN, MS Bauyn, c. 1658, s/c, sist.18.

Observamos a quase inexistência de indicações interpretativas sobre esses prelúdios do século XVII em fontes de época. Durante esse período, a demanda da música impressa para teclado crescia. Porém, mesmo com esta ascensão¹⁰, compositores preferiram deixar suas obras *non mesurés* de forma manuscrita. Desta forma, o próprio desenho das ligaduras poderia auxiliar visualmente na interpretação, auxiliando os instrumentistas a compreender melhor a intenção da composição, uma vez as edições impressas não trariam instruções auditivas ou bulas para interpretação, como a que a peça de Santoro traz.

¹⁰ Moroney (1976, p. 143) afirma que o aumento da demanda de música para teclado impressa parte de 1670.

A notação dos *préludes non mesurés* de outros compositores, além de Louis Couperin, apresenta-se de duas maneiras:

- a) A notação em semibreves, que foi usada por Jean-Henri D'Anglebert (1629-1691), Gaspar Le Roux (1660-1707), e posteriormente por Jean-François Dandrieu (1682-1738), além obviamente de Louis Couperin;
- b) A notação mista ou *semi mesuré*, usada por praticamente todos os outros compositores que se dedicaram a esse gênero. A Figura 5 ilustra como eram representadas as notações mistas ou *semi mesurés*:

FIGURA 5



Notação mista ou *semi mesuré*. Fonte: D'ANGLEBERT, *Chez L'Auteur*, 1689, p. 35, s/c, sist. 3.

Segundo Moroney (1976, p. 143), o compositor Nicolas Lebègue (1631-1702) foi o primeiro a aderir a notação mista, “e ele expressamente comentava, em seu curto prefácio sobre a *grand difficulté* em relação realizar a notação desses prelúdios de maneira inteligente, sem destruir a natureza musical específica de *cette méthode de preluder*”¹¹. A notação mista, ao utilizar diferentes valores rítmicos além das semibreves, e mesmo figuras pontuadas, busca deixar mais clara a intenção do compositor. Segundo Lebègue (*apud* RUSSELL, 2004, p. 34):

Tentei escrever os prelúdios da maneira mais simples possível, tanto para a mecânica como para o toque [acionamento] do cravo, no qual o modo adequado de se tocar é sem dúvida o de separar [fazer arpejos] e de repetir os acordes, em vez de segurar as notas juntas como se faria no órgão. Se por acaso alguma dificuldade ou obscuridade surgir nisso tudo, eu lhes rogos, inteligentes cavalheiros, gentilmente suprir as faltas [corrigir os enganos] considerando a grande dificuldade existente em tornar inteligível

¹¹ [...] and he expressly commented in his short preface on the ‘grand difficulté’ of notating these preludes in a intelligible manner without destroying the specific musical nature of ‘cette méthode de preluder’.

para todos, este método de executar prelúdios. (LEBÈGUE *apud* RUSSELL, 2004, p. 34)¹².

Santoro, na seção 14 de *Mutationen I*, preferiu escrever em notação musical diferenciada (Fig. 6).

FIGURA 6



Notação *non mesuré* em *Mutationen I*. Fonte: SANTORO, Tonos Darmstadt, 1971, p. 2.

Santoro utiliza um tipo de escrita pessoal, inspirada em notação *non mesuré*, ao final da seção quatorze. Ele faz alguns apontamentos sobre sua escrita “incomum”:

- a) Não é *semi mesuré*, pois a escrita é isométrica;
- b) Não há hastes para identificar as figuras rítmicas, ficando a cargo do intérprete definir a proporção das durações;
- c) Há indicação de andamento (*very rapidly* - muito rapidamente);
- d) Há indicação para tocar em diferentes ritmos e alternar os timbres (*Play different rhythms and change the timbres*).

Santoro, além de finalizar essa obra com uma escrita característica de composições do século XVII, mescla-a com a organização dodecafônica das alturas, representada pela seguinte ordem de notas: Mi, Fá#, Fá, Dó, Sol, Dó#, Ré, Sib, Mi♭, Si (ou Dób), Lá, Sol#.

O compositor afirmou, em entrevista a Ernesto Xancó, em 1971 (*apud* MENDES, 2009,

¹² *I have tried to set the preludes with all possible ease, as much for conformity as for the touch [action] of the harpsichord, of which the manner of playing is rather to separate [make arpeggios] and to restrike the chords than to hold them together as one would on the organ. If per chance some difficulty or obscurity occurs in all this, I pray you, intelligent gentlemen, kindly to supplement the faults [to correct the mistakes] by considering the great difficulty entailed in rendering this method of preluding intelligible to all.*

p. 1) que “durante uns 10 anos escrevi música mais nacional, mas logo a partir de [19]60 fui voltando ao serialismo até estar de novo em dia com o mais moderno. Foi um desenvolvimento um pouco cômico, mas, autêntico”. O ecletismo da utilização da técnica dodecafônica associada a uma escrita *non mesuré*, sobreposta a uma parte de fita magnética, também em escrita isométrica, heptafônica e mixada à mesma sequência de notas em tessituras ou andamentos diferentes, tudo nos remetendo a um *canon* à oitava em quatro vozes, poderia sugerir ao compositor a “comicidade” aludida na entrevista.

A necessidade de conhecimento da escrita cravística e de suas particularidades, além da utilização de seus recursos, articulações e afins, é atendida por Santoro. De acordo com Pavan (2009, p. 59) “existem composições que demonstram grande conhecimento das possibilidades idiomáticas do cravo por parte dos compositores. Entretanto, outras obras revelam desconhecimento do instrumento”. Kirkpatrick afirma que:

Escrever para o cravo pode ser uma disciplina de primeira classe para o compositor. Suas próprias limitações [...] forçam a atenção do compositor para os elementos fundamentais da expressão musical, para a declamação melódica impecável, para o pulso rítmico sustentado e o gesto eloquente, para frases harmônicas perfeitamente ajustadas. [...] É de se esperar que os compositores do futuro, cada vez mais familiarizados com o instrumento, contribuirão para uma literatura rica e nova do instrumento¹³ (KIRKPATRICK *apud* LINDORFF, 1982, p. 57).

Não se sabe ao certo se o contato de Santoro com o instrumento foi bastante recorrente¹⁴, entretanto, não se pode alegar falta de conhecimento do instrumento apenas pelo fato de Santoro ter composto poucas obras para ele.

Mutationen I: uma obra de protesto?

Os primeiros estudos de música eletroacústica, da escola concreta de Schaeffer, datam de 1948-49. Embora experimentos pioneiros tenham ocorrido na década de 50, como os de Reginaldo Carvalho, e no início dos anos 60 os de Jocy de Carvalho e Jorge Antunes, a disseminação da música eletroacústica no Brasil só se deu tardiamente. Por

¹³ *Writing for the Harpsichord can be a first-class discipline for the composer. Its very limitations... force the composer's attention to the fundamental elements of musical expression, to flawless melodic declamation, sustained rhythmic pulse and eloquent gesture, to perfectly knit harmonic phrases... It is to be hoped that future composers, increasingly familiar with the instrument, will contribute to it a new literature.*

¹⁴ Isso poderia ser aventado porque Santoro, em correspondência, pediu para Vischer descrever as características de seu instrumento.

isso, a obra *Mutationen I* de Santoro, escrita em 1968, ainda tem um valor de pioneirismo no contexto da música brasileira. Vários fatores impeditivos contribuíram para a demora do desenvolvimento da prática da música eletroacústica no Brasil.

Primeiramente, a censura militar não apoiava os interesses da música de vanguarda, forçando os compositores a outras opções de trabalho, que se resumiam a *jingles*, trilha sonora para comerciais de televisão, trilha sonora para cinema, teatro e outros tipos de músicas comerciais, como o movimento “Jovem Guarda”. Assim, antes mesmo do Golpe Militar de 1964, o experimentalismo recorrente da década de 1960 já buscava “parcerias” com outros estilos, inserindo especialmente características da música dita “antiga”. Em um manifesto do grupo paulista *Musica Nova* de 1963 – escrito pelos músicos Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Régis Duprat, Sandino Honagen, Júlio Medaglia, Gilberto Mendes, Willy Correa de Oliveira e Alexandre Pascoal – nota-se clara busca pela inovação composicional por meio da máquina ou de mecanismos industriais e, ao mesmo tempo, a reflexão sobre o passado nos elementos histórico-musicais já existentes (COZZELLA *et al.* 1963, p. 5-6).

Esta “arte subversiva”, proposta pelos músicos que criaram o Movimento Música Nova, acabou por inspirar e incentivar diversos compositores que estavam em sintonia com essa vertente composicional. Nas décadas anteriores, ainda que outros movimentos incentivassem a música de vanguarda¹⁵, não havia ainda aparatos tecnológicos para incluir “a máquina” em suas composições musicais. Desde 1937, em uma palestra em Seattle¹⁶, o compositor John Cage previa:

Eu acredito que o uso de ruídos para fazer música continuará e aumentará até alcançarmos uma música produzida com o auxílio de instrumentos elétricos, os quais tornarão possível para fins musicais, todos e quaisquer sons audíveis, por meios fotoelétricos, filmes e mecânicos para a produção sintética de música (CAGE *apud* KOSTELANETZ, 1968, p. 54).¹⁷

Um segundo fator está relacionado à crise econômica nas décadas de 1960 e 1970. Restrições às importações, incluindo-se o mercado de informática, induziram a indústria fonográfica a se concentrar na produção de diferentes gêneros de música popular, havendo uma produção mínima de música erudita, com restrição à reprodução nacional e

¹⁵ Como o Movimento Música Viva de 1939.

¹⁶ O título desta palestra é *The future of music – Credo*.

¹⁷ *I believe that the use of noise to make music will continue and increase until we reach music produced through the aid of electrical instruments, which will make available for musical purposes any and all sounds that can be heard: photoelectric, film, and mechanical mediums for the synthetic production of music.*

predominância de discos de gravações internacionais. Os primeiros equipamentos adquiridos por algumas instituições nacionais, como o Departamento de Música da Universidade de Brasília e o Instituto Villa-Lobos no Rio de Janeiro, para a produção de música eletroacústica, foram destruídos pelas intervenções militares e os professores responsáveis demitidos¹⁸. Alguns destes professores foram buscar trabalho em outras cidades, em outros países, ou abandonaram suas atividades musicais de caráter experimental. Estes acontecimentos estão relacionados especialmente ao ano de 1968, que ficou também conhecido como o “ano que não terminou”¹⁹. Dentre os diversos eventos que ocorreram naquele ano, podemos citar: o emblemático “maio de 1968” em Paris, que trouxe consequências ao Brasil com a “Passeata dos cem mil”, em junho do mesmo ano no Rio de Janeiro; a “batalha da (rua) Maria Antônia” em outubro em São Paulo; a prisão de mil e duzentos estudantes que participavam clandestinamente no 30º Congresso da União Nacional dos Estudantes (UNE) em Ibiúna, São Paulo, no mesmo mês; e, para finalizar, a promulgação do AI-5²⁰, em dezembro do mesmo ano.

Curioso perceber que manifestações como essas ocorreram em plena lei criada por Flávio Suplicy de Lacerda em 1964 que vedava aos estudantes a participação em questões políticas e proibia a organização de qualquer manifestação²¹. Tudo isso consequência de uma geração ávida por liberdade e vontade de vivenciar novas experiências, contestando e desestabilizando valores sociais até então estigmatizados pelas gerações anteriores e quebrando paradigmas fixados por governantes políticos. Esta sede por liberdade gerou algumas conquistas até então impensáveis no imaginário estudantil da época, tais como: discussões sobre sexo, abertamente debatidas em sala de aula; o avanço da moda como reflexo de rebeldia da geração; o uso de métodos contraceptivos, além de estímulo ao embasamento literário para as práticas políticas de autores como Karl Marx, Leon Trótsky e Che Guevara. Claudio Santoro, sincronicamente a este período, renovou seus ideais

¹⁸ 1965 na Universidade de Brasília, e em 1968 e 1972 no Instituto Villa-Lobos.

¹⁹ Referência ao livro de Zuenir Ventura: *1968 – O ano que não terminou*. Editora Objetiva, Rio de Janeiro, 1988.

²⁰ Este ato legitimava a censura prévia a todos os meios de comunicação e controlava rigorosamente qualquer produção de cunho cultural. Os censores consideraram diversas formas de arte como agressivas ao Estado e não apropriadas para o momento político brasileiro. Em 1967 o compositor Jorge Antunes ministra o “Curso de Introdução à Música Eletrônica, Concreta e Magnetofônica” no Instituto Villa-Lobos para quatro turmas. Entretanto, com a implementação do AI-5 o compositor foi convidado em 1968 a se retirar da instituição e se exilou no Uruguai (GARCIA, 2012, p. 103).

²¹ Também conhecida como a lei nº 4.464 ou Lei Suplicy.

partidários afastando-se de um regime *stanilista*, em defesa de um novo discurso político-ideológico e em que se colocava a missão de “transmitir uma mensagem de liberação do homem”. Afastava-se de doutrinas dogmáticas e correntes ideológicas, aproximando-se dos embasamentos teóricos praticados por Karl Marx.

Segundo Santoro:

Porque eu sempre fui a favor da liberdade sobre todos os aspectos, e eu acho que a arte, uma das funções mais importantes que ela tem hoje em dia, é a de transmitir uma mensagem de liberação do homem. Porque o homem hoje está praticamente submerso pela propaganda de todas as espécies, comercial, política, enfim, todos os meios, pela *mass media* que existe hoje no mundo inteiro e que está alienando completamente a personalidade humana. [...] Quer dizer, a personalidade humana está hoje em dia cada vez mais alienada. Então acho que a arte hoje em dia tem uma função importantíssima social, inclusive de equilíbrio humano dentro da sociedade humana (SANTORO *apud* MENDES, 2009, p. 178).

Santoro, apesar de fazer diversas indicações sobre como interpretar a obra *Mutationen I*, utiliza também notações gráficas para deixar o intérprete livre para se tornar co-autor da obra. Além da liberdade já mencionada, *Mutationen I* não vem com a parte da fita magnética elaborada – diferentemente do que outros compositores apresentaram para a cravista que fez as encomendas. Isso poderia apoiar a hipótese de que a falta de laboratórios e equipamentos de música eletroacústica, teria feito com que o compositor (e Santoro não teria sido o único) escrevesse apenas indicações para o intérprete realizar a parte da fita magnética. Por outro lado, Santoro, em seu texto intitulado “A música na era da tecnologia”, escrito no final da década de 1960, critica o uso de engenheiros e técnicos. Alega que eles distanciam o recolhimento interior, criador, característico da experimentação. Não obstante, suas sugestões para a confecção da parte gravada de *Mutationen I* incluem andamentos, variações rítmicas, alternâncias de pedais, mudanças timbrísticas e orientações técnicas de como gravar a parte da fita magnética. Segundo ele:

Como a maioria de meus colegas, dedico-me fundamentalmente a uma concepção musical que aproveite os recursos de nosso tempo. Foi por volta de 60/61 que tive a possibilidade de primeiramente efetuar pesquisas neste terreno, oportunidade proporcionada pelo Governo da Alemanha Ocidental, mas somente há 2 anos senti-me maduro para por em prática algumas de minhas ideias sobre a utilização destes meios técnicos. Novamente em Berlim Ocidental, agora a convite do Governo Alemão e da Ford Foundation, quis provar (a mim mesmo) não ser imprescindível uma imensa aparelhagem, distanciando o criador da matéria criada (dado a sua imensa complexidade obrigando a participação de uma equipe de técnicos e engenheiros). Para mim, pessoalmente, isto representa um empecilho à experimentação, pois o ato criador – que é algo estritamente individual – necessita, no meu entender de um certo recolhimento interior

muito grande e, por que não dizer, de uma atitude quase de pudor. Ao pensar nos compositores que, para a utilização dos computadores, sintetizadores, geradores de estrutura serial (como a da Universidade de Toronto, inventado por seus técnicos) necessitam de auxiliares técnicos, tem-se a medida do quão complexa tornou-se a tarefa criadora para o compositor contemporâneo (SANTORO *apud* MENDES, 2009, p. 205).

Ao escrever sobre os documentos de Vischer, Troxler afirma que “Antoinette Vischer teve grande satisfação com esta peça, provavelmente porque deixava ao intérprete um grande espaço para interpretação. George Gruntz e Antoinette Vischer, assim como o engenheiro de som Pitt Linder souberam muito bem apreciar e tirar proveito dessa qualidade” (TROXLER, 1976, p. 147)²². O que Antoinette Vischer não sabia era que esta obra desencadearia a criação de uma série de doze peças com o título *Mutationen*²³. Mendes (2009, p. 207) afirma que “Santoro várias vezes referiu-se a esta coleção como uma democratização da música eletrônica”, pois além da abrangência de instrumentos utilizados para interagirem com a fita magnética, a gravação e manipulação da fita magnética pode ser feita com recursos bastante simples. Apesar de não haver identificação de autoria no texto introdutório da versão de bolso (*Studienpartitur*) de *Mutationen I*, os seguintes dizeres devem, ou ter passado pelo crivo de Santoro, ou mesmo terem sido escritos pelo próprio compositor. O texto afirma:

O que há de especial nestas composições é que o intérprete produz a sua própria gravação em fita magnética. Embora o compositor forneça instruções, o intérprete não deixa de ter ampla liberdade. Suas manipulações, sem complicações (*multiplay*, aceleração ou desaceleração, transformações sonoras etc.), têm como objetivo distender, alterar, integrar, intensificar. Timbre, densidade, movimento, dinâmica, tensão e relaxamento musicais resultam em combinações fascinantes. O intérprete, nota-se, produz sua gravação utilizando os meios mais simples. (Não é necessário um estúdio de gravação para esta finalidade). Após realizar o

²² *Antoinette Vischer hatte grosse Freude an diesem Stück, wahrscheinlich, weil es dem Interpreten einen riesigen Interpretationsspielraum liess. George Gruntz und Antoinette Vischer, wie auch der Tontechniker Pitt Linder, wussten diesen auch zu schätzen und zu nutzen. Ihre Bandaufnahme stiess beim inzwischen in Deutschland lebenden Komponisten auf lebhaftige Begeisterung.*

²³ As dozes obras são (em ordem numérica): *Mutationen I* para cravo e fita magnética (1968); *Mutationen II* para violonello e fita magnética (1969); *Mutationen III* para piano e fita magnética (1970); *Mutationen IV* para viola e fita magnética (1972); *Mutationen V* para segundo violino e fita magnética (1972); *Mutationen VI* para primeiro violino e fita magnética (1972); *Mutationen VII* para quarteto de cordas ou qualquer outra combinação das *Mutationen II, IV, V e VI* (sem fita magnética) (1973); *Mutationen VIII* para a combinação do quarteto de cordas das *Mutationen II, IV, V e VI* com piano e fita magnética (1973); *Mutationen XIX* para vozes, objetos e/ou instrumentos e fita magnética (1975); *Mutationen X* para oboé com ou sem adição da fita magnética (1976); *Mutationen XI* para contrabaixo e fita magnética (1976) e *Mutationen XII* para quinteto de cordas ou Orquestra de cordas com ou sem fita magnética (combinação das *Mutationen II, IV, V, VI, e XI*) – 1976.

registro em fita, o intérprete faz música, de certo modo, em dueto com a gravação produzida por ele mesmo.²⁴

O Arquivo Claudio Santoro, situado no Departamento de Artes da Universidade de Brasília, disponibilizou para esta pesquisa uma gravação da obra *Mutationen I* que não traz a descrição de quem a interpreta ou a data do registro. Ainda assim, supõe-se que esta gravação possa ser a de Antoinette Vischer, e nela pode-se constatar a utilização de um cravo industrial. Sabe-se que a intérprete costumava enviar suas gravações para os compositores que lhe dedicaram obras. Além da afirmação de Troxler sobre o técnico de som Pitt Linder ter apreciado a obra, Troxler (1976, p.147) menciona que “a gravação encontrou vívido entusiasmo por parte do compositor que a esta altura vivia na Alemanha”²⁵. Claudio Santoro exilou-se na Alemanha em 1972, quando outra intervenção do AI-5 o fez, momentaneamente, mudar de ares.

Esse “pensamento libertário” de Santoro pode de fato ter inspirado o compositor a criar o título de *Mutationen I* e os elementos composicionais que integram a obra, pois, segundo Mendes (2009, p. 179):

Convicto da necessidade de “estar em dia com o mais moderno”, Santoro passa a afirmar que as obras de seu novo momento criativo deveriam refletir as mais modernas pesquisas científicas e os avanços tecnológicos em geral, sendo as analogias com fenômenos físicos seus argumentos preferidos. Neste sentido, há que se salientar, por exemplo, o fato de Santoro mencionar o conceito de ‘forma aberta’ relacionando-o, em coincidência com as teses de Umberto Eco (1991) (MENDES, 2009, p. 179).

Essa referência de Mendes à “coincidência com as teses de Umberto Eco” remete ao livro *Obra Aberta*. Nesse livro, Umberto Eco trata a teorização da leitura como um processo aberto, incorporando a liberdade de interpretação do leitor, reconhecendo-a como um produto histórico em diversos períodos. Sobre o período barroco o autor afirma:

A forma barroca, [...] é dinâmica, tende a uma indeterminação de efeito (em seu jogo de cheios e vazios, de luz e sombra, com suas curvas, suas quebras, os ângulos nas inclinações mais diversas) e sugere uma progressiva dilatação do espaço; a procura do movimento e da ilusão faz com que as massas plásticas barrocas nunca permitam uma visão privilegiada, frontal, definida, mas induzam o observador a deslocar-se

²⁴ *Das Besondere an diesen Kompositionen ist, dass der Interpret seine eigene Tonbandaufnahme herstellt. Zwar gibt ihm der Komponist hierzu Direktiven, doch ist der Interpret weitgehend frei. Seine unkomplizierten Manipulationen (Multiplay, Umdrehungsbeschleunigung oder – verzögerung, Klangveränderung usw.) sollen auflockern, verändern, ergänzen, steigern., Farbe, Dichte, Bewegung, Dynamik, musikalische Spannung und Entspannung ergeben faszinierende Kombinationen. Es sei darauf hingewiesen, dass der Interpret bei seiner Tonbandaufnahme mit den einfachsten Mitteln auskommt. (Ein Tonstudio ist hierzu nicht erforderlich.) Nach erfolgter Tonbandaufnahme musiziert er gewissermassen im Duospiel mit seiner selbst hergestellte Aufnahme.*

²⁵ *Bandaufnahme stiess beim inzwischen in Deutschland lebenden Komponisten auf lebhaftige Begeisterung.*

continuamente para ver a obra sob aspectos sempre novos, como se ela estivesse em contínua mutação (ECO, 1991, p. 44).

Considerações finais

Ao observarmos a obra *Mutationen I*, percebemos elementos musicais do passado e contemporâneos à composição que se fundem: o acústico e o eletrônico, o som e silêncio, antíteses que se misturam, promovendo assim a “propaganda de todas as espécies”, como um prelúdio para as próximas obras que constituem a série *Mutationen*. A utilização de elementos musicais característicos do século XVIII, incorporados a elementos da escrita aleatória, serial e dodecafônica, e associados com a *tape music*, dá um sentido novo, ao mesmo tempo amplo e determinado, ao título “mutação”.

Ao prescrever a criação de música eletroacústica com equipamentos eletrônicos de fácil acesso e manuseio simples, o compositor pode ter buscado um tipo de resistência ao cerceamento à importação de equipamentos eletrônicos para o Brasil, vigente naquela época, equipamentos estes que poderiam ter contribuído significativamente para a realização no Brasil de composições experimentais similares às que estavam em voga em outros países. Como não havia especificações da parte de Antoinette Vischer ao encomendar a obra para Santoro, ainda que seja difícil provar nossa hipótese, cogitamos que o compositor pensou em escrever, para alguém em outro país executar, um tipo de obra que seria considerada um ato de resistência contra a política vigente no Brasil.

Referências

- D'ANGLEBERT, Jean Henri. *Pieces de Clavecin*. Paris: Chez L'Auteur, 1689. Partitura.
- BRASIL. Decreto nº 4464, 09 nov. 1964. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/topicos/12125631/lei-n-4464-de-09-de-novembro-de-1964>. Acesso em 14 out. 2019.
- COUPERIN, Louis. Prelude de Monsieur Couperin. In: *Pièces de clavecin de différents auteurs*. MS Bauyn. 1658. Partitura.
- COUPERIN, François. *L'art de toucher le clavecin*. Paris: [s. n.], 1717.
- COZZELLA et al. Música nova: compromisso total com o mundo contemporâneo. In: *Invenção. Revista de arte de vanguarda*, n. 3, ano 2, p. 5-6. São Paulo: Invenção, 1963.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

GARCIA, Denise. Estúdio da Glória, década de 80: polo de produção eletroacústica do Brasil. In: *IV Seminário Música Ciência Tecnologia: Fronteiras e Rupturas*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

KOSTELANETZ, Richard. *John Cage, an Anthology*. New York: [s. n.] 1968.

LINDORFF, Joyce. *Contemporary harpsichord music: Issues for composers and performers*. 1982. 123f. Dissertation (Doctor of Musical Arts), The Julliard School, New York, 1982.

MENDES, Sérgio Nogueira. *O percurso estilístico de Claudio Santoro: Roteiros divergentes e conjugação final*. Campinas, 2009. 295f. Tese (Doutorado em Fundamentos Teóricos) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

MORONEY, Davitt. The Performance of Unmeasured Harpsichord Preludes. In: *Early Music*, vol. 4, nº2, p. 143-151, Oxford: Oxford University Press, 1976.

_____. Prelude *non mesuré*. In: *The New Grove Dictionary of music and musicians*, vol. 20, p. 294-296. London: Macmilian Publishers Limited, 2001.

PAVAN, Beatriz Carneiro. O cravo na música contemporânea brasileira. Goiânia, 2009, 76f. Produção artística e Artigo (Mestrado em Performance Musical) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

RUSSELL, Scott. *The history and pedagogy of Jacques-François Gallay's nonmeasured Preludes for horn, Op. 27, Nos. 21-40*. 2004. 194f. Dissertation (Doctor of Musical Arts), Ball State University, Indiana, 2004.

SANTORO, Claudio. *Mutationen I*. Darmstadt: Tonos Darmstadt, 1971. Partitura.

TAVARES, Ana Cecília. *Os prelúdios non mesurés para cravo no século XVII – Ênfase no prelúdio tripartite em Ré menor de Louis Couperin*. 2006. 144f. Dissertação (Mestrado em Práticas Interpretativas em Cravo). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

TROXLER, Ule. *Antoinette Vischer: Dokumente zu einem Leben für das Cembalo zusammengestellt*. Basel: Birkhäuser, 1976.