

Análise musical de *Sonata para violino solo* de Cláudio Santoro

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: TEORIA E ANÁLISE MUSICAL

Ana Leticia Crozetta Zomer
USP - analeticiazomer@gmail.com

Adriana Lopes da Cunha Moreira
USP - adrianalopes@usp.br

Resumo: Procuramos investigar sob uma perspectiva essencialmente técnica, o chamado “dodecafonismo não-ortodoxo” praticado por Cláudio Santoro na obra *Sonata para violino solo* (1940). Corrobora para esta análise o trabalho teórico de Joseph Straus (1990). A análise revela que, embora o compositor tenha uma forma particular de manipulação da técnica dodecafônica, sua composição exibe coerência em relação às obras canônicas desta tendência composicional.

Palavras-chave: Violino. Análise musical. Dodecafonismo. Teoria dos conjuntos. Cláudio Santoro.

Musical Analysis of *Sonata para Violino Solo* by Cláudio Santoro

Abstract: We seek to investigate, from an essentially technical perspective, the so-called “twelve-tone unorthodox” practiced by Cláudio Santoro in *Sonata for violin solo* (1940). Corroborate for this analysis the theoretical work of Joseph Straus (1990). Although the composer has a particular form of manipulation of the twelve-tone technique, the analysis reveals that his composition exhibits coherence in relation to the canon works of this compositional tendency.

Keywords: Violin. Musical Analysis. Twelve-tone Technique. Set theory. Cláudio Santoro.

1. Introdução

Compositor inventivo, Cláudio Santoro (1919-1989) compôs, no decorrer de cinco décadas, cerca de 500 obras (SANTORO, 2019), abrangendo os mais variados materiais e técnicas composicionais. Suas transformações estilísticas desdobraram-se em composições atonais, dodecafônicas, neotonais, aleatórias e eletrônicas (MENDES, 2009)¹.

Frequentemente empregado, o termo “dodecafonismo não-ortodoxo”² é utilizado para caracterizar as obras compostas durante a primeira fase composicional³ de Santoro, ou seja, aquela cuja técnica composicional se apoia em uma prática de organização do total cromático em que não se reconhece uma lógica construtiva perfeitamente semelhante à contrapartida de Arnold Schoenberg, Alban Berg e Anton Webern.

Eu não sabia que fazia música dodecafônica nessa época[.] Eu comecei a compor música no Brasil em 39/40, música atonal[.] E depois[.] em 1940, fazendo música com serialismo, dodecafonismo, com uma certa serialização à minha maneira também, porque não havia nada codificado sobre isso, não existia teoria nem nada. Foi muito posteriormente que surgiu o primeiro livro de contraponto [no] dodecafonismo. Quer dizer, nessa época, quando apareceu esse livro no Brasil, eu já

tinha seis anos de música escrita dodecafônica, serial (SANTORO apud LÍVERO de SOUZA, 2003, p. 79)⁴.

Coelho de Souza (2011, p. 330) vale-se da expressão “teorias tiradas de ouvido” em referência à adequação, realizada por compositores brasileiros em meados do século XX, de teorias estrangeiras ao seu contexto autoral. Nesse sentido, podemos estabelecer o pressuposto de que a recepção da teoria do serialismo dodecafônico no Brasil esteve, desde o início, sujeita a processos de hibridação.

Em nossa análise da *Sonata para violino solo*, procuramos demonstrar que a identificação de elementos divergentes em relação aos principais parâmetros da técnica dodecafônica e sua manipulação, poderá contribuir para uma singularização dos aspectos que caracterizam a heterodoxia dodecafônica praticada por Santoro. A escolha por esta obra é de modo algum arbitrária. A obra foi composta em 1940, é a única sonata escrita para violino solo e é considerada pelo compositor como a sua primeira obra composta por meio da técnica dodecafônica⁵.

2. Contextualização

O serialismo dodecafônico é uma conhecida técnica de composição musical sistematizada por Arnold Schoenberg no início de 1920. Embora Hans-Joachim Koellreutter seja comumente considerado o “pai” do dodecafonismo no Brasil, Kater (2001) afirma que Santoro foi o verdadeiro inspirador do movimento ao apresentar suas primeiras composições ao mestre alemão: “a técnica que ele [Koellreutter] usava era a de Hindemith, mas ele também estava começando a pesquisar sobre serialismo; ele trouxe as ideias do Schoenberg e só me ensinou como se faz uma série e mais nada e daí em diante eu que trabalhei à minha maneira” (SANTORO apud OLIVEIRA, 2005, p. 66). Assim, Santoro inicia uma prática que terminou por se converter na principal marca de autenticação das obras que compôs nesta tendência.

3. Análise da *Sonata para violino solo* de Cláudio Santoro

Apesar de sua extensa produção musical, Santoro compôs apenas duas obras para violino solo, a *Sonata para violino solo* (1940) e a *Fantasia Sul América* (1983). Neste trabalho iremos analisar a *Sonata*, que é dedicada à violinista Maria Carlota Braga Santoro, primeira esposa do compositor. A obra é estruturada em quatro movimentos e possui textura predominantemente polifônica. Apoiadas pelo trabalho teórico de Joseph Straus (2013), para cada um desses movimentos, empregaremos terminologias e ferramentas de análise relacionadas à música pós-tonal. Considerando o espaço limitado que convém a este artigo, os

dados são apresentados de forma sucinta, sendo relacionados apenas os aspectos pertinentes a discussão sobre o manejo da técnica serial.

3.1. I movimento

Mendes (2009) considera a possibilidade de o primeiro movimento da *Sonata* ter sido influenciado por características marcantes das composições neoclássicas de Paul Hindemith, estando mais próximo do que Brindle (apud MENDES, 2009, p. 28) chama de “tonalidade obscurecida”, ou seja, “fragmentos musicais redutíveis em escalas tonais ou modais, em alguns casos, com o auxílio de uma única nota cromática auxiliar”.

O primeiro movimento possui uma linha melódica caracterizada por apresentar um contorno anguloso, organizada a partir de uma escrita cromática cujas repetições de notas impedem o desenrolar linear de uma série⁶. A identificação da série é dificultada, ainda, pela predominância de passagens com textura polifônica.

Na Fig. 1, podemos observar a inserção de materiais cromáticos no interior de fragmentos escalares modais, bem como a despreocupação do compositor em relação a grafia tradicional: “os acidentes # e b afetam unicamente aquelas notas antes das quais foram colocadas” (SANTORO, 1972, p. 2, trad. nossa).

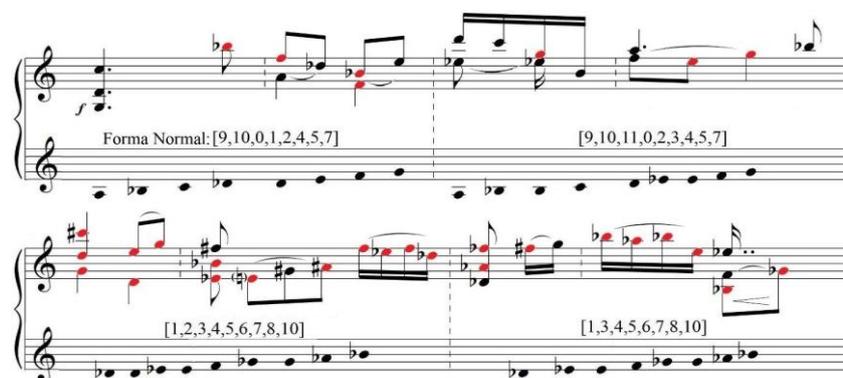


Fig. 1 – As notas em vermelho indicam as repetições de notas que impedem uma caracterização dodecafônica. As escalas evidenciam a inserção de materiais cromáticos no interior de fragmentos modais. Santoro, *Sonata para violino solo*, I, comp. 1-8.

Contudo, elementos característicos das formas tradicionais ainda permanecem ativos em Santoro. Se, por um lado, não percebemos o desenvolvimento de um tema principal, por outro, percebemos a ascensão a pontos culminantes e recorrências de unidades rítmicas simples, em que prevalece a presença de uma métrica binária constante. O movimento melódico, por vezes, é interpolado por um tricorde ou tetracorde. Na Fig. 2, analisamos os tricordes e tetracordes e seus respectivos conjuntos. É marcante a presença harmônica da 5J

(evidenciada pelos intervalos 5 e 7 na formação dos conjuntos), havendo a opção pelas alturas fixas Sol-Ré nos momentos estruturais do movimento (comp. 1, 10, 15 e 28).



Fig. 2 – Passagem com interpolação de tricordes (comp. 6-10 e 27-28) e análise de todos os tricordes e tetracordes do movimento I, acompanhados de seus respectivos conjuntos. Santoro, *Sonata para violino solo*, I.

Há dois tipos de tratamento dos tricordes interpolados ao longo do movimento I (Fig. 3). Nos comp. 1-10, há grande predominância dos conjuntos (027) e (037), e a união destes gera (0237), o tetracorde que estabelece um ápice no comp. 10. Após esse ápice, um movimento recessivo sem tricordes estende-se até o comp. 15, sendo este último pontuado pelo tricorde (025) em intensidade levíssima. Um movimento progressivo sem tricordes flui até os dois compassos finais, onde culmina uma intensa densidade de tricordes intervalarmente diversos, esgotando o total cromático (Fig. 3). De fato, a organização do discurso a partir da concatenação de conjuntos sobrepõe-se à escolha da coleção de referência, do que decorre boa parte da organicidade do movimento.



Fig. 3 – As notas em vermelho indicam repetições de notas, que impedem uma caracterização dodecafônica. As escalas evidenciam a apresentação do total cromático. Santoro, *Sonata para violino solo*, I, comp. 21-22 e 27-28.

3.2. II movimento

A série que permanecerá por dois movimentos, surge como uma melodia desacompanhada, completa e sem omissões ou repetições de notas (Fig. 4).

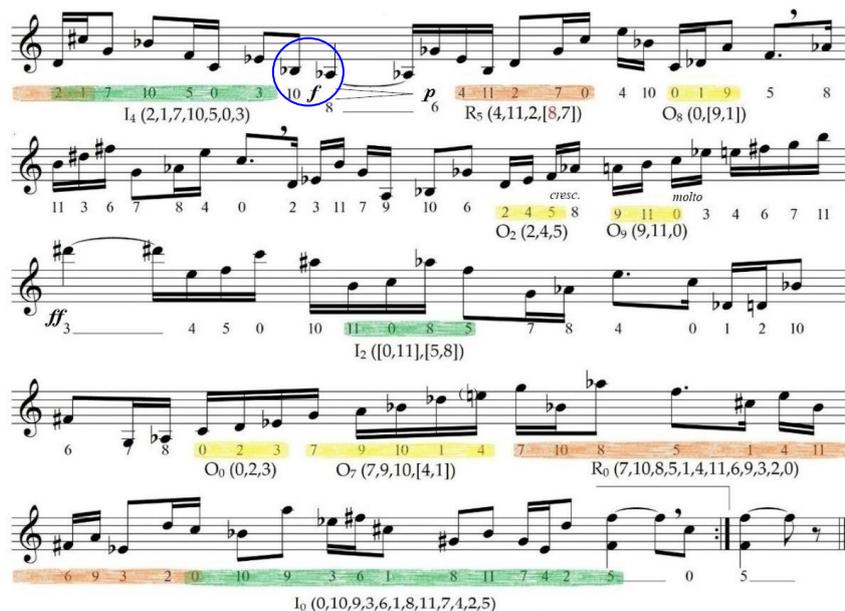


Fig. 4 – Primeira apresentação da série. Santoro, *Sonata para violino solo*, II, linha 1⁷.

A análise dos intervalos ordenados nos mostra sua diversidade: 2M, 3m, 3M, 4J, Tr, 6M e 7M. O intervalo de 2m se revela e completa o total intervalar ao módulo 6 ao analisarmos a série através dos intervalos não ordenados entre classes de notas (2 1 6 3 5 5 3 4 3 2 3). Sendo assim, observamos que o compositor dispôs de grande diversidade intervalar latente na fase pré-composicional do segundo movimento. A série também apresenta outras potencialidades, como a consecução de dois intervalos de 4J (Fá[#]-Si-Mi), possibilitando a construção de um acorde por quartas; a formação do tricorde (037), Fm⁵⁺ (Dó[#]-Fá-Lá_b); e também por compreender o conjunto (013) no primeiro e no último tricorde da série (Dó-Ré-Mi_b) e (Lá_b-Si_b-Sol).

Na Fig. 5, a análise se desdobra através da identificação dos principais procedimentos de manipulação das formas da série: Original (amarelo), Retrógrado (vermelho), Inversão (verde) e suas respectivas transposições. Ao identificarmos o uso das formas da série no decorrer do movimento, observamos algumas digressões: notas da série são substituídas, inseridas e omitidas, havendo ainda uma combinação com processos de permutação e elisão. As substituições aparecem nas linhas 2, 3, 4, 5 e 6; as inserções na linha 4; as omissões nas linhas 2 e 4; as permutações nas linhas 3, 4, 5, 6, 8, 9; e as elisões nas linhas 3, 5, 6 e 10⁸.

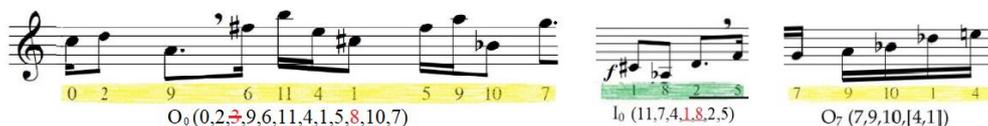




I_4 (2,1,7,10,5,0,3) f p R_5 (4,11,2,[8,7]) O_8 (0,9,11)
 O_2 (2,4,5) O_9 (9,11,0) $cresc.$ $molto$
 I_2 ([0,11],[5,8]) ff
 O_0 (0,2,3) O_7 (7,9,10,[4,1]) R_0 (7,10,8,5,1,4,11,6,9,3,2,0)
 I_0 (0,10,9,3,6,1,8,11,7,4,2,5)

Fig. 5 – Análise dos procedimentos de manipulação da série. Santoro, *Sonata para violino solo*, II.

Na Fig. 6, a substituição, a omissão e as inserções foram indicadas pela coloração dos números em vermelho. Percebemos a omissão de mi_b (3), a substituição de Lá (9) por Lá $_b$ (8) e a inserção de Dó \sharp (1) e Lá $_b$ (8). E a permutação é identificada pelo uso de colchetes relativos às notas Mi e Ré $_b$ [4,1].



O_0 (0,2,3,9,6,11,4,1,5,8,10,7) I_0 (11,7,4,1,8,2,5) O_7 (7,9,10,[4,1])

Fig. 6 – Omissão, substituição, inserção e permutação entre notas respectivamente. Santoro, *Sonata para violino solo*, II, linhas 2, 4 e 9.

A elisão entre alturas se refere à utilização da nota final de uma série como uma nota inicial da seguinte. Tomamos como exemplo, a última linha do segundo movimento da obra (Fig. 7), em que a nota Dó (0) faz elisão entre as séries R_0 e I_0 :



R_0 (7,10,8,5,1,4,11,6,9,3,2,0) I_0 (0,10,9,3,6,1,8,11,7,4,2,5)

Fig. 7 – Elisão de nota entre R_0 e I_0 . Santoro, *Sonata para violino solo*, II, linha 9 e 10.

Sendo assim, no segundo movimento, com exceção da primeira linha, em que aparece a série original (O_0) e das duas últimas linhas (R_0 e I_0), as demais apresentam-se incompletas e/ou com digressões.

Santoro escolhe para seu primeiro uso da série um movimento de andamento rápido e de caráter enérgico. A textura é essencialmente monofônica e as alturas surgem uma após a outra, incessantemente. Em todo o movimento, não há indicações de fraseado, apenas marcas de respiração que, por vezes, ajudam a identificar a segmentação de diferentes formas da série. Tal como o movimento anterior, não identificamos um tema, mas percebemos o desenvolvimento de sinuosas linhas melódicas sempre em *crescendo* (sendo mantidos *forte* e *fortíssimo* para os pontos melódicos mais graves, nas linhas 4, 6 e 9), talvez almejando um fraseado que estabeleça um contraste com o de obras tonais. Essas linhas, são por vezes, caracterizadas pelas formas da série: linhas ascendentes – Original, linhas descendentes – Inversão. Dois gestos são marcantes neste movimento e estão presentes nas linhas 4 e 6, de $D\sharp$ para $L\flat$ e de $S\flat$ para $L\flat$, respectivamente (passagens circuladas na Fig. 5). Estes gestos marcam o fim de um desenvolvimento melódico descendente e o início de um novo desdobramento.

3.3. III movimento

O terceiro movimento é o de menor tamanho, ocupando 24 compassos, e o primeiro a fazer uso do retrógrado de inversão (RI, Fig. 8). A mesma série do movimento anterior é utilizada de maneira completa uma única vez na operação R_0 (comp. 5-7). Ocorrem omissões nos comp. 10, 13 e 15; substituições nos comp. 10 e 22; inserções nos comp. 2 e 22; permutações nos comp. 1, 7, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20 e 24; e elisão no comp. 10.



The musical score consists of five staves of music. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and a mezzo-forte (*mf*) dynamic, followed by a *poco accelerando* marking. The second staff includes *rall* and *a tempo 1°* markings. The third staff features *f dim.*, *pp*, *f*, and *fff* dynamics, along with a *rit.* and *cresc.* marking. The fourth staff has a *cresc.* marking. The fifth staff includes a *cresc.* marking. The score is annotated with various series forms: I_1 (10,9,2,10,8,5), I_0 (6,1,8,11,7,4,2,5), R_0 (7,10,8,5,1,4,11,6,9,3,2,0), RI_0 (4,7,11), R_5 (2,8,7), I_9 (3,10,5,8,4,7,11), I_2 (11,5,8,3), I_8 (4,7,3,0), R_4 (9,5,8), RI_3 ([7,10],2,11,4,9), I_4 ([3,11],8), RI_8 (3,7,4,9,2,11,5,6,8), RI_5 (10,7,9,0), R_0 (11,6,9,3,2,0), O_0 (6,11,4,1,5), I_9 (8,4,11), and I_4 ([1],7,10,5,0,3). Fingerings and slurs are also present throughout the score.

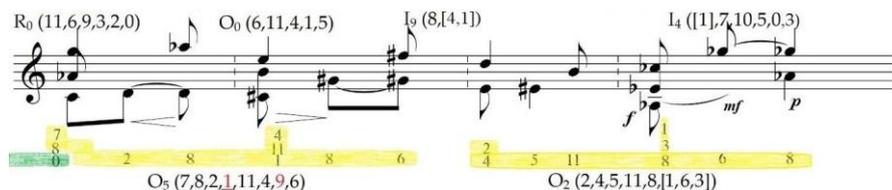


Fig. 8 – Análise dos procedimentos de manipulação da série. Santoro, *Sonata para violino solo*, III.

Este movimento *Lento* apresenta uma textura predominantemente polifônica. Expressões como, *crescendo*, *diminuendo*, *ritardando* e *rallentando* remetem a uma atmosfera *cantabile*. As fermatas apontam finais de fases e as formas da série respeitam, em grande parte do movimento, os desenvolvimentos melódicos. O compositor inicia a parte com um pequeno gesto contrapontístico, em que uma altura se mantém enquanto outras se sucedem intermitentes em movimento descendente (comp. 1). O mesmo é repetido nos comp. 9, 12 e 14, configurando uma espécie de motivo. A dinâmica é leve e evolui lentamente para um *fortissíssimo* que divide a peça ao meio (comp. 12), onde encontramos o primeiro tetracorde do movimento, (0347), a tríade com duas terças. A téttrade seguinte traz duas quintas “desfocadas”, (0178). Ambas as téttrade são representativas de uma interlocução contrastante em relação aos valores tonais.

3.4. IV movimento

No quarto e último movimento, uma nova série é apresentada com repetições de notas (na Fig. 9, alturas 1 4 8). Novamente, a análise de intervalos ordenados nos mostra grande diversidade: 2M, 3m, 3M, 4J, 4A e 7m. A análise dos intervalos não ordenados novamente revela dois intervalos consecutivos de 4J (Dó-Fá-Si_b) e o trítono (Ré-Lá_b):



Fig. 9 - Apresentação da série dodecafônica. Santoro, *Sonata para violino solo*, IV.

Neste movimento longo (de 96 compassos), os procedimentos aplicados por Santoro são os mesmos encontrados nos movimentos anteriores (Fig. 10): omissão nos comp. 50, 65 e 75; substituição nos comp. 6, 8, 13, 22, 24, 29, 38, 48, 64 e 82; inserção nos comp. 52 e 53; permutação nos comp. 7, 8, 9, 13, 15, 23, 24, 25, 29, 40, 43, 48, 49, 54, 55, 56, 57, 58, 63, 66, 67, 68, 72, 81, 91, 92; e elisão nos comp. 7, 23, 44, 55, 56, 58, 64.



0 5 10 6 6 1 4 1 4 11 9 7 2 8 3 0 7 2 6 11 8
 $O_0 (0,5,10,6,1,4,11,9,7,2,8,3)$
 1 3 6 11 5 9 4 11 3 8 6 2 10 2 7 0 5 10 4 1 8 11 6 2
 $I_0 (0,7,2,6,11,8,1,3,5,10,4,9)$ $I_9 (9,4,11,3,8,5,10,0,2,7)$ $R_2 (5,10,4)$ $RI_0 (1,8,11,6,2,7)$
 $R_2 (9,11,1,6,3,8)$ $O_4 (10,5,8)$ $R_5 (8,1,7,0,2,4,9)$
 6 1 4 1 4 11 9 5 2 8 3 0 7 2 6 11 8 1 3 6 11 5 9 4 11 3 8
 $O_0 (0,5,10,6,1,4,11,9,7,2,8,3)$ $I_0 (0,7,2,6,11,8,1,3,5,10,4,9)$
 6 2 10 2 7 0 5 10 4 1 8 11 6 2 7 9 11 1
 $I_9 (9,4,11,3,8,5,10,0,2,7)$ $R_2 (5,10,4)$ $RI_0 (1,8,11,6,2,7)$
 $R_2 (9,11,1,6,3,8)$ $O_4 (10,5,8)$ $R_5 (8,1,7,0,2,4,9)$ $O_2 (2,7,0)$
 3 1 8 11 6 0 5 10 6 2 4 11 3 10 1 6 2 7 0 3 8 2 7 9 11 4
 $RI_0 (9,4,10,5,3,1,8,11,6)$ $O_0 (0,5,10,6,1,4,11)$ $O_0 (10,6,1)$ $O_2 (2,7,0)$ $R_0 (3,8,2,7,9,11,4,1,6,10,5)$
 1 3 5 10 6 2 4 11 7 5 0 9 4 3 7 0 2 10 5 0 4 8 6 1 11
 $RI_3 (6,4,11,2)$ $RI_5 (4,11,7,0,5)$ $I_{11} (7,0,2)$ $I_{10} (10,5,0,4,9,6,11,1)$
 $O_4 (9,2,10)$ $R_8 (3,5,7,9)$ $R_9 (1,10,30,7,2,9)$ $O_{10} (8,4,11)$ $O_4 (10,5,3,8,1)$
 $I_7 (9,1,1,6,3)$ $I_0 (1,3,5,10)$ $I_8 (12,7,4)$ $R_7 (8,11,6,1)$ $I_9 (10,0,2)$ $RI_3 (2,9,5,10)$
 $I_3 (10,5,9,2)$ $O_0 (10,6,1)$ $RI_8 (4,7,2,10,3,8)$ $O_6 (7,10,5,3,1,9,2,9)$
 $R_6 (8,1,3,5,10,7,0,4,11,6)$ $O_3 (9,4,7)$
 $R_2 (9,11,1,6,3,8)$ $RI_{10} (4,0,5,10)$ $O_5 (2,0,7)$
 $O_0 (0,5,10,6,1,4,11,9,7,2,8,3)$ $I_0 (0,7,2,6)$ $I_2 (1,10,3)$ $R_0 (6,10,5,0)$
 $I_7 (12,9,1)$ $I_2 (9,4,8)$ $I_6 (8,0,5,2)$ Fine

 Fig. 10 – Análise dos procedimentos de manipulação da série. Santoro, *Sonata para violino solo*, IV.

O quarto movimento caracteriza-se pela dinâmica estável e por combinar a composição por formas da série com a composição por conjuntos formativos da mesma – porém, fora da sucessão serial. Em outras palavras, há uma construção pela sucessão de conjuntos extraídos da série interpolada às formas da série em si. Contrastando com o movimento anterior, o último movimento é de caráter virtuosístico. A série original (comp. 1-4) integra a formação de um tema tripartido (comp. 1-4, 4-13, 14-16), em que a terceira parte constitui uma variação da primeira. Esse tema é repetido nos comp. 17-32. Por conseguinte, há invariâncias em profusão e uma identidade temática incomum à prática dodecafônica.

4. Conclusão

Baseado em uma escrita cromática ainda indecisa quanto ao abandono definitivo da tonalidade, o movimento inicial corresponde, literalmente, à tendência instintiva ao atonalismo, funcionando como uma espécie de introdução à apresentação da série que, nos primeiros compassos do movimento seguinte, se rende à primeira tentativa de aplicação do método dodecafônico por Cláudio Santoro em 1940.

Caracterizam a alegada “dodecafonia não-ortodoxa” de Santoro o uso intenso de digressões, o surgimento de uma nova série no decorrer da obra, a ausência de simetria no emprego das formas seriais, a ausência de preocupação na manipulação linear do material cromático, permutação de trechos seriais e não-seriais, uma pequena variedade na exploração da matriz serial, a inexistência de processos sedimentados como a formação de hexacordes ou de série derivada, e a formação de um tema a partir de formas da série.

Ao longo da obra, observamos um emprego abundante de séries incompletas, omissões, substituições, inserções e sobretudo, permutações de material. Essas digressões parecem ter sido orientadas apenas por uma preferência melódica do compositor, desvinculando-se de obrigações em relação a série original, haja vista a limitada quantidade de operações utilizadas. Isto posto, a técnica dodecafônica é utilizada por Santoro nesta obra inaugural apenas como fonte gerativa de materiais e não como exigência composicional, inserindo-se em seu autoimposto rigor técnico, em sua poética musical autoral.

Referências:

- ALMADA, Carlos de Lemos. O dodecafonismo peculiar de Cláudio Santoro: análise do ciclo de canções A Menina Boba. *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 7-24, jun. 2008.
- COELHO de SOUZA, Rodolfo. A recepção das teorias do dodecafonismo nos últimos Quartetos de cordas de Cláudio Santoro. *Revista Brasileira de Música*, RJ, v. 24, n. 2, p. 329-350, 2011.
- GADO, Adriano Braz. O serialismo na Sonata 1942 de Claudio Santoro: movimento Lento. *Revista Eletrônica de Musicologia*, Curitiba, v. 1, n. 13, s.n., 2010.

- KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter*. Movimentos em direção à modernidade. SP: Atravez & Musa, 2001.
- LÍVERO de SOUZA, Iracele A. *Santoró: uma história em miniaturas*. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2003.
- MARIZ, Vasco. *Cláudio Santoro*. RJ: Civilização Brasileira, 1994.
- MENDES, Sérgio Nogueira. *O percurso estilístico de Cláudio Santoro: roteiros divergentes e conjunção final*. Campinas. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2009.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. SP: Ricordi Brasileira, 1981.
- OLIVEIRA, Reinaldo Marques de. *Cláudio Santoro e o dodecafonismo: um procedimento singular*. Dissertação (Mestrado em Artes). Departamento de Música, USP, SP, 2005.
- SANTORO, Alessandro. Um Estudo Analítico da “Sonata para flauta” (1941) de Cláudio Santoro. *Musica Theorica*. Salvador, v. 2, n. 2, p. 136-179, 2017.
- _____. *Catálogo de obras de Cláudio Santoro*. Brasília: Associação Cultural Claudio Santoro, 2019. Disponível em: <http://www.claudiosantoro.art.br/Santoró/catalogo_geral_lista.html>. Acesso em: 23 dez. 2018.
- CLAUDIOSANTORO.ART.BR. Disponível em: <[claudiosantoro.art.br](http://www.claudiosantoro.art.br)>. Acesso em: 23 dez. 2018. *Catálogo geral de obras*.
- SANTORO, Claudio. *Sonata para violino solo*. Darmstadt: Tonos International, 1974. Partitura.
- STRAUS, Joseph Nathan. *Introdução à Teoria Pós-tonal*. Trad. Ricardo Mazzini Bordini. 3 ed. Salvador e São Paulo: Editora UNESP e EDUFBA, 2013.

Notas

¹ A produção de Santoro pode ser segmentada em quatro fases distintas: “Iniciei minha carreira como dodecafonista em 1939 [1ª fase]. Entre 1948 e 1963 escrevi principalmente obras de tendência nacional [2ª fase]. Retornei posteriormente ao serialismo e à música experimental [3ª fase]. Atualmente componho sem preconceitos de vanguardismos superados – minha preocupação é uma linguagem própria onde toda minha experiência esteja condensada numa síntese [4ª fase]” (SANTORO apud COELHO de SOUZA, 2011, p. 331).

² A discussão do emprego deste termo na obra de Cláudio Santoro, é contemplada nos trabalhos de Alessandro Santoro (2017), Coelho de Souza (2011), Gado (2010), Mendes (2009), Almada (2008), Oliveira (2005), Lívero de Souza (2003), Kater (2001), Mariz (1994) e Neves (1981). De acordo com Almada (2008), o termo “dodecafonismo não-ortodoxo” também foi utilizado para definir a música composta pelos integrantes do Grupo Música Viva durante a década de 1940, entre eles, Hans-Joachim Koellreutter, César Guerra-Peixe, Eunice Katunda e Edino Krieger.

³ Neves (1981, p. 99), configura a fase inicial dodecafônica de Santoro da seguinte maneira: em 1940 - *Sonata para violino solo, Sonata nº 1 p/ vl. e pn.*; 1941 - *Sonata p/ fl. e pn., Sonata nº 2 p/ vl. e pn.*; 1924 - *Sonata 1942 p/ pn., Quinteto de sopros, Adágio para cordas, Sonatina a três p/ fl., vla. e vc.*; e 1943 *Sonata nº 1 p/ vc. e pn.*

⁴ “A menção de Santoro a um livro de ‘contraponto dodecafônico’ dá a pista de que o texto aludido é *Studies in Counterpoint* de Ernest Krenek, publicado pela Schirmer em 1940. Esse texto será considerado pelo grupo em torno de Santoro como o fundamento doutrinário da ortodoxia dodecafônica” (COELHO de SOUZA, 2001, p. 333). No entanto, obras publicadas no exterior costumavam demorar a chegar no Brasil.

⁵ Embora Neves (1981) e Mariz (1994) apontem o segundo movimento da *Sinfonia nº1 para Orquestra de Cordas* (1940) como sendo a primeira obra dodecafônica de Santoro, o próprio compositor reconhece a *Sonata para violino solo* como antecedente: “a primeira obra escrita nessa técnica, à minha maneira, foi a então publicada *Sonata para Violino Solo* [1940]. Obra em que procurei com a dodecafonía dar ao violino as mesmas possibilidades de uma oculta polifonia das partitas e sonatas de Bach” (SANTORO apud MENDES, 2009, p. 17).

⁶ O compositor não deixou anotada nenhuma série que se possa relacionar com a *Sonata*.

⁷ Este movimento não possui divisão em compassos, sendo assim, optamos por indicar a localização dos elementos da análise mediante suas linhas (sistemas).

⁸ A substituição ocorre quando há troca de um elemento da série por outro. A omissão, quando há a ausência de elementos. A inserção ocorre quando há a inclusão de um som estranho à série. E a permutação, quando há troca de posição entre dois elementos adjacentes da série.