



A recepção das teorias do dodecafonismo nos últimos Quartetos de cordas de Cláudio Santoro

Rodolfo Coelho de Souza*

Resumo

Este artigo procura demonstrar as influências que a teoria do serialismo dodecafônico, exposta em textos de Eimert e Krenek, possa ter exercido diretamente sobre a composição dos dois últimos quartetos de Santoro. Comprovou-se que a teoria das séries de todos os intervalos, apresentada por Eimert, contribuiu para a formação de uma série usada por Santoro. Mostramos também que a teoria do espelhamento angular de Eimert, também conhecida como multiplicação da série, sugeriu a Santoro uma hibridação do modelo clássico da modulação tonal com as transposições da série dodecafônica. A análise comprovou ainda que a técnica dodecafônica de Santoro exibe uma consistência equivalente à dos compositores referenciais do serialismo dodecafônico, a despeito da imagem difundida de que ele fazia um uso livre dessa técnica.

Palavras-chave

Século XX – música brasileira – música dodecafônica – música serial – hibridismo cultural – Cláudio Santoro.

Abstract

This paper intends to show the influences that the twelve-tone theory, according to Eimert and Krenek, may have directly had on the composition of Santoro's last two string quartets. We prove that the theory of the all-interval series, presented by Eimert, contributed to the design of a twelve-tone series used by Santoro. We also show that Eimert's theory of angular mirroring of the series, also known as multiplication of the series, suggested to Santoro a model of hybridization between the classical tonal modulation procedure and the model of transpositions of the twelve-tone series. The analysis proved yet, that Santoro's twelve-tone technique exhibits a consistence equivalent to that of the referential twelve-tone serial composers, despite the widespread image that he made a free use of the technique.

Keywords

20th century – Brazilian music – twelve-tone music – serial music – cultural hybridism – Cláudio Santoro.

Os estudos sobre a música dodecafônica brasileira, em consonância com as declarações dos próprios compositores desde a época do Manifesto do Grupo Música Viva em 1946, costumam ressaltar a ideia de que os autores brasileiros, ao utilizar o método do serialismo dodecafônico, fizeram-no de modo não ortodoxo, tomando liberdades em relação às amarras do sistema. Mesmo alguns dos principais estudos

* Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, SP, Brasil. Endereço eletrônico: rcoelho@usp.br.



recentes (Mariz, 1994; Kater, 2001; Lívero, 2003; Gado, 2005; Oliveira, 2005 e 2010; Mendes, 2007 e 2009) sobre as primeiras gerações de serialistas brasileiros, em que se destacam Santoro, Koellreutter, Guerra Peixe, Katunda e Krieger, tendem a endossar essa posição.

A essa altura a musicologia brasileira já reuniu suficiente material de pesquisa para se submeter essa tese a um questionamento objetivo. Há duas direções que podemos trilhar. A primeira é discutir a premissa de que existiria uma ortodoxia serialista em relação à qual os compositores brasileiros teriam assumido posições divergentes. Constatada a veracidade da primeira tese, poderíamos, em segunda instância, indagar o porquê e o modo como os brasileiros buscaram alternativas não ortodoxas.

O ponto de vista deste artigo centra-se na hipótese de que os compositores brasileiros, das gerações posteriores ao Modernismo, inevitavelmente absorveram, mas de maneira peculiar, as influências das teorias inovadoras em sua época, advindas do exterior. Caracterizamos esse modo de recepção como “teorias tiradas de ouvido”, tal como no universo da música popular costumamos nos referir a “tirar uma música de ouvido”. Não obstante ser uma frase de efeito, essa levanta dois argumentos relevantes. Num primeiro nível, quase óbvio, sugere que os compositores estariam mais interessados em emular o resultado auditivo das peças atonais que despertavam seu interesse, do que nas teorias que lhes davam suporte. Sua atitude em relação à música atonal adotava uma abordagem semelhante à de seus hábitos na prática da música tonal, em que cogitações de ordem teórica raramente são agentes motivadores das composições. Num segundo nível, mais instigante, podemos reconhecer que essa informalidade no trato da teoria decorre inicialmente de uma escassez de informações que, de fato, poderia inviabilizar estudos sistemáticos, caso fossem almejados, mas que por outro lado é aniquilada no berço pela convicção ideológica de que a absorção sistemática e acrítica de técnicas alienígenas seria de todo indesejável. Por isso os próprios compositores antes mencionados se esforçaram em propalar que seu dodecafonismo era não sistemático, permeado de liberdades. Um exemplo clássico da defesa da “espontaneidade” dos serialistas brasileiros é a seguinte sentença de Vasco Mariz: “em verdade, Claudio Santoro nunca chegou a ser um dodecafonista ortodoxo, intransigente” (Mariz, 1994, p. 16). Não obstante o empenho dessa propaganda, cujo objetivo parece ter sido mitigar a rejeição do público a uma linguagem que rompia com a tradição, a análise da obra serial de Santoro prova o contrário: sua música dodecafônica é perfeitamente consistente e, se há liberdades, são da mesma amplitude da que se encontra na obra de outros compositores referenciais do período.

330 De um modo ou de outro, podemos perseguir o pressuposto que a recepção da teoria do serialismo dodecafônico no Brasil esteve, desde o início, sujeita a processos de



hibridação característicos das culturas periféricas em relação aos centros hegemônicos onde as teorias são usualmente geradas. Nos surpreenderemos ao constatar, entretanto, que a hibridação ocorre em níveis diferentes daqueles alegados por abordagens superficiais, como a de Mariz. Nessa perspectiva, demonstraremos que tais aparentes fraquezas teóricas são de fato as *fortalezas* da poética dessas obras. Em outras palavras, a suposta inconsistência teórica de nossos compositores deve ser interpretada como uma virtude assimilativa. A homogeneidade, vista como uma virtude intelectual, nos locais que são centros da cultura – para usar a expressão de Bhabha (1994) – torna-se, nas periferias, não só inexequível, mas também indesejável e portanto objeto de transformações heterogênicas, frequentemente decritas pelas expressões “sincretismo”, “hibridismo”, “antropofagismo cultural” ou “transculturalismo”.

A análise dos dois últimos quartetos de cordas de Santoro, de números 6 e 7, nos revela questões exemplares de uma “teoria tirada de ouvido”. Na verdade toda a obra dodecafônica de Santoro poderia ser observada através dessa perspectiva. Veremos outrossim como essas peças podem ser consideradas paradigmáticas no que concerne à questão do hibridismo na recepção brasileira da Teoria da Música, na medida em que elas apresentam diversas características de processos de assimilação por hibridação, em níveis bastante profundos da linguagem do compositor.

A POSIÇÃO DO QUARTETO N. 6 NA OBRA DE SANTORO

De acordo com o próprio compositor, conforme informações enviadas para as notas de programa do Festival de Música Nova de 1988, em que apresentou sua *Sinfonia n. 11*, a obra de Santoro poderia ser dividida em quatro fases. Disse Santoro:

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].

Note-se que Santoro caracterizava sua terceira fase¹ como um “retorno” ao serialismo, o que permitiria repensar a numeração englobando numa única as fases 1 e 3, interrompida por parênteses nacionalistas de mais de uma década. Note-se também que, naquele texto, Santoro não determinava uma data para o fim da terceira

¹ A numeração das fases foi um acréscimo meu para facilitar referências.



fase. Pode-se localizar o ano da mudança em 1966, como postulam Béhague (1979) e Mendes (2009), pois é a partir daquela data que Santoro se desinteressou do serialismo e começou a desenvolver experiências diversas com grafismos, música aleatória e eletrônica. Aliás, é interessante observar que a transição para a última fase é precedida por um período em que Santoro se dedica às artes plásticas, na qual elaborou séries de desenhos a nanquim colorida. Isso pode ser correlacionado à sua necessidade de repensar a direção que sua música tomava no início dos anos 1960, uma vez que, como ele mesmo explicita no texto citado, reconhecia aquela fase como um retorno ao passado e não como a abertura de novos caminhos. Podemos, portanto, traçar um paralelo com Schoenberg que entre seus períodos de atonalismo livre e dodecafônico necessitou de um interregno dedicado à pintura. Para Santoro o intervalo dedicado às artes plásticas surgiu da necessidade de superar o dodecafonismo em favor de novas concepções da atonalidade e de outros experimentalismos.

O que deve ser ressaltado, todavia, é que o testemunho do compositor não nos incita a esperar encontrar nos *Quartetos ns. 6 e 7* características peculiares do serialismo europeu dos anos 1960, de que as obras de Boulez e Stockhausen são consideradas paradigmáticas. Veremos adiante que as técnicas empregadas no *Quarteto n. 6* são exatamente as mesmas das obras dodecafônicas da primeira fase. Não encontramos ali nem a fragmentação pontilhista do estilo weberniano que fascinou os compositores da escola de Darmstadt, nem o serialismo integral que expandiu o pensamento serial aos parâmetros de ritmo, dinâmica e timbre, conforme havia sugerido Messiaen, nem a explosão da série pelos processos de multiplicação de Boulez, nem as formas-momento de Stockhausen, e muito menos os processos automáticos de leitura de matrizes seriais que fizeram o serialismo revestir-se de uma retórica semelhante à da música aleatória de Cage. Em outras palavras, deve-se esperar que a análise dos *Quartetos ns. 6 e 7* nos revele uma obra estritamente dodecafônica, restando saber apenas “o quão estrita” seria a técnica utilizada. A despeito do possível prejuízo ao objeto de estudo que seria induzido por essa reduzida assimilação das teorias serialistas coevas, é justamente devido a essa restrição que esses quartetos de Santoro se tornam um caso propício para o estudo da questão do hibridismo na recepção brasileira das teorias produzidas nos centros dominantes, uma vez que fica possível delimitar com clareza a influência de certos parâmetros fundamentais.

Lembremos ainda que o *Quarteto n. 6* foi composto entre 1963 e 1964. Os dois primeiros movimentos, terminados em 11 de outubro de 1963, foram compostos em Genebra, conforme registrado na partitura autógrafa, e o *allegro* final em Brasília, terminado em 25 de março de 1964, a poucos dias da eclosão do golpe militar que em 1966 levaria o compositor ao exílio na Alemanha. O *Quarteto n. 7* foi composto em Brasília em 1965. Quanto aos anos imediatamente anteriores, Mariz (1994, p.



36) registra a passagem de Santoro por Leipzig em 1957 e 1958, um período curto de residência em Viena em 1959, uma permanência em Berlim Oriental de 1960 a 1961, e outra em Berlim Ocidental de 1961 a 1962. Esses fatos mostrar-se-ão relevantes para as conexões que traçaremos entre o quarteto de Santoro e as teorias de Eimert.

O MITO DE UMA ORTODOXIA DODECAFÔNICA

Lívoro de Souza transcreve uma entrevista de Santoro em que o compositor afirma ter começado a escrever música dodecafônica ao redor de 1940, empregando “certa serialização à minha maneira, porque não havia nada codificado sobre isso, não existia teoria nem nada. Foi muito posteriormente que surgiu o primeiro livro de contraponto dodecafônico. Quer dizer, nessa época, quando apareceu esse livro no Brasil, eu já tinha seis anos de música escrita, dodecafônica, serial” (Souza, 2003, p. 79).

O depoimento de Santoro comprova que o dodecafonismo surge no Brasil como uma “teoria tirada de ouvido”. Poder-se-ia, todavia, imaginar que, após ter acesso à literatura especializada, o caminho percorrido pelo compositor pudesse ter mudado. Quando Santoro menciona que se passaram seis anos até ele conhecer o primeiro livro sobre o assunto, lembremos que se tratava do período da guerra e que o sexto ano, 1946, foi o ano do manifesto do Grupo Música Viva. 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. Posso afirmá-lo com convicção porque ainda no fim dos anos 1960, quando iniciei minha formação de compositor com Olivier Toni e Koellreutter, e na década seguinte com o próprio Santoro, permanecia sendo esta a fonte utilizada por eles na pedagogia do dodecafonismo.

O problema é que o opúsculo de Krenek é bastante parcial na descrição dos procedimentos dodecafônicos. Traz uma idealização de alguns aspectos da técnica, mas não analisa obras e sequer menciona alguns problemas muito relevantes, tais como a relação entre elaboração motivica e série, consistência em partições da série, os hexacordes e a combinatorialidade de Schoenberg, as simetrias webernianas, e nem sequer a rotação da série que seria a marca registrada do estilo do próprio Krenek. Enfim, não aparece naquele texto um elenco de temas importantes para a poética dos compositores da Segunda Escola de Viena e, pior ainda, mistura procedimentos definidos pela escola de Schoenberg com conceitos de uma proposta de harmonia atonal, que Krenek desenvolvera com Hindemith, praticamente impossíveis de manipular coerentemente junto com o tratamento serial (Coelho de Souza, 2009, p. 134).



Portanto a própria existência de uma ortodoxia dodecafônica deve ser questionada. Há tantas teorias de composição com doze sons quantos foram os compositores que as usaram. Um elemento contraditório desse problema é que, nos países periféricos, tendemos a acreditar em consistências doutrinárias que muitas vezes não existem na própria matriz, mas que se tornam instrumentais no processo de colonização intelectual. A contrapartida paradoxal é que quem está na periferia muitas vezes acredita que relaxar ou transgredir o rigor das regras, que seriam impostas por essas teorias, poderia subverter o processo de submissão colonial.

Quais seriam, então, as liberdades tomadas por Santoro que nossa musicologia se compraz em considerar como virtudes de seu estilo? Na partitura em anexo, que traz a contagem das séries usadas no segundo movimento do *Quarteto n. 6*, é fácil constatar que ocorrem ali as mesmas vicissitudes que a literatura aponta em outras obras do autor: pequenas inversões na ordem de exposição da série, omissão eventual de notas, algumas notas trocadas. Enfim, detalhes mínimos, insuficientes para caracterizar a alegada indisciplina serial. Ao contrário, constata-se que é possível fazer correlações entre todas as notas da partitura e diversas formas isomórficas de uma única série. Em nenhum momento ocorrem rupturas ou intromissões de episódios com materiais alheios à série. Comparado ao que se encontra nas partituras do próprio Schoenberg ou de muitos outros compositores reconhecidos como serialistas estritos, a escrita de Santoro tem, indubitavelmente, um rigor equivalente.

Seria tal destreza técnica resultado da experiência europeia do autor nos anos precedentes à composição deste quarteto? Larsen (2010, p. 74-92) demonstrou que a *Sonata para piano* de 1942, obra da primeira fase de Santoro, usa exatamente os mesmos procedimentos, tanto nas formas utilizadas da série e suas concatenações, como na consistência da manipulação do material. Isso quer dizer que quando Santoro retoma a linguagem dodecafônica em 1963, os fundamentos técnicos que utilizou foram os mesmos de suas obras inaugurais; naquele momento ele permaneceu fiel às teorias que, anos antes, tão coerentemente tirara de ouvido. Na verdade são outros detalhes, mostrados a seguir, que apontam para possíveis influências de Eimert.

UMA POSSÍVEL INFLUÊNCIA DE EIMERT

Em 1950 Herbert Eimert publicou na Alemanha um opúsculo pedagógico sobre a técnica dodecafônica que diferia em diversos aspectos do texto de Krenek de 1940. Esse texto foi traduzido para o espanhol em 1973 e obteve alguma divulgação no Brasil, mas certamente não teve a mesma repercussão que o de Krenek, mesmo porque o interesse pelo serialismo já estava, naquele momento, em declínio tanto no Brasil como pelo mundo afora. Ainda assim, poderia o texto de Eimert ter influenciado Santoro a retomar, em 1963, o serialismo?



Se aconteceu não haveria de ser a versão traduzida do texto de Eimert que teria influenciado Santoro na composição dos *Quartetos ns. 6 e 7*, uma vez que esses quartetos foram escritos entre 1963 e 1965, anos antes da publicação do texto em espanhol. Entretanto é perfeitamente plausível que Santoro tenha conhecido o texto original de Eimert em alemão, no período em que viveu na Europa, entre 1959 e 1962, como relatado por Mariz. Em qualquer das cidades de fala alemã em que viveu por curtas temporadas, Santoro poderia ter conhecido o texto de Eimert.

O USO DE SÉRIES COM TODOS OS INTERVALOS

O mencionado texto de Eimert aborda dois conceitos que não aparecem em outros textos mais difundidos sobre a técnica dodecafônica, particularmente, o de Krenek (1940) e o de Schoenberg (1951). Um desses conceitos é o da singularidade das séries dodecafônicas que apresentam todos os intervalos. O outro conceito é o que Eimert chamava de “espelhamento angular”, sobre o qual falaremos adiante.

Eimert entende que as séries formadas com todos os intervalos “constituem, em certo sentido, o procedimento construtivo mais extremo da formação da série e permite um duplo controle: dos sons e dos intervalos” (Eimert, 1973, p. 45). Em outras palavras, se o ideal estético da música dodecafônica é saturar o discurso musical com os doze sons da escala cromática, tanto mais perto do ideal de saturação estaríamos se ao mesmo tempo houvesse uma saturação com todos os intervalos.

Não existe um procedimento lógico que automatize a geração de todas as séries que contenham todos os intervalos. Eimert sugere que a única maneira é a trabalhosa estratégia de tentativa e erro. Por isso oferece como contribuição para a teoria da música dodecafônica um quadro de nove ordenações de intervalos que produziriam séries dodecafônicas de todos os intervalos. A primeira ordenação de intervalos da lista de Eimert, contados pela quantidade de semitons, é:

3 4 7 2 1 6 11 10 5 8 9

Há uma característica nessa ordenação, salientada por Eimert, que é a simetria em torno do termo médio, o intervalo de trítone representado pelo número seis. Uma vez que a estruturação dodecafônica requer o princípio de equivalência de oitava (se não importa em que oitava a nota é colocada), intervalos que resultem de uma inversão são intercambiáveis e, como corolário, sua soma é sempre doze. Portanto, numa série de todos os intervalos que também fosse simétrica, os pares dos intervalos espelhados em torno do eixo central seis deveriam somar sempre doze. É exatamente o que acontece na ordenação de intervalos dada por Eimert, conforme exposto:



$$3+9 = 4+8 = 7+5 = 2+10 = 1+11 = 6+6 = 12$$

Note-se, todavia, que devido à equivalência dos intervalos invertidos, a tese de uma série de todos os intervalos não tem a mesma consistência auditiva que o princípio da série dodecafônica. As notas, em virtude da qualidade das frequências, serão percebidas como geradoras de uma saturação da gama cromática, enquanto, a depender da escolha da oitava em que uma nota é posicionada, não se conservará a saturação de intervalos. Em suma, na música atonal só existem seis intervalos estruturalmente diferentes, aqueles definidos pelas classes de intervalos não orientados:

1, 2, 3, 4, 5 e 6

Consequentemente para gerar uma série que tenha doze notas diferentes, uma série que seja legitimamente dodecafônica, há que se usar a ordenação de intervalos fornecida por Eimert de uma maneira especial, considerar sempre os intervalos em direção ascendente, promovendo eventualmente, quando conveniente para a notação, deslocamentos de oitavas abaixo.

Lembro que o fato de uma série conter todos os intervalos foi considerado uma propriedade virtuosa tanto por Santoro quanto por Koellreutter nas aulas desses mestres que presenciei na década de 1970. É lógico supor que a fonte bibliográfica de ambos seria o texto de Eimert.

A análise da série utilizada no *Quarteto n. 7* comprova a hipótese de que a ideia de séries com todos os intervalos teve impacto sobre Santoro. Tomemos a primeira das ordenações de intervalos sugeridas pela lista de Eimert, justamente aquela descrita antes, acima. Tomando-se Sol bemol como primeira nota da série e aplicando os intervalos sugeridos por Eimert (mas sem o cuidado de usar uma orientação sistemática ascendente ou descendente) podemos obter o seguinte fragmento de série, que como veremos, é coerente com a série usada por Santoro em seu *Quarteto n. 7*.

Exemplo 1. Fragmento da série usada no *Quarteto n. 7*.

336 Ao que tudo indica, Santoro pretendeu de fato usar a ordenação de intervalos sugerida por Eimert para construir uma série de todos os intervalos. Entretanto, ao



A recepção das teorias do dodecafonismo nos últimos Quartetos de cordas de C. Santoro – Souza, R. C.

usar um procedimento não sistemático quanto à orientação, teria obtido um nono elemento da série que repetiria uma nota já utilizada, tanto se considerasse um intervalo ascendente (+10 = Solb), como um descendente (-10= Sib).

Ao atingir esse impasse, como decorrência da incompreensão da exigência de consistência na orientação dos intervalos, Santoro parece ter desistido de perseguir o ideal de montar uma série com todos os intervalos e se contentou com fechar consistentemente uma série dodecafônica. Para completar as doze notas da gama cromática faltavam as notas Ré, Mib, Mi e Si. Santoro adicionou a nota Si ao fim da série e, ao início da série, respectivamente, nesta ordem, Mi, Re, Mib, correspondendo à ordem de intervalos -2, +1, +3. Ao usar esses intervalos seu intuito talvez fosse conservar uma estrutura próxima ao ideal da série de todos os intervalos e ao mesmo tempo disfarçar a fonte de onde emprestara a ideia da série. Ao que tudo indica, ainda promoveu, finalmente, um deslocamento da nota Láb para construir uma sequência conveniente de intervalos diferenciados -4, +5 e +6.

fragmento construído com o início da ordenação de Eimert

série dodecafônica usada por Santoro

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Exemplo 2. Comparação da série usada no *Quarteto n. 7* de Santoro com uma das séries de Eimert, com todos os intervalos.

A possibilidade de que uma semelhança tão grande entre a série utilizada por Santoro e a sequência de intervalos sugerida por Eimert seja apenas uma coincidência é tanto remota quanto a chance de ganhar na loteria. A partir dessa evidência podemos tomar como certo que Santoro tinha em mãos o trabalho de Eimert quando se propôs a escrever seus dois últimos quartetos.

A INCORPORAÇÃO DE OUTRAS TEORIAS NA PRÁTICA DE SANTORO

Entretanto, não é somente daquele texto de Eimert que podemos reconhecer influências incorporadas à prática de Santoro. Já mencionamos que Santoro considerava o texto de Krenek de 1940 como um tratado de ortodoxia dodecafônica. Ainda assim, ali não se menciona o princípio de rotação da série. A primeira sistematização teórica do procedimento da rotação aparece num artigo de Krenek publicado



em 1960; portanto, alguns anos antes da composição dos últimos quartetos de Santoro. Não há como comprovar que Santoro teve em mãos o artigo de Krenek de 1960, mas há evidências de que conheceu o procedimento da rotação: nos compassos 46 a 52 do segundo movimento do *Quarteto n. 6* (ver partitura analisada em Anexo), no qual encontramos algumas rotações da série original, tímidas é verdade, mas rotações, não obstante. O uso limitado que Santoro fez da rotação indica que é mais provável que apenas tenha ouvido falar desse princípio e, assim como o fizera anteriormente, “tirou a ideia de ouvido”, usando-a ocasionalmente sem se preocupar em explorar todas as potencialidades do novo conceito.

Que outros conceitos introduzidos pelos textos de Eimert e Krenek encontraram guarida nas técnicas de Santoro?

Uma ideia original de Krenek, descrita num artigo de 1943, aparece de modo quase literal no *Quarteto n. 7* de Santoro. Trata-se de usar uma série que não aparece explicitamente na sua integridade senão perto do fim da peça, pois “ela é construída gradualmente, principiando com grupos de duas notas” (Krenek, 1943, p. 87).

O início do *Quarteto n. 7* de Santoro também introduz paulatinamente a série (Exemplo 2), tal como se pode constatar no Exemplo 3. Note-se que nos sete primeiros compassos somente as seis primeiras notas são usadas. Esse tipo de “liberdade” tem sido considerado pela musicologia brasileira como um rompimento com as regras da ortodoxia serialista. Ora, se fosse correto, teríamos que considerar que o próprio Krenek, reverenciado pelos compositores brasileiros como o arauto da ortodoxia serial, como também sendo um herege. Não faria sentido. O que acontece é que o campo do serialismo dodecafônico é muito mais amplo do que imaginaram os críticos de Santoro.

Notável, por outro lado, é a ausência em Santoro de indícios que apontem para o conhecimento das técnicas peculiares à linguagem dodecafônica de Schoenberg e de Webern. Uma dessas características seria a importante questão da simetria. Schoenberg (1963, p. 158) demonstra como o retrógrado de uma série pode ser usado para criar simetria no espaço perceptivo. A seção central do segundo movimento do *Quarteto n. 6* de Santoro (Anexo 1) utiliza formas retrógradas da série, mas somente isso não produz estruturas simétricas tais como as que encontramos em Schoenberg e Webern, não no plano horizontal nem no vertical.

Se simetria não é um princípio importante para Santoro, tampouco a questão da “combinatorialidade hexacordal”, que poderia ter deduzido do texto de Schoenberg de 1963, aparece em sua obra. Na verdade, a concepção do dodecafonismo que Santoro desenvolve em suas peças é muito mais linear que polifônica. Nas raras instâncias em que a série é utilizada de modo polifônico, a mesma série é usada nas diversas vozes. Obviamente isso impede o tratamento combinatorial dos hexacordes que exige a superposição de séries diferentes para que seus segmentos somados resultem



Exemplo 3. Compassos iniciais do *Quarteto n. 7* de Santoro.

em agregados. Aliás, Santoro costumava dizer que Alban Berg era o seu favorito dentre os compositores da Segunda Escola de Viena. O motivo dessa preferência era por considerar Berg o mais expressivo dos três, o mais romântico, o menos cerebral.

O que nos leva a comentar outro ponto fundamental da linguagem serial de Santoro: se por um lado Santoro compreendeu que a série podia ser verticalizada para gerar diversas configurações harmônicas, por outro lado, no aspecto horizontal, ele privilegiou o tratamento da série apenas como repositório de possibilidades melódicas. O tratamento do dodecafonismo em Santoro é um permanente desenrolar de materiais temáticos extraídos de algumas poucas versões isomórficas da série, na medida em que as frases podem terminar e começar em pontos diferentes da sequência serial. Variações engenhosas e não sistemáticas de ritmos, dinâmicas e articulações, constantes saltos de registro, além de trechos inteiros da série que podem ser pulados melodicamente se forem usados como acompanhamento harmônico: todos esses recursos ajudam a conferir variedade a um discurso que, não



obstante, é predominantemente linear. Por isso o resultado perceptivo é invariavelmente de melodia acompanhada (ou mesmo desacompanhada), mas raramente de polifonia. Talvez o que mais aproximasse Santoro de Berg era a busca de um expressionismo melódico que fez do *Wozzeck* uma peça acessível ao público leigo, a despeito de sua complexidade estrutural. Em outras palavras, a técnica abstrata do serialismo não foi obstáculo para que Santoro, descendente de calabreses, exprimisse seu gosto pelo lirismo operístico que corria em suas veias.

Com base em afirmações que ouvi do próprio Santoro, essa abordagem da técnica dodecafônica pode também ter sido influenciada pela sua carreira ao violino, instrumento essencialmente melódico, em contraposição às possibilidades harmônicas e contrapontísticas do piano, instrumento que praticou com menos frequência.

MULTIPLICAÇÃO E TONALIDADE

Outro ponto a ressaltar é que, mesmo tendo sido compostos quase vinte anos após o fim da Segunda Guerra, numa época em que compositores como Boulez e Stockhausen já haviam percorrido um longo caminho de novas explorações serialistas, os dois últimos quartetos de cordas de Santoro mantêm-se no âmbito estrito do serialismo dodecafônico clássico. Por um lado não há indícios de serialismo integral, ou seja, a extensão da técnica serial aos demais parâmetros. Por outro, as pequenas elipses na contagem da série, que se tem apontado como inconsistências (e não o são), estão muito longe de representar um princípio de implosão da linearidade serial semelhante ao que se encontra, por exemplo, em Boulez. Tudo leva a crer que, a despeito de Santoro se referir às obras dessa época como eriais, na verdade não demonstrou interesse em utilizar, talvez nem mesmo em conhecer as técnicas serialistas desenvolvidas no pós-guerra.

Aliás, também o texto de Eimert de 1950 ainda traz no título a expressão “música dodecafônica” em vez de “música serial”. Entretanto apresenta algumas novidades em relação às explanações teóricas anteriores do dodecafonismo. A principal delas é o “espelhamento angular” que permite criar duas novas derivações a partir da série fundamental, às quais Eimert chama de “transformação à quarta” e “transformação à quinta”, sendo esta a inversão daquela. Do ponto de vista de uma moderna teoria dos conjuntos essas transformações são equivalentes às operações de multiplicação² de um conjunto ordenado.

Realizando as derivações por espelhamento angular de Eimert, nas duas séries que expusemos até aqui, encontramos:

² Observe-se que, apesar de terem o mesmo nome, o conceito de multiplicação da teoria dos conjuntos é completamente diferente daquele teorizado por Pierre Boulez a partir de suas obras, tais como *Le Marteau sans Maître*.



Série Original do Quarteto No.6 (2o. Mov.) Série Invertida do Quarteto No.6 (=M11)

Transformada à IV de Eimert (=M5) Transformada à V de Eimert (=M7)

Série Original do Quarteto No.7 Série Invertida do Quarteto No.7 (=M11)

Transformada à IV de Eimert (=M5) Transformada à V de Eimert (=M7)

Exemplo 4. Multiplicações das séries dos *Quartetos ns. 6 e 7* de Santoro.

Enquanto estudávamos essas derivações, imaginávamos haver uma boa chance de encontrarmos alguma aplicação dessas “transformações de Eimert” nos *Quartetos ns. 6 e 7*. Afinal havíamos comprovado que Santoro utilizara o manual de Eimert ao escrever essas peças. Entretanto a análise não revelou nenhum indício de tais séries derivadas por espelhamento angular. As formas derivadas da série utilizadas por Santoro são apenas as bem conhecidas transformações por retrogradação e inversão.

Outro ponto intrigante do texto de Eimert é sua defesa de um possível sentido tonal na música dodecafônica. A que dá o título de “elementos tonais da música dodecafônica”, na seção 5 do primeiro capítulo, no qual procura demonstrar como as séries dodecafônicas, em posição estreita, podem suscitar interpretações de harmonização tonal, o que exemplifica com um fragmento do *Concerto para piano de orquestra*, op. 42, de Schoenberg. Mais adiante, Eimert (1973, p. 51) afirma que “a missão que a tonalidade cumpre na música tonal, com suas possibilidades de modulação, corresponde na música dodecafônica à série em seus oito modos fundamentais. Em síntese, cada constante auditiva é, na música, nada mais que o nexo entre os sons, ou seja, sua ‘tonalidade’.”

Esclareça-se que os “oito modos seriais” mencionados por Eimert são a série original e suas transformadas: retrógrada, invertida, retroinvertida, multiplicada à IV (M5) e sua retrógrada, multiplicada à V (M7) e sua retrógrada. Há que se salientar que as quatro primeiras conservam diversas propriedades de isomorfismo intervalar da série, enquanto as últimas quatro não. Por isso só foram pensadas no pós-guerra, quando a conservação de sentidos motivicos extraídos da série havia se tornado irrelevante para os compositores da vanguarda.



Percebendo que Eimert denominava suas séries derivadas por multiplicação com os símbolos IV e V, que nos lembram funções harmônicas tonais, imaginei que Santoro poderia ter interpretado a defesa de uma tonalidade dodecafônica por Eimert, como sendo a utilização de transposições da série nos intervalos equivalentes aos de subdominante e dominante. A análise do segundo movimento do *Quarteto n. 6* mostrou claras evidências nesse sentido. A contagem das séries está demonstrada na partitura do Anexo 2. A série de alturas, estritamente dodecafônica, com a qual a obra é composta, apresenta-se sem ambiguidades nos compassos de 1 a 3.

Para subsidiar a análise elaboramos a matriz de transformações isomórficas da série, apresentadas na forma do “quadrado mágico” de Milton Babbitt. Anotamos na partitura as ocorrências da série indicadas pela sua forma e grau de transposição. Assim, por exemplo, [O₂] indica que se trata da série na sua forma original, na transposição inicial e [R₅] que se trata da versão retrógrada da série, transposta terça menor acima.

Um simples exame da “contagem” das séries na partitura faz saltar aos olhos que não existe uma única nota na composição que não possa ser justificada pela lógica do dodecafonismo. Conclui-se, portanto, que a alegada liberdade no tratamento serial, sugerida pelo próprio Santoro, não existe ou deve ser entendida como algum aspecto da poética pessoal que, todavia, não afeta seu rigor técnico.

Constatamos que esse movimento emprega transposições sucessivas das formas originais e retrógradas da série. Mais ainda, as formas originais e retrógradas aparecem agrupadas em três partes distintas, de extensão quase igual, delimitando a forma do movimento pelo padrão ABA, que, aliás, é a forma convencional para um segundo movimento de quarteto clássico (Tabela 1).

Seções	A	B	A
Formas usadas da série	O[2-9-4-10-11-0-1-7-6-5]	R[5-0]	O[5-10]
Compassos	1-20	21-41	42-67

Tabela 1. Análise do segundo movimento do Quarteto n. 6 de Santoro.

Podemos associar à admiração de Santoro por Berg um importante aspecto desse movimento: as formas da série se encadeiam, especialmente nos momentos-chave, por transposições de quinta. Essa solução também ocorre em Berg, particularmente na *Suíte Lírica*, obra que Santoro considerava a maior realização da música moderna no gênero quarteto de cordas. Tal uso de relações de quintas deixa transparecer um apego do compositor aos elementos da tradição de música tonal, remetendo-nos metaforicamente às tensões de tônica e dominante, características da forma sonata



tonal. Esse talvez seja um dos aspectos divergentes da ortodoxia atonal a que Santoro estaria se referindo quando argumentava tomar liberdades no tratamento serial. Por outro lado, como cogitamos, uma leitura enviesada do opúsculo de Eimert pode ter fornecido a Santoro o endosso que buscava para promover uma hibridação entre tonalismo e dodecafonismo, todavia de uma maneira jamais cogitada por Eimert.

De fato, esse movimento utiliza sistematicamente as progressões por quintas. Inicia com $[O_2]$ - $[O_9]$, descontadas as repetições, numa progressão que poderia lembrar a ideia de primeiro e segundo temas de uma forma sonata, ambos derivados do mesmo material, à maneira de Haydn. A parte central do movimento, que se diferencia por ser estruturada apenas por séries retrógradas, emprega, desconsideradas as reiteraões, um encadeamento simples $[R_5]$ - $[R_0]$ - $[R_5]$ que simularia um movimento T-D-T, numa hipotética tonalidade contrastada num grau de mediante em relação à primeira parte. Finalmente, a terceira parte se revela como uma prolongada cadência D-T, expressa pelas formas $[O_5]$ - $[O_{10}]$ da série. Note-se que não há um retorno à forma inicial da série, mas uma recuperação do encadeamento a partir do ponto em que fora deixado no fim da primeira parte, ou seja, $[O_5]$. Ressalte-se, nesse particular, que a primeira parte fora concluída com um engenhoso *tour de force* de reiteraões da série $[O_5]$, à maneira de um *stretto*, que satura o compasso 20 com a condensação de quatro exposições dessa forma da série. Talvez se possa dizer que encontramos aqui outro resquício de poética da música tonal a justificar a alegação de uma não ortodoxia serial por parte do próprio Santoro.

Nos outros momentos em que não estrutura o discurso por transposições de quintas da série, Santoro o faz, quase exclusivamente, com sequências de transposição cromática de uma forma da série. Note-se que na primeira parte o autor navega por quase todas as transposições possíveis da série original. Creio que se pode ler nesse procedimento um resquício do romantismo wagneriano.

Conclui-se que a recepção fragmentada das teorias do dodecafonismo no Brasil propiciou um espaço alternativo, que Santoro utilizou para hibridizar de modo inventivo as influências que recebia do exterior, com a tradição clássica-romântica e traços estilísticos que surgiam de sua própria intuição.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Londres: Routledge, 1994.
- Béhague, Gerard. *Music in Latin América: An Introduction*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1979.
- Coelho de Souza, Rodolfo. “Uma introdução as teorias analíticas da música atonal”. In: Budasz, Rogério (org.), *Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas*, v. I. Goiânia: Anppom, 2009.
- Eimert, Herbert. *Lerbuch der Zwölftontechnik*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1950.
- Eimert, Herbert. *¿Qué es la música dodecafónica?* Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.
- Gado, Adriano Braz. *Um estudo da técnica de doze sons em obras selecionadas: Hans Joachim Koellreutter e César Guerra-Peixe*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2005.
- Kater, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter. Movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa, 2001.
- Krenek, Ernst. *Studies in Conterpoint*. Nova York: Schirmer, 1940.
- Krenek, Ernst. “New Developments of the Twelve-Tone Technique”. *The Music Review*, v. IV, n. 2, p. 81-97, 1943.
- Krenek, Ernst. “Extents and Limits of Serial Techniques”. *The Musical Quarterly*, v. 46, n. 2, p. 210-232. Special Issue: Problems of Modern Music. The Princeton Seminar in Advanced Musical Studies, 1960.
- Larsen, Juliane Cristina. *A forma sonata em três obras inaugurais: diálogos da Nova Música de Berg, Schoenberg e Santoro com a tradição*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.
- Lívoro, Iracele. *Santoro: Uma história em miniaturas*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2003.
- Mariz, Vasco. *Cláudio Santoro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- Mendes, Sergio Nogueira. “Cláudio Santoro: serialismo dodecafônico nas obras da primeira fase (1939-1946)”. In: *Anais do XVII Congresso da Anppom*. Goiânia: Anppom, 2007.
- Mendes, Sergio Nogueira. *O percurso estilístico de Cláudio Santoro: roteiros divergentes e conjunção*. Tese de Doutorado, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2009.
- Oliveira, Reinaldo Marques. *Cláudio Santoro e o dodecafonismo: um procedimento singular*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.



A recepção das teorias do dodecafonismo nos últimos Quartetos de cordas de C. Santoro – Souza, R. C.

Oliveira, Reinaldo Marques. *A conclusão cromática em obras de Arnold Schoenberg e Cláudio Santoro*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

Schoenberg, Arnold. “La Composicion con Doce Sonidos.” In: *El Estilo y la Idea*. tradução do original de 1951, p.143-188. Madri: Taurus, 1963.

RODOLFO COELHO DE SOUZA é professor associado de Teoria e Composição do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da Universidade de São Paulo em Ribeirão Preto. Graduado em Engenharia Civil pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo (1976), fez mestrado em Musicologia na ECA-USP (1994) e doutorado em Composição Musical na *University of Texas at Austin* (2000). Em 2009 realizou pesquisa de pós-doutorado na *University of Texas at Austin*. Foi professor do Departamento de Artes da UFPR (2000-2005). Atua nas áreas de Musicologia Analítica, Tecnologia da Música e Composição Musical, pesquisando os seguintes temas: composição musical auxiliada por computadores, teorias analíticas da música pós-tonal, análise de música brasileira do romantismo e modernismo. Foi diretor artístico adjunto de dez edições do Festival Música Nova (entre 1984 e 2010). Foi coordenador do Laboratório de Computação Musical da UFPR (2001-2004) e é colaborador da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Entre suas composições musicais destacam-se: *O livro dos sons* (2010) para orquestra e sons eletrônicos, *Concerto para computador e orquestra* (2000) e *Tristes trópicos* (1991).



ANEXO 1

↓ I SÉRIES INVERTIDAS

O → 2 3 0 11 4 5 6 1 10 7 9 8 ← R

S
E
R
I
E
S

O
R
I
G
I
N
A
I
S

S
É
R
I
E
S

R
E
T
R
Ó
G
R
A
D
A
S

2 3 0 11 4 5 6 1 10 7 9 8

↑ RI SÉRIES RETRÓGRADAS INVERTIDAS



ANEXO 2

Quarteto de Cordas VI

II.

Claudio Santoro

Lento $\text{♩} = 60$

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

V.I.

V.II

Vla.

Cello

V.I.

V.II

Vla.

Cello

V.I.

V.II

Vla.

Cello



VI. **O11**
a tempo

VII.

Vla.

Cello

O1

O7

VI. **O6** (c/rotação)

VII.

Vla.

Cello

O6

VI. **O5**

VII. **O5** (c/rotação)

Vla.

Cello

O5

O6

R5

VI. **R5**

VII.

Vla.

Cello

R5



The image displays a page of musical notation for a string quartet, featuring staves for Violin I (VI), Violin II (VII), Viola (Vla.), and Cello. The score includes various musical notations such as dynamics (*pp*, *mp*, *mf*, *p*), articulation (*tr*, *rit.*), and performance instructions (*senza vibrato*, *espress.*). It also contains rehearsal marks (**R0**, **R5**, **O5**) and a 'continuação' section. The notation includes fingerings, slurs, and dynamic markings throughout the piece.



The musical score is divided into four systems, each containing staves for Violin I (VI), Violin II (VII), Viola (Vla.), and Cello. The first system (measures 46-50) is marked 'Poco Più Mosso' and 'Tempo Primo'. It features dynamic markings of *f*, *ff*, and *pp*. The second system (measures 50-56) continues with dynamics of *p* and *pp*. The third system (measures 56-61) includes dynamics of *mf* and *p*. The fourth system (measures 61-66) features dynamics of *ff*, *rit.*, and *pp*. The score includes specific notation for dodecaphonic sets, labeled O5 and O10, with '(c/rotação)' indicating chromatic rotation. The score is numbered with measures 46, 50, 56, and 61.