Dodecafonismo, nacionalismo e mudanças de rumos: uma análise das *6 Peças para piano* de Cláudio Santoro e das *Miniaturas n. 1* para piano de Guerra-Peixe

Ernesto Hartmann (UFES)

Resumo: O presente artigo busca, a partir dos depoimentos de Claudio Santoro e César Guerra-Peixe, investigar em que medida estes compositores estavam utilizando sistematicamente a técnica dodecafônica no final da década de 1940. Através da análise de dois grupos de pequenas peças para piano dos dois compositores, relações entre seus processos composicionais e questões presentes em seus discursos da época são destacados. Conclui-se que ambos os compositores estavam realmente buscando uma nova forma de expressão, nacionalista por parte de Guerra-Peixe, porém sem ater-se a uma suposta rigidez do dodecafonismo.

Palavras-chave: Claudio Santoro. César Guerra-Peixe. Dodecafonismo. Nacionalismo.

Title: Dodecaphonism, Nationalism and Changes of Paths: a Comparative Analysis of the *6 Peças para piano* by Claudio Santoro and the *Miniaturas n. 1* for Piano by César Guerra-Peixe

Abstract: In this article we propose, based in the statements by Claudio Santoro and César Guerra-Peixe, to investigate to what extent these composers had been systematically using the dodecaphonic technique at the end of the 1940s. Through the analysis of two groups of little pieces for piano, by both the composers, we emphasize relationships between their compositional processes and matters present on their speeches of that period. We concluded that both the composers were really looking for new means of expression, Nationalist from Guerra-Peixe, but without retain to the supposed rigidity of the Dodecaphonism.

Keywords: Claudio Santoro. César Guerra-Peixe. Dodecaphonism. Nationalism.

HARTMANN, Ernesto. Dodecafonismo, nacionalismo e mudanças de rumos: uma análise das *6 Peças para piano* de Cláudio Santoro e das *Miniaturas n. 1* para piano de Guerra-Peixe. *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 1, p. 97-132, jun. 2011.

Música Viva, compositores nacionais e posicionamento estético

César Guerra-Peixe (1914-93) e Claudio Santoro (1919-89) foram dois compositores de capital importância no cenário musical brasileiro do século XX. Ambos foram, na década de 1940, alunos de Hans Joachin Koellreutter (1915-2005), músico alemão que chegou ao Brasil em 1937. Junto com Guerra-Peixe, Claudio Santoro, Eunice Katunda (1915-90) e outros jovens compositores, Koellreutter foi responsável por um dos mais importantes movimentos que a história musical brasileira assistiu - o *Grupo Música Viva*. Tendo como objetivo a criação e a divulgação da produção contemporânea, o Grupo *Música Viva* - através de suas ações pautadas em vários manifestos publicados ao longo da década de 1940 - promoveu uma revolução nos procedimentos composicionais da época, introduzindo a técnica de doze sons recentemente criada por Schoenberg.

Apesar do seu pioneirismo, Koellreutter, o líder do grupo, não era ainda um fervoroso adepto do dodecafonismo. Segundo ele mesmo, a primeira menção deste novo sistema ocorreu de forma espontânea, sem premeditação aparente, quando da ocasião de sua apreciação da obra *Sinfonia para duas Orquestras de Cordas* (1939) de seu então aluno Claudio Santoro. "Claudio Santoro foi a força motriz que me levou a abraçar o dodecafonismo, [...] Ele que me levou a aprofundar a técnica dos doze sons para transmiti-los aos outros. Era a técnica mais moderna e tinha que ser desenvolvida, pois interessava aos jovens" (KOELLREUTER apud LÍVERO, 2003: 28).

Por outro lado, Carlos Kater, um dos mais relevantes pesquisadores sobre o tema, acredita que o estudo da técnica dodecafônica naturalmente já estaria presente na agenda de trabalhos do grupo, visto que se tratava da técnica composicional mais plausivelmente associada ao moderno, ao científico e ao revolucionário que se conhecia até então:

> Ao invés de mera "florescência espontânea", sua prática (atonalismo e dodecafonismo) muito provavelmente teria se instaurado enquanto proposta deliberada e objetiva, fundamento de um projeto maior de formação musical de orientação universalista, compatível com a franca tendência de modernização e cosmovisão das metrópoles brasileiras (em particular Rio de Janeiro e São Paulo) (KATER, 2001: 112).

A posição de Kater parece a mais provável, principalmente quando se analisa um dos manifestos do grupo, o de 1944, onde se lê:

> Música Viva, divulgando, por meio de concertos, irradiações, conferências e edições a

> criação musical hodierna de todas as tendências, em especial do continente americano, pretende mostrar que em nossa época também existe música como expressão do tempo, de um novo estado de inteligência. [...] A revolução espiritual, que o mundo atualmente atravessa, não deixará de influenciar a produção contemporânea. Essa transformação radical que se faz notar também nos meios sonoros, é a causa da incompreensão momentânea frente à música nova (MANIFESTO MÚSICA VIVA, 1944).

Já o Manifesto de 1946 apresenta modificações profundas em relação ao documento de 1944. O que se observa na frase "'MÚSICA VIVA' estimulará a criação de novas formas musicais que correspondam às ideias novas, expressas numa linguagem musical contrapontístico-harmônica e baseada num cromatismo diatônico" (MÚSICA VIVA, 1946) é uma notável exclusão do termo atonalismo-dodecafonismo. Aparentemente, uma tendência que surgia no seio do Grupo, particularmente com Guerra-Peixe - que, nesse momento, iniciava sua busca por uma fusão entre a música folclórica e a popular, e o dodecafonismo - se fez influente na redação deste documento. Não obstante, a expressão "cromatismo diatônico" foi empregada por Koellreutter em outra ocasião, ao comentar a trajetória de Guerra-Peixe:

> (Guerra Peixe) é um compositor de um humor muitas vezes satírico e de um realismo quase dramático. Um real talento. Guerra-Peixe possue [*sic*] um grande e seguro domínio da matéria sonora e um autentico conhecimento dos recursos mais subtis e brilhantes da palheta orquestral. Sua linguagem musical baseada num cromatismo diatônico, atonal e livre de preconceitos, é de uma brevidade de proporções e de uma economia de meios que - característico de uma das tendências estéticas de nosso tempo - parece determinada por uma certa pressa, um certo desejo de condensar. [...] (sobre a primeira sinfonia) estilo fortemente pessoal apesar da contribuição que a música popular deu à sua formação (KOELLREUTTER. In: KATER, 2001: 113).

Esse comentário, de certa forma, coloca em cheque a própria denominação utilizada pelos compositores Guerra-Peixe e Santoro para categorizar a fase vivida por eles, fase dodecafônica.

Sem nos aprofundarmos mais nas complexas questões surgidas das diversas antíteses presentes nos Manifestos 1944-45 e 46 do *Grupo Música Viva*, cabe salientar que estes antagonismos se reproduziram em diversos depoimentos dos dois compositores. Ao

seguirem no estudo do atonalismo/ dodecafonismo com Koellreutter na década de 1940, foram dados, por Santoro, depoimentos radicalmente conflitantes com as trajetórias dele e de Guerra-Peixe, observadas na década seguinte (1950-60).

Como exemplo, temos o seguinte depoimento de Santoro:

> O Compositor para ser brasileiro não precisa buscar no folklore a sua inspiração porque inspirar-se "em caracteres, tendencias e processos ritmicos melodicos da música nacional brasileira", tem que ser no folklore, daí a contradição do 3º parágrafo com o segundo [sobre as regras do Prêmio Alexandre Levy]. (SANTORO, 29/01/1946. Protesto encaminhado a Comissão do Prêmio Alexandre Levy, do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo. In: Kater, 2001: 83).

Já na década de 1950, menos de cinco anos após a declaração anterior, esta postura foi claramente refutada pelo próprio compositor, influenciado então pela sua adesão ao Realismo Socialista e ao alinhamento com os "Compositores Progressistas" da URSS. Inicialmente a posição de Santoro era mais moderada, vendo na técnica de doze sons uma possibilidade, desde que humanizada, de fazer música. Entretanto, considerando rígida a maneira como o dodecafonismo era encarado por alguns compositores radicais adeptos da chamada segunda Escola de Viena, Santoro acreditou tratar-se apenas de uma substituição superficial de um sistema formalista (tonalidade) por outro. Assim sendo, o dodecafonismo seria incompatível com as ideias revolucionárias do realismo socialista e estaria fadado a ser rotulado pelos alinhados à política cultural soviética, apoiada pelos partidos comunistas de quase todo o mundo, como tendência da última fase da burguesia. Para justificar tal postura, em função de um desacordo com Koellreutter que se deu nesta mesma época, Santoro afirma:

> Desconheço elementos atonais na nossa música. Não me consta que o atonalismo tenha origens na classe operária, creio mesmo ser completamente alheio e antagônico aos seus anseios. Atonalismo é uma ideologia da burguesia, porque não tem parentesco com a nossa música popular que é por excelência tonal ou modal (SANTORO, 1951: 4).

Por outro lado, Guerra-Peixe sempre se mostrou mais comedido em suas declarações. Detectando diversas dificuldades, sintetizadas no texto *Música e Dodecafonismo*

de 1952, enumera as suas razões para abandonar a técnica dos doze sons:

> 1) A impossibilidade de fazer realçar em minhas obras a nacionalidade que tanto prezo
>
> 2) A incomunicabilidade de sua curiosa linguagem, e
>
> 3) O reconhecimento da covardia de que eu era presa, fugindo aos problemas da criação de uma música necessariamente brasileira (GUERRA-PEIXE, 1952: 3)

Se por um lado Guerra-Peixe apresenta em suas obras sinais mais evidentes do seu itinerário entre utilização da técnica de doze sons e posterior adesão ao nacionalismo, Santoro, apesar de aparentar uma mudança radical, já se posiciona (ao menos no seu discurso) em prol do abandono do "atonalismo". Aponta para uma possível reconciliação com uma arte "popular" (mas não ainda folclórica, como veríamos nas *9 Peças para piano* e na *Sonata para piano n. 4*, ambas da década de 1950) e, consequentemente, dentro das circunstâncias e contexto do momento em discussão, para uma adoção de uma estética nacionalista. Isso de fato ocorre com o compositor e esta estética, ao contrário de Guerra-Peixe que a adotará por toda a sua obra, se sustenta apenas durante a década de 1950. O seguinte depoimento demonstra esta aproximação de forma clara:

> Atravessamos um período de Post revolucionário de arte onde todas as conquistas do princípio do século devem ser consolidadas e tiradas proveito de um modo geral. Falamos muito ultimamente do sentido de aproximação do artista e da arte contemporânea do povo. É preciso pensar neste sentido para não nos tornarmos uma "igrejinha" de intelectuais desligados da massa [...] o povo é simples e compreende mais facilmente uma arte também simples (SANTORO, correspondência à Koellreutter 14/2/1947. In: KATER, 2001: 84).

Também em 1947, Santoro declara:

> Aproveito um pouco certas cousas da "Usina de Aço" e introduzo uma espécie de "Toada" (não vá se assustar) a minha moda para uma cena que é necessária, é uma música que nasceu espontaneamente de um certo cunho brasileiro sem ser folklore (SANTORO carta a Koellreutter 18/12/1947 sobre as soluções adotadas na composição do segundo quadro do Ballet A Fábrica. In: KATER, 2001: 84)

Desta forma, podemos observar que entre os anos de 1946 e 1949, Santoro e Guerra-Peixe afinavam um discurso apontando para uma busca de formas de "simplificação" e ou aproximação entre o dodecafonismo e o "folclore" ou o "popular" em suas obras.

Entre 1946 e 1949, os dois compositores produziram obras para piano. Em 1946 Santoro escreveu *6 Peças para piano*, ainda com a técnica dodecafônica decorrente de seus estudos com Koellreutter, e Guerra-Peixe, em 1947, a primeira da série de quatro *Miniaturas* para piano. Uma análise destas obras pode auxiliar a elucidar o estágio em que estes compositores se encontravam neste período, no que diz respeito ao posicionamento estético por eles abordado em comparação com os seus discursos. Para uma melhor compreensão da utilização da técnica dodecafônica e suas particularidades, que serão encontradas nestas obras, convêm, inicialmente, discutir alguns importantes conceitos sobre dodecafonismo e serialismo.

Dodecafonismo e serialismo: princípios

> Composition is: thinking in tones and rhythms. Every piece of music is the presentation of a musical idea (SCHOENBERG, 1995: 15). [1]

Vários importantes trabalhos recentes (ALMADA, 2008; BERNSTEIN, 2004; GADO, 2005; MENDES, 2007) colocam em cheque a própria utilização do termo fase dodecafônica para as técnicas empregadas por Santoro e Guerra-Peixe tanto ao longo do seu estudo com Koellreutter, como durante a fase de maturidade e domínio desta técnica (segunda metade da década de 1940). José Maria Neves afirma que "As técnicas dodecafônicas no Brasil foram utilizadas com inteira liberdade na manipulação das normas gerais do dodecafonismo, adaptando-as às suas necessidades expressivas" (NEVES, 1984: 90).

A afirmação de Neves pode, sem constrangimentos, ser ampliada para contemplar a importância da questão rítmica, principalmente nas obras atonais de Guerra-Peixe (1947-49). Uma das características mais marcantes da música brasileira é, justamente, a sua organização rítmica, que foi exaustivamente aproveitada (visto que é uma das mais

[1] "Composição é: pensar em sons e ritmos. Toda peça de música constitui a apresentação de uma ideia musical" (SCHOENBERG, 1995: 15).

evidentes) pelos compositores nacionalistas brasileiros do final do século XIX e início do século XX. Naturalmente, a fusão do sistema de doze sons com esta organização não poderia ter sido objeto da imaginação dos criadores do sistema, europeus, fundamentalmente preocupados em se ater à tradição europeia, ao contrário do Brasil, onde se buscou uma inovação nesta questão?

É notável a supracitada observação de Schoenberg sobre a organização rítmica e o seu papel na estruturação da forma musical. Essencialmente, Anton Webern rapidamente concluiu que a simples aplicação do sistema dodecafônico a um vocabulário rítmico e às formas tradicionalmente associadas ao tonalismo transformariam as novas obras compostas neste sistema em caricaturas das já existentes. Era necessário repensar os conceitos de forma, melodia, ritmo, timbre e textura.

Guerra-Peixe refere-se à diversidade rítmica das sociedades contemporâneas como um valor estético que não pode ser desprezado pela música dodecafônica: "Ora, se os povos sentem tanto o fator rítmico, por que nossa música não há de refletir este sentimento?" (GUERRA-PEIXE. In: ASSIS, 2007:35).

Dodecafonismo é uma forma de organizar os doze sons da escala cromática na tentativa de suprimir o sentido de tonalidade. Desta forma, organizam-se os sons em séries de doze elementos que são tratados de forma serial, ou seja, por transposição, retrogradação e inversão (inclusive retrogradação da inversão). Ao considerar o quadrado "Sator" (Fig. 1) temos uma interessante visão da forma como o dodecafonismo foi empregado na música, devido principalmente à influência da Segunda Escola de Viena (Schoenberg, Webern e Alban Berg):

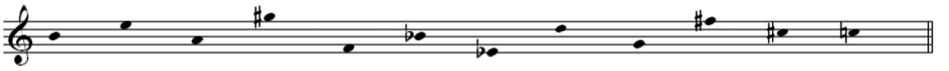
S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

Fig. 1: Quadrado "Sator".

"SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS" - quando distribuída no "quadrado mágico", a frase pode ser lida de quatro formas diferentes: da esquerda para a direita de

cima para baixo, da direita para a esquerda de baixo para cima, de cima para baixo da direita para a esquerda e de baixo pra cima da direita para a esquerda. Quando as letras são substituídas por alturas, temos uma série de cinco sons que também pode ser lida destas quatro formas diferentes: respectivamente O (original), R (retrógrada), I (inversão) e RI (retrógrada da inversão).

A técnica de doze sons utiliza uma matriz 12 x 12 (Ex. 1), em que cada posição é preenchida por uma altura diferente, produzindo 12 séries diferentes de doze sons para cada um dos dois sentidos possíveis: horizontal e vertical.



Série das Miniaturas nº 4 para Piano de Guerra-Peixe

	ORIGINAL											
INVERSÃO	11[2]	3	9	8	5	10	3	2	7	6	1	0
	6	11	4	3	0	5	10	9	2	1	8	7
	1	6	11	10	7	0	5	4	9	8	3	2
	2	7	0	11	8	1	6	5	10	9	4	3
	5	10	3	2	11	4	9	8	1	0	7	6
	0	5	10	9	6	11	4	3	8	7	2	1
	7	0	5	4	1	6	11	10	3	2	9	8
	8	1	6	5	2	7	0	11	4	3	10	9
	3	8	1	0	9	2	7	6	11	10	5	4
	4	9	2	1	10	3	8	7	0	11	6	5
	9	2	7	6	3	8	1	0	5	4	11	10
	10	3	8	7	4	9	2	1	6	5	0	11
	RETRÓGRADA											RETRÓGRADA DA INVERSÃO

Ex. 1: Série das *Miniaturas n. 4* (1949) para piano, de Guerra-Peixe.

[2] Como é corrente na literatura foi utilizado um sistema numérico de referência dos sons que representa a sua distância a partir do Dó por semitons (0=Dó, 1 = Dó#, etc.).

O método de composição em doze sons (oriundos da escala cromática) tem sua criação atribuída a Arnold Schoenberg. Outros compositores alemães (e russos, como Scriabin em sua última fase e Roslavetz) simultaneamente a Schoenberg, durante a década de 1900, estavam buscando novas formas de expressão orientadas por uma linguagem altamente cromática, e tratando acordes e estruturas de cinco ou seis sons de forma quase serial, aproximando-se muito da ideia fundamental da técnica de doze sons, porém com um número menor se sons. Ciente disso, Schoenberg, ao teorizar o seu sistema, justifica sua descoberta como uma necessidade que surgiu como consequência lógica da dissolução do sistema tonal (SCHOENBERG, 1975: 214-45). Frequentemente, dodecafonismo é confundido com serialismo, porém, procedimentos seriais já faziam parte do repertório técnico dos compositores desde a década de 1910 (Scriabin opp. 67, 69 e 70, por exemplo) e não necessariamente estavam ligados à utilização de uma série de doze sons. Schoenberg também havia trabalhado desde 1908 desta forma, inicialmente com pequenos agrupamentos de sons, e, somente após doze anos, foi capaz de estabelecer as bases para a sua argumentação teórica. O que se considera serialismo hoje é toda a produção atonal de Schoenberg e outros compositores que utilizaram 3, 4, 5 e mais sons, tratando-os em inversão, retrogradação e, principalmente, utilizando o material para a confecção das texturas da peça, nas dimensões vertical e horizontal.

Na Tese de Doutorado *O Percurso Estilístico de Claudio Santoro: Roteiros Divergentes e Conjunção Final* (2009), Sérgio Nogueira Mendes não só nos oferece um excelente panorama desta questão, como ainda, de forma bastante clara, sintetiza os principais aspectos da técnica dos doze sons proposta por Schoenberg.

> [...] os aspectos mais importantes relacionados a uma justa e equilibrada aplicação da técnica seriam os seguintes:
> (1) o uso constante e exclusivo de uma série de doze diferentes notas;
> (2) o respeito estrito à sucessão das notas de acordo com sua ordem na série, (ainda que pequenas digressões possam ser toleradas);
> (3) a utilização de uma única série em cada composição;
> (4) a não utilização de oitavas dobradas;
> (5) a exclusão de reminiscências da harmonia tonal;
> (6) o emprego da mesma série, tanto na dimensão vertical, quanto horizontal;
> (7) a utilização da série em suas formas retrógradas e espelhadas;
> (8) a possível divisão da série em grupos de 6, 4 ou 3 notas, de forma a proporcionar uma distribuição mais regular" (MENDES, 2009: 38-39).

Daqui podemos extrair algumas conclusões, caso desejemos partir da premissa de analisar as peças eleitas neste trabalho como obras dodecafônicas. A primeira conclusão diz respeito a questão da observância ou não dos aspectos fundamentais desta técnica. Considerando que a primeiro aspecto descrito por Mendes tem em seu próprio enunciado algo de inequívoco, ou seja, o uso de doze diferentes alturas como elementos formadores de uma série. Sua associação com o segundo aspecto supõe a sucessão destes mesmos sons de acordo com a ordem, afora a utilização de retrogradações e inversões, percebemos que processos como omissões, utilização de séries menores ou maiores de doze sons, permutações e a utilização de mais de uma série nas composições tratam de desvios que podem ser deliberadamente escolhidos pelo compositor ou ser meramente arbitrários. A segunda conclusão trata dos desvios desta normatividade, que aparentemente, não representam um decréscimo da qualidade, sendo eventualmente realizados e frequentemente utilizados por Santoro e Guerra-Peixe, como poderemos contemplar mais adiante nas análises das peças eleitas para este trabalho.

É notável que entre os aspectos propostos por Mendes, que tratam de uma bem elaborada síntese e revisão da teoria dodecafônica, não existam normas que abordem diretamente as questões do ritmo, tão desconfortáveis para uma linguagem não tonal, não obstante o interessante tratamento proposto por Anton Webern a este parâmetro da música. Curiosamente, é este o parâmetro mais explorado por Guerra-Peixe na sua tentativa de compor em um estilo que contemplasse a nova técnica (no que diz respeito à organização do parâmetro altura) e as novas possibilidades de organização rítmica derivadas do vernáculo popular, como pressupõe a sua estética nacionalista na década de 1940 (VETROMILLA, 2002: 135), apesar da afirmação de Schoenberg que não seria apropriado "aplicar às ideias - por natureza - primitivas da música popular uma técnica que só é apropriada a um pensamento mais evoluído" (SCHOENBERG. In: LEIBOWITZ, 1981: 104).

Os depoimentos de Guerra-Peixe e Santoro sobre as suas práticas são bastante esclarecedores a respeito de como estes compositores estavam deliberadamente buscando uma forma de expressão não calcada na ortodoxia e sim na própria leitura pessoal de um sistema proposto. Essa relação, essencialmente exógena, que foi estabelecida entre a técnica e os compositores brasileiros, foi um dos principais motivos de tensão que resultaria na rejeição (mesmo que temporária, como no caso de Santoro) de Guerra-Peixe e Claudio Santoro à técnica dodecafônica na década de 1950. A completa alienação ao vernáculo popular pelo dodecafonismo produziu um mal estar, fazendo com que ambos se afastassem de Koellreutter e eliminassem esta técnica demasiadamente cerebral e europeia do seu repertório.

Através da análise e da comparação de dois conjuntos similares de peças destes

dois compositores discutidos, as *6 Peças para piano*, Série II (1946) de Santoro e as três *Miniaturas n. 1* para piano (1947) de Guerra-Peixe, estabeleceremos uma tentativa de compreender como se traduzem os discursos aqui reproduzidos nas respectivas obras e, consequentemente, perceber em que estágio cada um dos dois compositores se encontrava no fim da década de 1940, pouco antes de abandonarem a técnica dodecafônica.

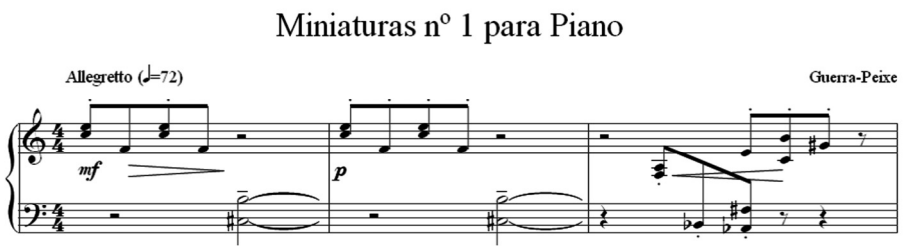
Análises

As análises foram realizadas norteadas pelos princípios expostos em Allen Forte (1972) sobre a Teoria dos Conjuntos, além de haverem referências aos depoimentos dos próprios compositores, seja através de sua correspondência ou através de suas publicações.

Textura e ritmo

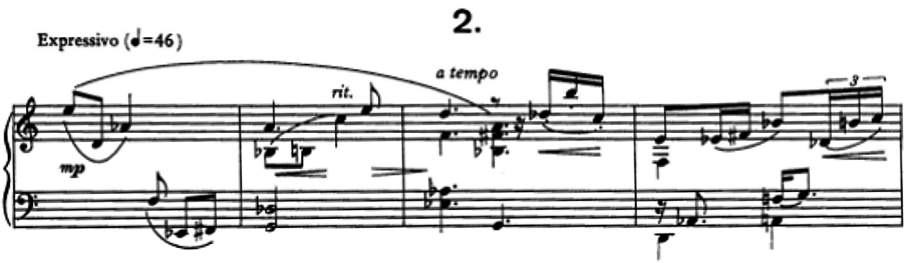
Ao compararmos a utilização da técnica de doze sons pelos compositores nas *6 Peças para piano* de Santoro com as três *Miniaturas n. 1* para piano de Guerra-Peixe, deparamo-nos com duas abordagens bastante distintas de utilização da textura e do ritmo. Santoro, ao abolir a indicação de compassos nessa coleção de peças (exceto na n. 6), sugere-nos uma livre utilização da métrica, o que se confirma na assimetria de tempos e de distribuição das figuras rítmicas. Já Guerra-Peixe, ao contrário, adere ao metro, não sem fazer pequenas alterações neste. Estas alterações, porém, em nenhum momento colocam em risco a pulsação básica da unidade de tempo. Na segunda *Miniatura* as alterações consistem em mudanças de compasso 4/4 para 2/4 sem prejuízo da figura representativa da unidade de tempo, não ocorrendo modulações métricas. Na terceira *Miniatura*, temos um compasso composto (6/8) que, tão somente, se altera para 12/8 e 9/8, também sem ocorrência de modulação métrica. Ainda, as figuras nas três *Miniaturas*, corroboram para uma confirmação da métrica proposta pela indicação de compasso, caso contrário ao observado nas peças de Santoro, em que a livre organização das figuras busca impor uma métrica completamente desprendida, com exceção da já mencionada n. 6.

A primeira das três *Miniaturas n. 1* para piano de Guerra-Peixe demonstra como a repetição regular e simétrica de um evento rítmico nos dois primeiros compassos concorre para a sensação clara de uma métrica simples, como nos mostra o Exemplo 2:



Ex. 2: Guerra-Peixe, *Miniaturas n. 1* para piano, primeira peça (comp. 1-3).
(Edição realizada pelo autor a partir do manuscrito.)

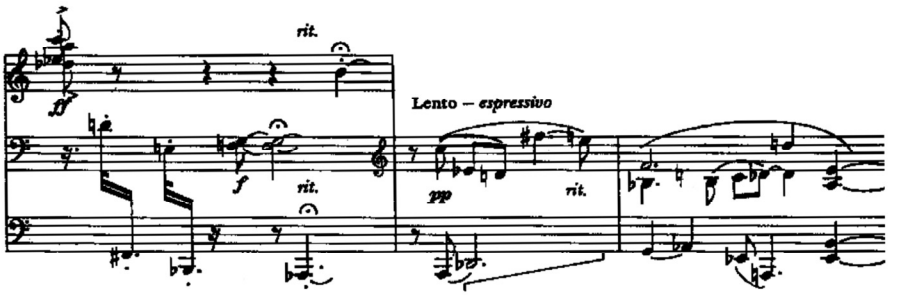
Já o Exemplo 3 exemplifica a liberdade métrica frequente nas *6 Peças para piano* de Claudio Santoro, em que cada compasso apresenta uma diferente combinação rítmica:



Ex. 3: Santoro, *6 Peças para piano,* segunda peça (comp. 1-4).

Na terceira das *6 Peças para piano* de Santoro, podemos observar (no compasso 4) uma riqueza de articulações e planos sonoros sobrepostos que culminam com fermatas suspensivas, criando a sensação de desorientação métrica, Essa riqueza de articulação reforça à assimetria métrica já estabelecida nos compassos anteriores desta peça, assim como no seguinte *Lento - expressivo* (compasso 5).

Este compasso pode ser apreciado no Exemplo 4:

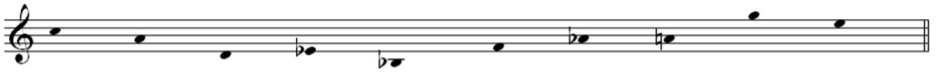


Ex. 4: Santoro, *6 Peças para piano*, terceira peça (comp. 4-6).
Utilização de textura com superposição de planos sonoros.

A comparação com a complexidade rítmica presente nas *6 Peças para piano* de Santoro, nos sugere a já mencionada preocupação de Guerra-Peixe com a compreensibilidade da obra, decantando a rítmica até os seus elementos mais simples, mais característicos da sua compreensão do que seria a autêntica música popular, porém, sem a utilização ainda da estilização do folclore e de seus esquemas rítmicos mais elaborados, como os presentes na fase posterior deste compositor. Por outro lado, podemos perceber Santoro ainda bastante interessado em construir uma sonoridade mais caracteristicamente moderna, pois seus recursos texturais e timbrísticos certamente o aproximam mais do que os de Guerra-Peixe do estilo da Segunda Escola de Viena.

As *Miniaturas n. 1* para piano de Guerra-Peixe

Guerra-Peixe, em seus 80 exemplos extraídos de suas obras (LIMA, 2002, p. 236), declara que utilizou a seguinte série de dez sons para a composição das três *Miniaturas n. 1* para piano (Ex. 5):



Série das Miniaturas nº 1 para Piano de Guerra-Peixe

	I_0	I_9	I_2	I_3	I_{10}	I_5	I_8	I_9	I_7	I_4	
O_0	0	9	2	3	10	5	8	9	7	4	R_0
O_3	3	0	5	6	1	8	11	0	10	7	R_3
O_{10}	10	7	0	1	8	3	6	7	5	2	R_{10}
O_9	9	6	11	0	7	2	5	6	4	1	R_9
O_2	2	11	4	5	0	7	10	11	9	6	R_2
O_7	7	4	9	10	5	0	3	4	2	11	R_7
O_4	4	1	6	7	2	9	0	1	11	8	R_4
O_3	3	0	5	6	1	8	11	0	10	7	R_3
O_5	5	2	7	8	3	10	1	2	0	9	R_5
O_8	8	5	10	11	6	1	4	5	3	0	R_8
	RI_0	RI_9	RI_2	RI_3	RI_{10}	RI_5	RI_8	RI_9	RI_7	RI_4	

Ex. 5: Guerra-Peixe, *Miniaturas n. 1* para piano. Série utilizada e sua matriz.

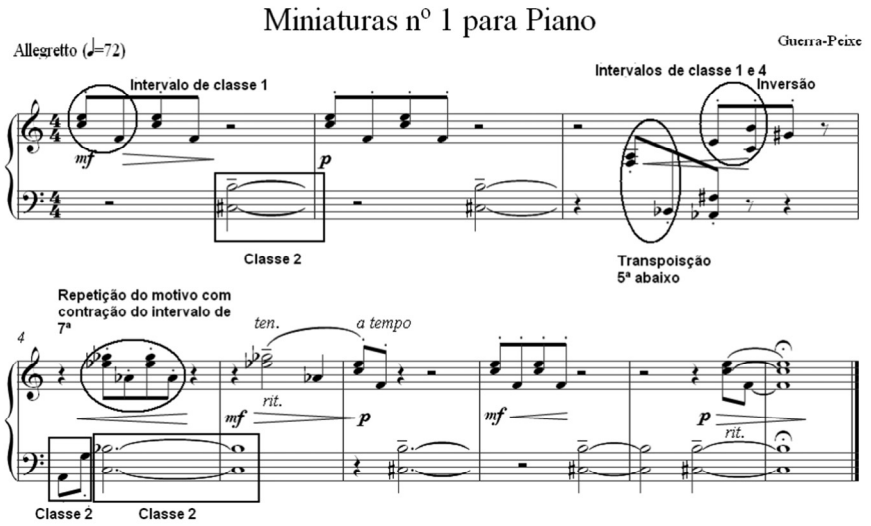
Contudo, a apresentação completa desta série só ocorre na segunda das três peças, desorientando a sua percepção, pois frequentemente está distribuída ao longo das três peças entre os planos texturais ou mesmo incompleta. A utilização da reiteração de motivos rítmico-melódicos nos convida a analisar a **primeira peça**, *Allegretto*, enfatizando mais os intervalos utilizados do que a ordenação propriamente dita da série. Esta série não tem doze sons, além da peculiar repetição da nota 9 (Lá) como segundo e oitavo membros, transformando-a em uma coleção de apenas nove sons distintos, um nonacorde.

Cecília Nazaré de Lima já havia apontado quatro procedimentos distintos de utilização da série por Guerra-Peixe, "Série livre, Série Motivadora, Série Harmonizadora e Série Simétrica" (LIMA, 2002, p. 227). Estas quatro abordagens contemplam a utilização de organizações livres da ordem da série, contudo, sem que os motivos sejam obscurecidos ao ponto de tornarem-se irreconhecíveis, trabalhos com motivos que vão sendo empregados no decorrer da obra e que podem gerar harmonias através de seus perfis melódicos/ harmônicos/ texturais (ou mesmo gerar complexos harmônicos de três ou quatro sons que podem ser expostos melódica ou harmonicamente), e por fim, simetria através da utilização de ordenações propícias ao mapeamento dos mesmos intervalos de um hexacorde para outro da série.

As primeiras cinco notas utilizadas e repetidas no segundo compasso, o

pentacorde 5-6 (0,1,4,5,11), sugerem, pela sua organização, um padrão intervalar utilizado de forma livre, mas que pode ser derivado da combinação do terceiro, quarto e quinto membro da série (Ré, Mib e Sib, respectivamente) transpostos um tom acima (o que os torna Mi, Fá e Dó) na clave de sol, combinados com um intervalo de classe 2 (10 semitons) formado por Dó# e Si, que pode ser derivado de três ocorrências presentes na série: a) o oitavo e o nono membro, b) o primeiro e o terceiro membro, e c) o quinto e o sétimo membro. Optamos pela primeira alternativa, pois é a única que se refere a dois membros consecutivos (presentes em O4/R4 e em I8/RI8, que, no caso, são transpostos quatro semitons, tornando-se Do# e Si).

A organização intervalar no compasso 3 de quatro semitons (Fá e Lá) saltando dez semitons abaixo da nota superior (Sib, que representa uma transposição 7 semitons abaixo, como indicado no Ex. 6), e, posteriormente no compasso 4, em que o padrão do primeiro compasso se repete de forma livre, reiteram esta hipótese, pois o intervalo de 4 semitons não é encontrado em nenhuma sequencia adjacente de membros na forma original, sendo, portanto, inexistente também em todas as outras 47 derivadas. Só podemos assumir então, que estes são elaborações dos intervalos constituintes do pentacorde 5-6 apresentado anteriormente nos dois primeiros compassos:

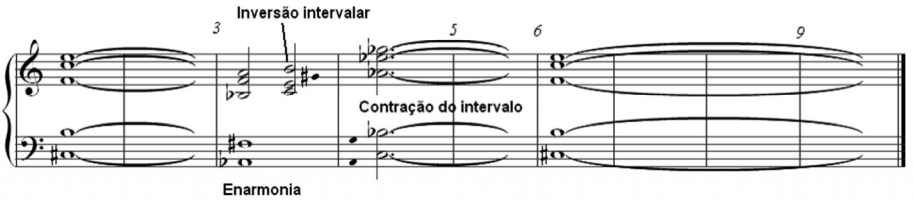


Ex. 6: Guerra-Peixe, *Miniaturas n. 1* para piano, primeira peça.
Intervalos recorrentes (comp. 1-8).

Os motivos circulados no exemplo acima são construídos pela utilização de textura, articulação, ritmo e conteúdo intervalar dos motivos iniciais da peça e explorados através de repetição simples (compasso 2), variada (com subtração da repetição do motivo aliada à transposição e inversão, como ocorre no compasso 4) e variação do conteúdo intervalar (compasso 4), assim como com a transformação do intervalo de 11 semitons em 10 semitons (contração intervalar). Em todos os casos a textura se desenvolve com a utilização do motivo na parte superior sobreposto a um intervalo de 10 semitons na parte inferior, exceto no terceiro compasso, em que essa relação é desdobrada em uma textura homofônica, sofrendo elisão no terceiro tempo.

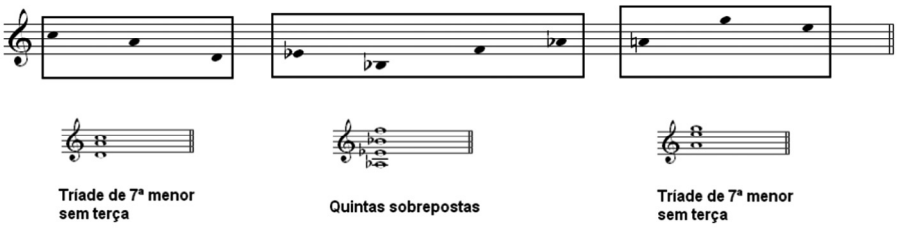
Se dividirmos esta peça em três partes (A: compassos 1-2, B: compassos 3-5, e A': compassos 6-9) podemos perceber uma minúscula forma ternária sendo articulada. Exposição, desenvolvimento do motivo (contraste) e reexposição variada. A primeira parte contém cinco notas representadas pelo pentacorde 5-6 (0,1,4,5,11), a segunda pela soma do heptacorde 7-13 (0,4,5,6,8,9,10) (compasso 3) com o heptacorde 7-10 (0,3,6,7,8,9,10) (compasso 4) cuja soma (0,3,4,5,6,7,8,9,10) é o nonacorde 9-2, e a terceira é uma reprise do conteúdo intervalar da primeira.

O Exemplo 7 ilustra uma possibilidade de desdobramento, elucidando a forma como o compositor utilizou o paralelismo dos acordes para a construção desta peça:



Ex. 7: Guerra-Peixe, *Miniaturas n. 1* para piano, primeira peça.
Desdobramento, evidenciando o paralelismo dos acordes (comp. 1 a 9).

A segunda peça, *Lento*, explora a construção simétrica da série. Esta simetria não ocorre na ordenação das notas, mas no conteúdo intervalar da uma segmentação especificamente ilustrada no Exemplo 8:

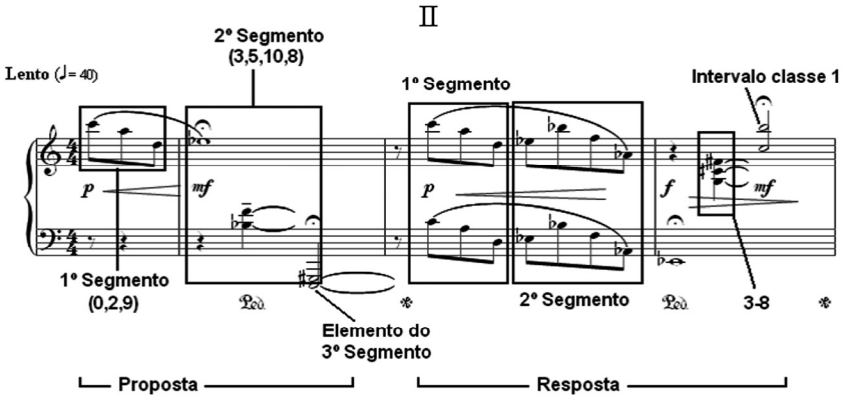


Ex. 8: Guerra-Peixe, *Miniaturas n. 1* para piano, segunda peça.
Detalhamento da série.

O primeiro segmento destacado no exemplo acima é constituído pelo conjunto 3-7, o segundo, pelo 4-23, este um tetracorde de classes 5 sobrepostas (sem que esta ordem seja respeitada pelo compositor) e o terceiro é novamente um 3-7, agora reordenado e transposto sete semitons acima. A forma como o compositor articula as estruturas fraseológicas da peça está diretamente relacionada a esta segmentação.

A forma pode ser considerada, da mesma maneira que na primeira peça, uma divisão ternária que, neste caso, está delimitada pelas fermatas. A primeira parte vai do compasso 1 a 3, a segunda, do compasso 4 a 6, e a terceira, do compasso 7 a 10. De forma análoga à primeira peça, podemos estabelecer as funções estruturais de cada divisão - compassos 1 a 3: proposta ou exposição; compassos 4 a 6: contraste ou desenvolvimento; compassos 7 a 10: recapitulação variada. Nos quatro primeiros compassos temos uma clara simetria constituída por uma proposta e uma resposta. A anacruse apresenta num arpejo descendente em uma voz, os três primeiros elementos da série, sendo respondida por um adensamento da textura que se expande por duas camadas de planos sonoros, em que os elementos seguintes da série, acrescidos da nota Mi (que pode ser considerado o primeiro elemento do terceiro segmento), se combinam em intervalos de classe 5 e classe 4 nos registros médio e grave do piano. A série está incompleta, faltando seus dois últimos membros que, nesta forma, O0 seriam Sol e Lá (com a ordem alterada, pois o Mi seria o último membro), respectivamente. No compasso 2 o arpejo se repete, mas se amplia sinuosamente e com dobramento de oitava inferior, contemplando mais uma vez as notas do primeiro e do segundo segmento. O terceiro compasso, da mesma maneira que o primeiro, pontua a frase com a mesma textura, porém, em sentido contrário, do registro grave para o agudo, consolidando - ao menos no parâmetro textura - o sentido de pergunta e resposta. A "cadência final" repousa sobre uma harmonia (com a indicação de pedal, certificando o prolongamento dos sons) formada pelo pentacorde 5-22 (0,3,6,7,11) -

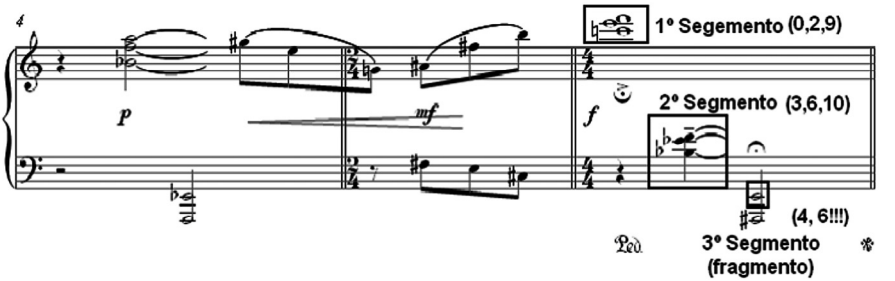
combinação esta que, somada às notas anteriores, compõe uma escala cromática completa. O tricorde 3-8 (0,6,8) no compasso 3.2 e o intervalo de classe 1 (0,11) no compasso 3.3 não se articulam em nenhuma das 48 formas da série, porém, podemos compreendê-los como transposições do terceiro e quarto membros da série (intervalo classe 1) e do terceiro, quinto e sexto membros da série (tricorde 3-8). O Exemplo 9 ilustra a segmentação nos primeiros três compassos da peça:



Ex. 9: Guerra-Peixe, *Miniaturas n. 1* para piano, primeira peça (comp. 1-3). Segmentação.

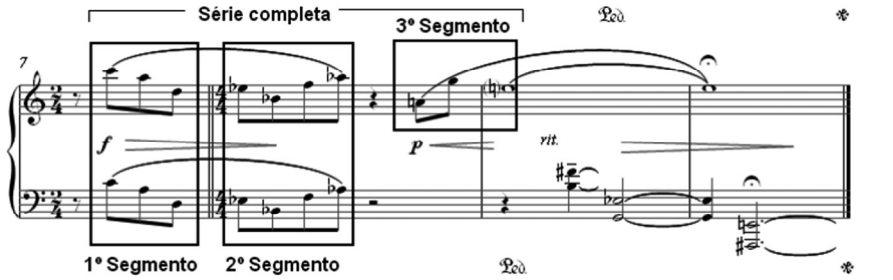
O abandono da série coincide com uma livre utilização dos doze sons nos compassos 4 e 5, gerando contraste. Aqui, o esquema da textura observado nos compassos anteriores se inverte, sendo primeiro articulados os intervalos e depois o arpejo que, agora reduzido a três colcheias, recebe um contraponto (quase um movimento contrário). Alguns dos conjuntos utilizados são também passíveis de serem derivados da série original. No compasso 4.2 o tricorde 3-4 (5,9,10) pode ser uma transposição do terceiro, quarto e quinto membro da série original (observe que aqui o compositor utiliza a mesma combinação de alturas que no compasso 3 da primeira peça, onde, coincidentemente, também inicia-se a parte B da primeira peça); em 4.3 o intervalo de classe 2 pode ser traçado nas três combinações de membros já mencionada e em 5.1 o tricorde 3-7 (1,4,6) pode ser uma transposição tanto dos três primeiros membros como dos três últimos da série original ou mesmo da retrógrada. No compasso 4.4 3-3 (4,7,8) e no compasso 5.2 3-4 (6,10,11) são formações derivadas de membros não adjacentes da série, permitindo uma grande variedade de associações para a sua formação. De qualquer forma, se considerarmos a série um nonacorde 9-9, veremos que ambos os tricordes em questão são

seus subconjuntos. A culminância desta parte (compasso 6) se dá sobre o segundo segmento, agora com a adição de Fá# no baixo, uma nota totalmente estranha à esta forma proposta da série (0,9,2,3,10,5,8,9,7,4), como mostra o Exemplo 10:



Ex. 10: Guerra-Peixe, *Miniaturas n. 1* para piano, segunda peça (comp. 4-6).
1°, 2° e 3° segmento.

A recapitulação (compassos 7 a 10) traz pela primeira e única vez nestas peças a série completa apresentada de forma clara, articulada em uníssono nas duas partes, superior e inferior. Utilizando-se do mesmo motivo que nos compassos iniciais, ela é separada de sua última reminiscência (3° segmento) por uma pausa de um tempo no compasso 8.3. Este conclui com a textura de acordes, que, mais uma vez, delimita outra estrutura estranha à ordem da forma, mas cujos intervalos de classe 5 (Fá#,Si) no compasso 9.2 e classe 2 (Mi,Fá#) no compasso 10.2 são possíveis transposições do segundo e do terceiro membro, assim como do sétimo e do oitavo membro da forma original da série, respectivamente. O Exemplo 11 ilustra a segmentação e os compassos finais:



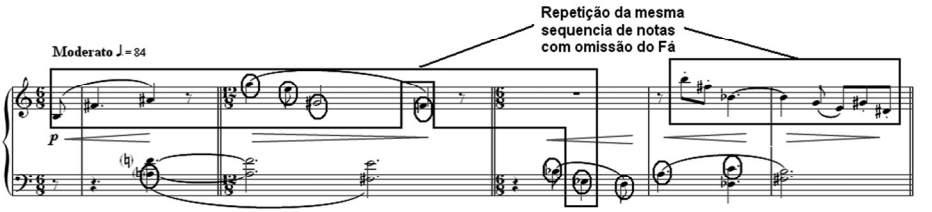
Ex. 11: Guerra-Peixe, *Miniaturas n. 1* para piano, segunda peça (comp. 7-10).

Série completa.

O intervalo de classe 4 (Mib, Sol) no compasso 9.3 só pode ser compreendido como uma associação livre entre membros da série, pois, como já ocorreu anteriormente com outro intervalo, este não encontra-se entre membros adjacentes em nenhuma das 48 formas da série.

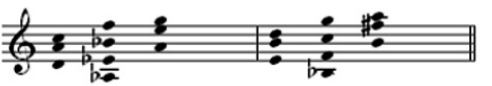
A **terceira e última peça** do grupo, assim como as duas anteriores, também pode ser dividida em três partes. As funções estruturais de cada parte obedecem ao mesmo padrão que indicamos nas duas primeiras peças: exposição (compassos 1 a 5), contraste ou desenvolvimento (compassos 6 a 8) e recapitulação (compassos 9 a 13).

Nos compassos 1 a 4 encontramos uma exposição da série, distribuída entre os intervalos que pontuam o acompanhamento da melodia e precedida por material alheio à sua organização. A série está em sua forma R0 e ilustrada com seus membros circulados no Exemplo 12:



Ex. 12: Guerra-Peixe, *Miniaturas n. 1* para piano, terceira peça (comp. 1-5).

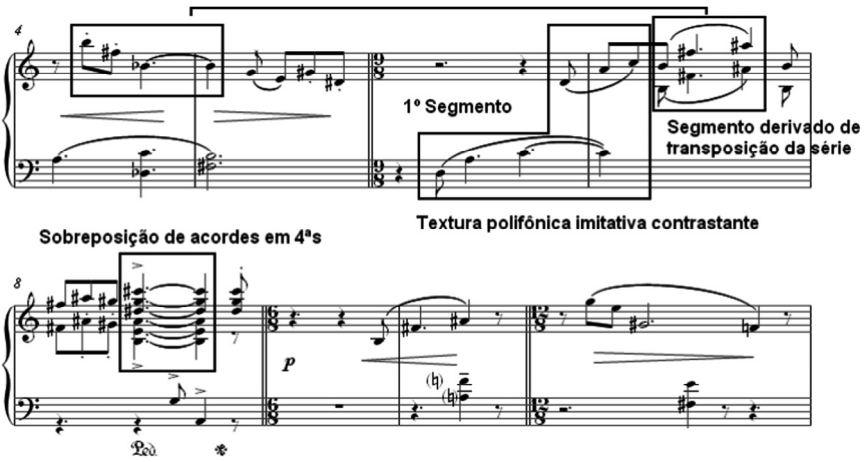
O novo material, as notas Fá, Fá#, Sol, Sol#, Lá#/Sib e Si repetem-se nos compassos 4 e 5 com a omissão da nota Fá. Esta repetição, que ocorrerá também nas partes B e A', aponta para um fragmento da forma O2, que é aproveitada aqui apenas parcialmente. Esta relação está demonstrada no Exemplo 13:



Ex. 13: Guerra-Peixe, *Miniaturas n. 1* para piano, terceira peça.
Transposição dois semitons acima da série.

Nesta transposição dois semitons acima, o pentacorde 5-6 (5,6,9,10,11) está presente, além de conter elementos comuns à série proposta pelo compositor. A técnica de fusão entre a série original e a transposição explica a articulação de todos os sons da seção A, com exceção do Réb presente no compasso 4.

A parte central B (compassos 6 a 8) corrobora a hipótese de fusão das formas das séries, pois ela utiliza fragmentos do primeiro segmento (0,2,9) com o hexacorde 6-Z10 (4,6,7,8,10,11). O agrupamento em acordes de quartas sobrepostas, no compasso 8, mostra a sua derivação do segundo segmento da série, utilizado em duas alturas diferentes, simultaneamente. A polifonia imitativa que se ensaia e culmina nestes acordes, fornece o contraste de textura e o desenvolvimento desta parte, como pode ser observado no Exemplo 14:



Ex. 14: Guerra-Peixe, *Miniaturas n. 1* para piano, terceira peça (comp. 4-11). Estrutura contrastante.

A parte A' traz a série com a mesma textura da exposição sendo, em seus dois compassos iniciais, uma precisa repetição. Por fim, a série se articula por completo com a inserção do 3º segmento e fragmento do 2º apresentados em uníssono.

No último compasso, uma reminiscência da fusão da série original e da sua transposição é sugerida pela presença do intervalo classe 5 (4,11) sobre os dois intervalos

de classe 2 (0,2) e (5,7). Estas eram notas comuns na estrutura contrastante, pertencendo - como já demonstrado no Exemplo 14 - ao conjunto de união entre estas séries.

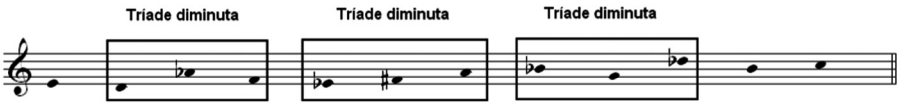
A conclusão que podemos obter destas análises é que a utilização de alguns dos princípios mais elementares do dodecafonismo por Guerra-Peixe não são observados na elaboração destas peças. As repetições e omissões de sons, a reorganização da série, a inserção de grupos de notas sem nenhuma relação de transposição ou inversão, o uso de regiões sem a presença da escala cromática completa são a regra e não a exceção. Apesar desta conclusão não ser nenhuma novidade, pois dentre os diversos trabalhos sobre o assunto já publicados, entre eles Nazareth (2008) e Gado (2007), vários apontam para esta característica, ela é absolutamente coerente com o discurso do compositor. Não se pode esquecer que, além da deliberada intenção, soma-se o desconhecimento por parte dos compositores brasileiros de sua época, da literatura ainda muito esparsa sobre o assunto, como afirmou Santoro na citação mencionada anteriormente neste trabalho. Era natural que o próprio material conduzisse os nossos compositores a uma tentativa de elaboração individual da técnica, obrigando-os a fazer experiências e buscando, cada um à sua maneira, o que mais lhe fosse interessante em termos de procedimentos, visando expressar seus ideais estéticos.

Contudo, a forma e o motivo pelo qual Guerra-Peixe permitiu-se estas liberdades revelam muito a respeito da sua proposta. É nítida a preocupação do compositor em frequentemente abandonar qualquer regra em prol de uma variedade do discurso e uma simplicidade rítmica que almeje - na sua ótica - maior comunicabilidade. Vários depoimentos do compositor demonstram esta preocupação, que se traduzem na escolha de formas, ritmos e texturas muito próximas às tonais, além de uma franca preferência pela composição de melodias claras e simples. Esta simplicidade aparente é elemento de questionamento na música de vanguarda da década de 1940.

As *6 Peças para piano* de Claudio Santoro

Uma análise das *6 Peças para piano* de Claudio Santoro, Série II (1946) pode nos fornecer um interessante contraponto às peças de Guerra-Peixe. Seu tratamento da série, da técnica dos doze sons, do ritmo e da textura nestas peças será indicativo das diferenças de estilo entre os dois compositores.

Mendes (2009: 21) nos propõe a seguinte série (Ex. 15) para a construção das *6 Peças para piano* de Santoro:



Ex. 15: Santoro, *6 Peças para piano*. Detalhe das estruturas de tricordes diminutos 3-10.

Concordamos com esta proposição e acrescentamos que esta série é formada por dois hexacordes 6-2 (2,3,4,5,6,8) e (0,1,7,9,10,11), que se complementam por inversão. Santoro não utiliza esta característica da série, não a dividindo em dois hexacordes 6-2 claramente articulados, nem a ordenando de forma simétrica, preferindo sempre explorar outras combinações. Um indicativo disso é que a distribuição dos tricordes diminutos não está simetricamente disposta dentro da própria série. As combinações utilizadas são: O4 (peças de números 1, 3 e 6), O5 (peças 2, 3 e 6), O6, (peça 3), R6 (peças 4, 5 e 6), R6 (peças 4 e 6), I0 (peça 5) e RI0 (peça 5). O Exemplo 16 nos fornece uma matriz 12 x 12 desta série com todas as 48 formas.

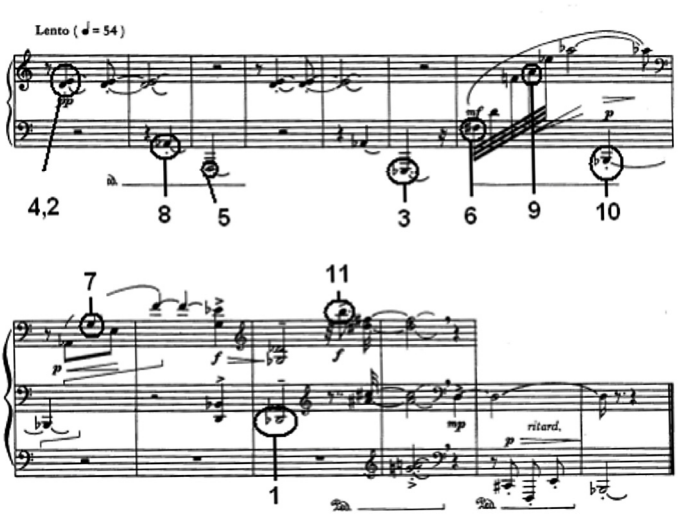
	I_4	I_2	I_8	I_5	I_3	I_6	I_9	I_{10}	I_7	I_1	I_{11}	I_0	
O_4	4	2	8	5	3	6	9	10	7	1	11	0	R_4
O_6	6	4	10	7	5	8	11	0	9	3	1	2	R_6
O_0	0	10	4	1	11	2	5	6	3	9	7	8	R_0
O_3	3	1	7	4	2	5	8	9	6	0	10	11	R_3
O_5	5	3	9	6	4	7	10	11	8	2	0	1	R_5
O_2	2	0	6	3	1	4	7	8	5	11	9	10	R_2
O_{11}	11	9	3	0	10	1	4	5	2	8	6	7	R_{11}
O_{10}	10	8	2	11	9	0	3	4	1	7	5	6	R_{10}
O_1	1	11	5	2	0	3	6	7	4	10	8	9	R_1
O_7	7	5	11	8	6	9	0	1	10	4	2	3	R_7
O_9	9	7	1	10	8	11	2	3	0	6	4	5	R_9
O_8	8	6	0	9	7	10	1	2	11	5	3	4	R_8
	RI_4	RI_2	RI_8	RI_5	RI_3	RI_6	RI_9	RI_{10}	RI_7	RI_1	RI_{11}	RI_0	

Ex. 16: Santoro, *6 Peças para piano*. Matriz 12 x 12 da série utilizada.

Esta série de doze sons nem sempre é utilizada de forma completa nas 6 peças. Procedimentos como elisão (utilização do som final de uma série como som inicial da seguinte), substituição (troca de um elemento da série por outro não adjacente), permuta (troca de um dois membros adjacentes da série um pelo outro), inserção (inserção de um

som estranho à ordem da série), e omissão (ausência de um membro da série sem nenhuma substituição ou troca) são utilizados pelo compositor nestas peças.

A **primeira peça** apresenta o que Mendes (2009) denomina procedimento de antifonia serial, "tendo elaborado uma única série como ponto de partida para todos os movimentos que integram a coleção das 6 Peças p/ Piano II série (1946), no movimento de abertura, Santoro opta pela introdução gradativa das ordenações seriais" (MENDES, 2009: 21). Esta introdução gradativa apresenta a série na ordem (iniciando com anota Mi, portanto sendo denominada forma O4), porém incompleta, sem a presença da nota Dó (último elemento da série). A repetição de notas anteriormente apresentadas mais ou menos em forma de um prolongamento, permite uma liberdade pouco usual no dodecafonismo estrito. O Exemplo 17 ilustra, na íntegra, a primeira peça com a sequência de apresentação de cada nota em relação à série O4. As entradas estão circuladas no Exemplo 17. Esta sequência é formada pelos sons na seguinte ordem: 4,2,8,5,3,6,9,10,1,11.



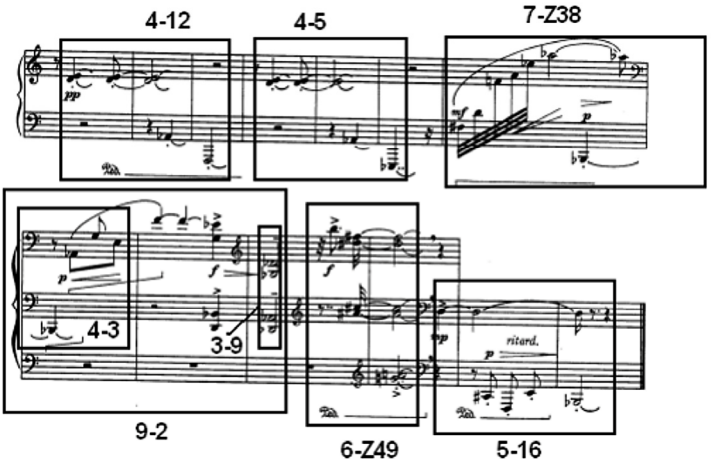
Ex. 17: Santoro, *6 Peças para piano*, primeira peça (comp. 1-13). Série O4.

No aspecto rítmico, podemos observar um grau de complexidade maior do que o encontrado nas peças analisadas de Guerra-Peixe. Os primeiros seis compassos estão escritos (apesar da ausência de indicação de compasso) em compasso binário com unidade de tempo semínima, seguido por ternário dos sétimo e nono compassos até o final. Não

existe uma repetição de nenhum motivo ritmo/melódico, exceto pelos primeiros seis compassos (compassos 1 a 3 são repetidos em 4 a 6). Apenas a sugestão de uma forma ternária ocorre pela repetição da textura inicial nos compassos 8 a 11: um acorde ou intervalo que se prolonga sobre duas notas articuladas no registro grave.

Contudo, é possível detectar, através da segmentação da peça, a presença de conjuntos que são relevantes para o ciclo, como os conjuntos 3-9 representado por (1,6,8) no compasso 10, o conjunto 4-3 representado por (4,5,7,8) no compasso 7 e o conjunto 5-16 representado por (1,2,4,5,10) no compasso 12-13.

Trata-se, então, de uma peça em que a série apresenta-se gradativamente. Podemos observar que existe uma relação entre o nonacorde 9-2 presente nos compassos 8 a 10 e todos os outros conjuntos que segmentamos, como pode ser visto no Exemplo 18:

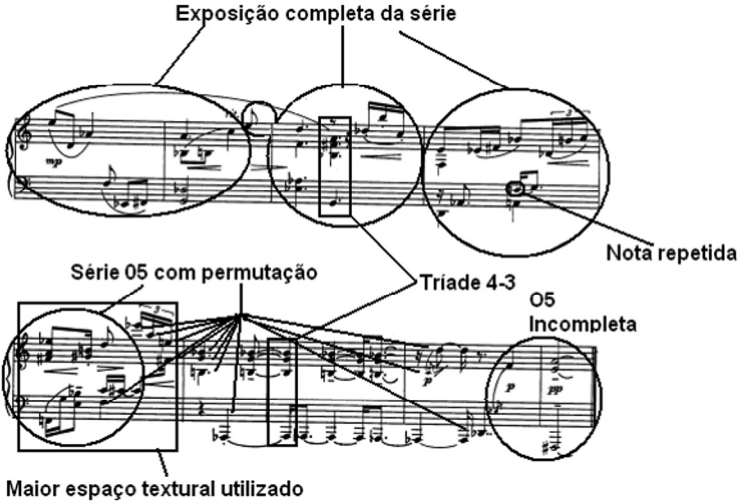


Ex. 18: Santoro, *6 Peças para piano*, primeira peça (comp. 1-13). Conjuntos relevantes.

Estes conjuntos - a saber, 3-9, 4-3, 4-12, 4-5, 5-16, 6-Z49 e 7-Z38 - estão em relação Kh com 9-2, com exceção de 3-9 e 4-3 que mantém apenas uma relação K, sendo assim, 9-2 aparenta ser o Nexus-set ou Super-Conjunto desta peça, pois contém todos os outros conjuntos que dela participam, e todos estes outros conjuntos contêm o seu complementar.

A **segunda peça** desenvolve um motivo de característica anacrústica (Exemplo 19) imbricado em uma textura polifônica. Um adensamento da textura nos compassos 4 e 5

culmina com a maior utilização do espaço textural e, respectivamente, com um repouso sobre o tetracorde 4-3, formado por (7,8,10,11), que se prolonga pelos compassos 6 e 7. O Exemplo 19 reproduz na íntegra os 9 compassos da peça, apontando as entradas das formas O4 e O5 da série utilizada:

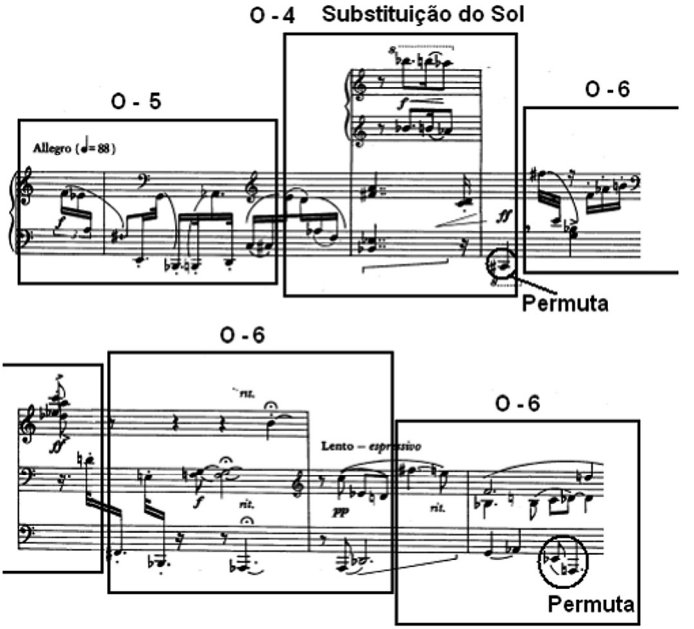


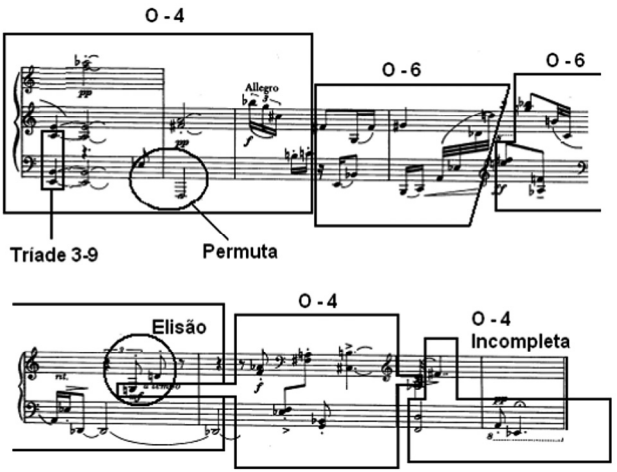
Ex. 19: Santoro, *6 Peças para piano*, segunda peça (comp. 1-9). Séries O4 e O5.

A forma O4 está completa e claramente exposta nos dois primeiros compassos (no Ex. 19), sendo outras duas ocorrências completas observadas nos compassos 3 e 4. No compasso 5, Santoro utiliza de maneira bem compacta a forma O5, com uma permutação entre o Mi e o Sol. Neste mesmo compasso, uma última apresentação da série se inicia e se prolonga até o penúltimo compasso, novamente com uma permutação, agora entre Dó e Ré (compasso 8). O prolongamento das notas Sol, Lab, Sib e Si durante os compassos 6 e 7 formam o tetracorde 4-3, sonoridade explorada também no compasso 3. Em ambos os casos, o conjunto de alturas utilizados é o mesmo que o compositor fará uso ao longo do ciclo - (5,7,9,10) e (7,8,10,11), respectivamente. Uma última sugestão da série (apenas o pentacorde inicial), com permutação dos seus dois primeiros membros (Fá e Mib), no último tempo do penúltimo compasso e no compasso final, conclui a peça.

A **terceira peça** delimita e articula a sua forma através das alterações de tempo nos compassos 5 (*Lento - expressivo*) e 9 (*Allegro*). Pode ser considerada uma forma ternária

com A (compassos 1-4), B (5-8) e C (9-14). Não existe uma recapitulação formal, apenas uma sugestão pelo contraste de textura e movimentação rítmica (mais ação nas partes externas com presença de semicolcheias e fusas e menos ação na parte interna, com semínimas colcheias e semibreves). A estruturação das séries também não coincide com a divisão das partes, pois elas são atravessadas pelas divisões das partes - particularmente O6 nos compassos 5 e 9, como pode ser observado no Exemplo 20:





Ex. 20: Santoro, *6 Peças para piano*, terceira peça (comp. 1-15). Séries O4 e O6.

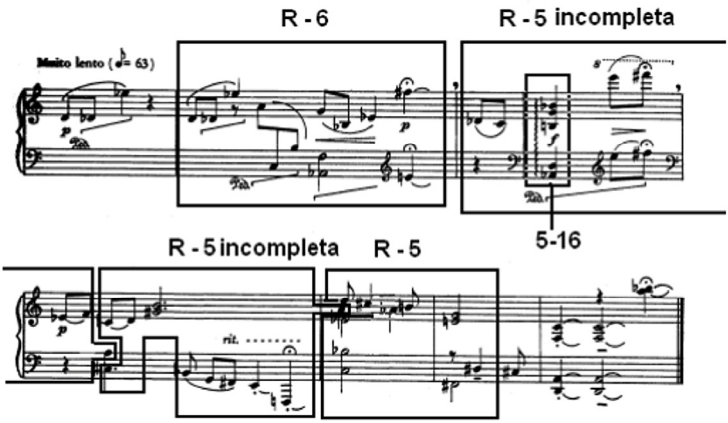
Podemos observar um procedimento de elisão no compasso 11. Neste momento, Santoro utiliza a nota Ré como último elemento da forma O6 e, simultaneamente, como primeiro elemento da forma O4. A essa elisão, antecede uma nota não prevista na ordenação de O4, o Mi (compasso 11). Se observarmos atentamente, este Mi é o primeiro membro da forma O4, que se encontra imbricada com o final da forma O6. Isto se caracteriza como inserção de nota não prevista na forma. Ainda, é notável o procedimento de substituição no compasso 2. Neste compasso, a nota Sol é substituída por uma repetição da nota Sib (ouvida no tetracorde imediatamente anterior), acrescida de Si e Láb. A nota Dó# é permutada, pois de acordo com a ordem prevista na forma, ela deveria ser apresentada imediatamente após o Sol, porém é protelada até o fim da exposição da série. Também ocorre a repetição do segundo membro desta forma, Ré antecedendo o Dó# (compasso 2). A nota omitida Sol, junto com as três notas que a substituíram, formam um tetracorde 4-3, com as mesma alturas que foram observadas na segunda peça (compasso 6), e que ainda aparecerão nas peças seguintes.

As permutas são frequentes nesta peça e em seu final podemos destacar a última apresentação da série na forma O4 (compasso 13-14) até seu sétimo membro, que encontra-se permutado com o sexto (Lá e MIb respectivamente).

A **quarta peça** explora algumas formas retrógradas da série, ainda não utilizadas nas 6 peças. A repetição, no compasso 1, de um motivo formado pelas três primeiras notas

da série demonstra mais uma "licença" tomada por Santoro.

Em termos gerais, a peça pode ser dividida em duas frases de um compasso, seguidas por uma pequena cadência. A segunda cadência se expande um pouco mais do que a primeira, indo do compasso 6 até o 8. Existe um motivo de duas colcheias presente nos compassos 1, 3 e 4, que expressa um intervalo de classe 2. São utilizadas exclusivamente as séries R5 e R6, com predominância de R5, como demonstra o Exemplo 21:



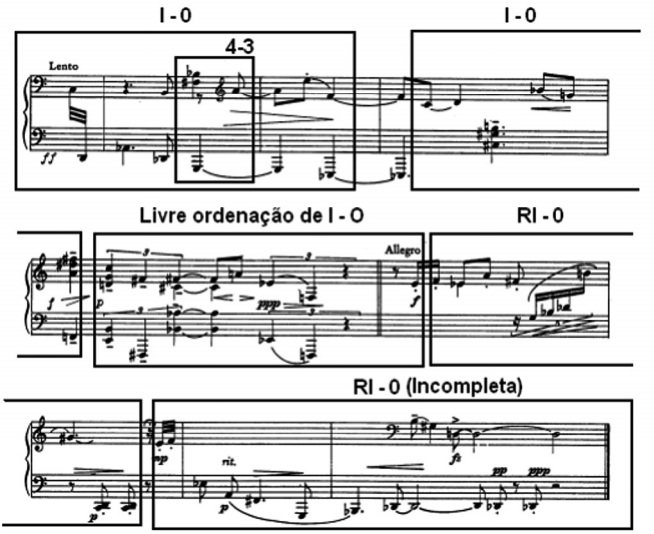
Ex. 21: Santoro, *6 Peças para piano*, quarta peça (comp. 1-8). Segmentação das séries.

O procedimento de omissão, tornando a apresentação das formas da série incompletas, é frequente nesta pequena peça. Mesmo a apresentação inicial se dá após a repetição do primeiro tricorde. Isso é interessante se considerarmos que as formas retrógradas ainda não haviam sido expostas nas peças anteriores, e nesta primeira apresentação não fica disponível ao ouvinte uma clara afirmação da forma utilizada. A primeira repetição da forma R5 ocorre no compasso 3 e o Lá, décimo membro, é omitido. Esta nota somente aparecerá no compasso 5, simultaneamente a outra apresentação da forma R5, que novamente omitirá o Lá em sua ordem esperada. Também o Mib sofrerá o mesmo tratamento, sendo omitido.

Nos três compassos finais observamos uma apresentação livre da forma R6. Livre devido às alterações da ordem, que são tais, que aparentam descolar-se da série e, simplesmente, apresentar-se como uma região de doze sons. Consideramos a forma R6

como a utilizada neste trecho se entendermos que existe substituição do décimo membro, que é utilizado no pentacorde inicial e do segundo membro, que é remanejado para a sexta posição. Há uma clara desordenação da série.

Na **quinta peça** do grupo, Santoro opta pelas séries invertida I0 e retrógrada da invertida RI0. Mais uma vez, os procedimentos de omissão, elisão (compasso 5) e utilização de material livremente ordenado (compasso 4) são utilizados, porém, nesta peça, pela primeira vez, todos estão reunidos. O esquema formal da peça é delimitado pela mudança de andamento que ocorre no compasso 5 (Allegro), dividindo-a em duas partes. Cada parte está articulada com uma apresentação da série (I0 na primeira parte e RI0 na segunda), fazendo desta a primeira peça a coincidir a apresentação da série com a estrutura formal. Assim como na segunda peça, um motivo apresentado em textura homofônica com acompanhamento é elaborado, gerando diferentes ideias musicais em contínuo desenvolvimento. Este motivo é uma figura de colcheia-colcheia (ou eventualmente semínima) que, devido à variedade rítmica presente nesta curta peça, é articulado até mesmo em quiálteras (compasso 4). O Exemplo 22 ilustra as relações presentes entre forma e uso da série:



Ex. 22: Santoro, *6 Peças para piano*, quinta peça (comp. 1-8).
Articulação entre forma e série.

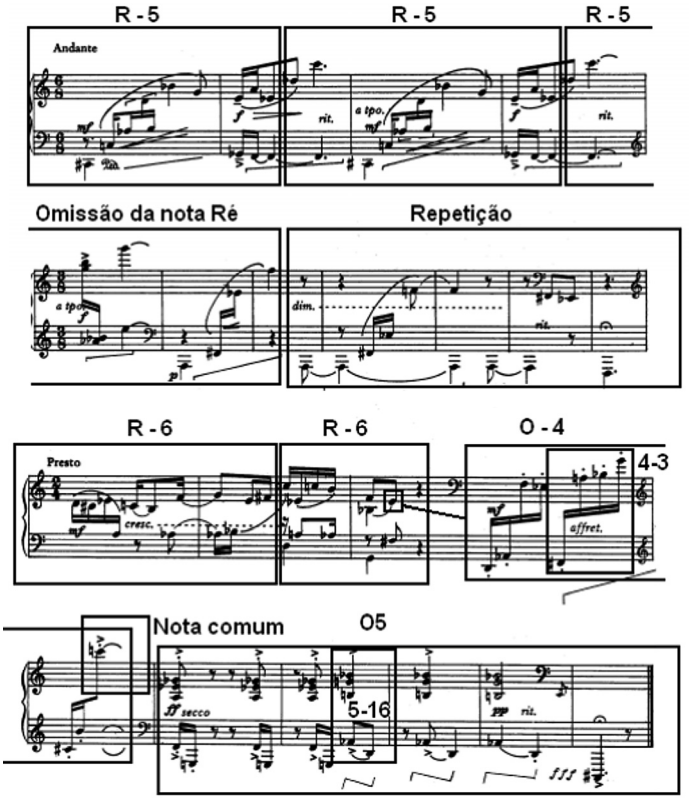
No Exemplo 22 (acima) podemos destacar a presença da tétrade 4-3 logo no primeiro compasso na mesma transposição já encontrada em peças anteriores, (6,7,9,10). Uma vez que esta peça é construída com formas retrógradas, invertidas e retrógradas das invertidas da série, podemos supor que Santoro elegeu estas em particular (como foi mencionado anteriormente, são poucas as formas que o compositor utiliza), devido à possibilidade de similaridade de ordenação das alturas. Esta similaridade talvez possa ser expressa na utilização dos conjuntos 5-16 e 4-3 com as formações: (2,7,8,10,11) nas peças de números 2, 4 e 6; (6,7,9,10) nas peças de números 2, 5 e 6 e (7,8,10,11) na peça de número 2, respectivamente.

A **sexta e última peça** do grupo é também a única a ter compasso indicado. Novamente, a forma está delimitada pelas mudanças de andamento (*Presto*, compasso 12), dividindo-a em duas partes. Estas utilizam compassos binários 6/8 e 2/4, respectivamente, com uma rápida incursão no compasso ternário 3/8 nos compassos 5 a 11. A primeira parte basicamente se desenvolve através de um arpejo distribuído entre as duas pautas, que abrangem do registro grave até o agudo do teclado. Este arpejo expõe todos os doze sons da forma R5, mais a repetição do Réb e do Dó. A repetição de um fragmento do arpejo, deslocada ritmicamente (compassos 6 a 9), cria a sensação de diluição, preparando o ouvinte para a chegada do *Presto* seguinte.

A omissão da nota Ré na terceira enunciação da série (compasso 5) ocorre simultaneamente a uma permuta entre o intervalo de classe 4 (Sol-Si) e o intervalo de classe 2 (Láb-Sib), em que a ordem destes membros está trocada. Assim como ocorre com a elisão e a repetição, esta permuta e esta omissão são processos que foram progressivamente sendo apresentados pelo compositor no decorrer das seis peças.

Os cinco últimos compassos corroboram para a compreensão de uma relação orgânica entre as peças, para além da série que dá origem a todas elas. Trata-se de uma reminiscência dos compassos finais da segunda peça, através da alternância de dois pentacordes, 5-8 (3,5,6,7,9) e 5-16 (2,7,8,10,11). Estes fazem parte de O5, que se apresenta sem a nota Mi, protelada para o penúltimo compasso, como apojatura da nota final Dó#. Este mesmo Dó#, pelo previsto na ordem de O5, seria precedido pelo Dó, porém, só o encontramos bem antes, no compasso 16, ainda como último membro da forma O4 que iniciou no compasso 14. Ainda podemos notar a presença do tetracorde 4-3 (6,7,9,10) no compasso 15.

Em suma, as formas empregadas nesta peça são: R5, R6, O4 e O5. Duas formas retrógradas distantes meio tom e duas formas originais distantes também meio tom como podemos ver no Exemplo 23:



Ex. 23: Santoro, *6 Peças para piano*, sexta peça (comp. 1-12).
Articulação entre forma e série.

Considerações finais

Após estas análises das duas obras, podemos chegar a algumas conclusões acerca dos discursos dos dois compositores e suas representações através das técnicas composicionais elegidas. A Tabela 1 ilustra a comparação proposta entre as duas peças nos

aspectos do ritmo, da textura, de utilização da série, forma e métrica:

Aspectos de comparação	**César Guerra-Peixe** ***Miniaturas n. 1*** **para piano**	**Claudio Santoro** ***6 Peças para piano*****, Série II**
Indicações de compassos e liberdade rítmica	Indica compassos e adere à estrutura proposta por eles.	Não indica compassos (exceto na peça de n. 6). Os compassos alteram a quantidade de tempos livremente.
Ritmo	Figuras simples de multiplicação e divisão da unidade de tempo. Pouca complexidade e nenhuma forte característica rítmica brasileira.	Divisões mais complexas da unidade de tempo, incluindo quiálteras e subdivisões de tempo pontuadas. Nenhuma forte característica rítmica brasileira.
Textura	Basicamente melodia e acompanhamento. Eventualmente presença de imitação (n. 3).	Texturas bastante variadas, até na mesma peça. Predileção pela textura polifônica e pontilhista.
Utilização sistemática de elementos não seriais	Frequentemente, inserções sem conexão com a série ou a forma local da série.	Eventualmente, inserções sem ordenação (somente nas peças de n. 4 e 5). Procedimentos mais frequentes são: omissão de notas, repetição de notas já utilizadas (antifonia serial), substituição e permutação da ordem.
Utilização de formas simples articuladas com séries ou motivos à maneira tonal (analogamente)	Franca opção pelo esquema ternário A B A'.	Formas mais complexas e elaboradas através de desenvolvimento motívico contínuo e alterações de andamento. Não ocorrem recapitulações literais, apenas na última peça, em que são evocados os compassos finais da peça de n. 2.

Tab. 1: Aspectos de comparação entre as três peças de *Miniaturas nº 1* para piano de César Guerra-Peixe e as *6 Peças para piano* de Claudio Santoro.

Para Santoro, a sua música não deveria ser refém das normas dodecafonistas de ordenação da série. Para Guerra-Peixe, a ordenação serial e a implícita premissa de não reprodução de sequências rítmicas era um fator impeditivo de uma fusão entre o dodecafonismo e a música nacional e, portanto, um forte argumento para o abandono desta técnica, a tal ponto que, em uma obra onde o próprio compositor definiu a série (LIMA, 2002), verificamos pouca ou mesmo nenhuma aderência à mesma (na primeira peça das *Miniaturas n. 1*).

Contudo, através das análises, pudemos observar maior exploração das técnicas seriais por parte de Santoro (obviamente, nossas conclusões limitam-se exclusivamente a estas obras), explorando as diversas formas de apresentação da série (Transposição, Retrogradação e Inversão), mas não utilizando a série por completo em todos os momentos. Já Guerra-Peixe, parte de uma série não só incompleta, como com repetição de notas. Não há exploração sistemática das inversões e das transposições. Santoro, por exemplo, compõe duas das seis peças exclusivamente com estas formas. Evidentemente, não se tratou aqui de supor algum tipo de aderência à ortodoxia por parte dos compositores em questão - fato que, é de conhecimento geral, jamais ocorreu no Brasil - e sim de investigar como ambos, em momentos bastante similares e relevantes de suas trajetórias artísticas (suas transições entre as fases atonal e nacionalista), manipularam a técnica dos doze sons, acreditando ainda ser de passível de fusão com a música nacional.

Se não conseguimos observar nenhuma característica rítmica marcantemente nacional em nenhuma das duas obras, ao menos pudemos perceber a busca pela simplicidade formal, textural e rítmica nas peças de Guerra-Peixe, em contraste com maior complexidade nestes parâmetros nas peças de Santoro. Isso está de acordo com a preocupação do primeiro compositor de comunicabilidade, através do não abandono dos princípios tradicionais de unidade e variedade consagrados pela música tonal.

Essencialmente, o discurso do compositor Claudio Santoro (se antagônico quando comparado aos seus depoimentos sobre o seu período nacionalista) é bastante coerente com as técnicas composicionais empregadas aqui. A mesma coerência pode ser creditada a Guerra-Peixe, que se propõe a aproximar esta nova técnica à música mais popular, fato dedutível a partir da observação de sua preocupação com o elemento rítmico de suas obras desta fase. Certamente, esta proposta de Guerra-Peixe se dá em virtude de seu amplo conhecimento da música popular de sua época devido as suas atividades profissionais no rádio, fato bastante ilustrado em seus depoimentos. Até a chegada de Koellreutter ao Brasil em 1939, o próprio Schoenberg pouco havia se manifestado, mesmo na Europa, sobre composição com doze sons, ou dodecafonismo. Percebemos, portanto, um dodecafonismo "à brasileira", com menos cientificismos e muito menos centrado em uma teoria, pois, evidentemente, pouco se conhecia sobre os textos de Schoenberg.

Apesar do pequeno escopo deste trabalho, que abordou duas pequenas obras para piano dos dois compositores, é notável a diferença de estilos entre eles, compositores contemporâneos entre si e que tiveram a mesma formação com Koellerutter nesta técnica. O uso dos recursos texturais e a manipulação do material apontam para uma discussão maior sobre a nomenclatura genérica dada aos compositores participantes do Musica Viva, "Fase dodecafônica". Efetivamente, seria este termo o mais adequado? Mesmo

considerando a ideia de transição entre dodecafonismo e nacionalismo, é realmente possível apontar uma prática dodecafônica sistemática a estes compositores? Questões como esta, poderão ser respondidas com um estudo mais aprofundado das obras específicas deste período, que só recentemente tem sido objeto de uma pesquisa musicológica mais consistente, revelando interessantíssimos aspectos desta fase transitória de compositores brasileiros entre atonalismo e nacionalismo.

Referências

ALMADA, Carlos de Lemos. O Dodecafonismo peculiar de Claudio Santoro: análise do ciclo de canções *A Menina Boba*. *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 7-24, jun. 2008.

ASSIS, Ana Claudia. Compondo a "cor nacional": conciliações estéticas e culturais na música dodecafônica de César Guerra-Peixe. *Per Musi*, Belo Horizonte, UFMG, n. 16, p. 33-41, 2007. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros /16/ num16_cap_03.pdf>. Acesso em: 03/01/2011.

BERNSTEIN, Guilherme Seixas. Guerra-Peixe e o Nacionalismo dodecafônico vistos pelo divertimento nº 1. In: Cadernos do Colóquio. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2004-2005 p. 95-106. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/109/64>. Acesso em: 02/01/2011.

CAMPOS, Augusto de. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

FORTE, Allan. *The Structure of Atonal Music*. London: Yale University Press, 1972.

GADO, Adriano Braz. *Um estudo da técnica de doze sons em obras selecionadas*: Hans Joachim Koellreutter e César Guerra-Peixe. Dissertação (Mestrado), Campinas, UNICAMP, 2005.

GUERRA-PEIXE, César; LANGE, Francisco Curt. *Correspondência a Curt Lange: 9/05/1947*. Acervo Curt Lange, UFMG, Biblioteca Universitária da UFMG, Belo Horizonte.

GUERRA-PEIXE, César. *Curriculum vitae*. Belo Horizonte: Biblioteca da Escola de Música da UFMG, 1971, l. 5 f. Texto datilografado.

KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter*: movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa Editora, 2001.

LEIBOWITZ, René. *Schoenberg*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

LIMA, Cecília Nazaré de. *A fase dodecafônica de Guerra-Peixe: à luz das impressões do compositor*. Dissertação (Mestrado), Campinas, UNICAMP, 2002.

LÍVERO, Iracele Vera. Santoro: uma história em miniaturas: estudo analítico interpretativo dos *Prelúdios* para piano de Cláudio Santoro. Dissertação (Mestrado), Campinas, UNICAMP, 2003.

MENDES, Sérgio Nogueira. Claudio Santoro: serialismo dodecafônico nas obras da primeira fase (1939-1946). In: XVII Congresso da ANPPOM, *Anais*... São Paulo: UNESP, 2007. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso _anppom_2007/ musicologia/ musicol_SNMendes.pdf>. Acesso em: 02/01/2011.

MUSICA VIVA - Manifesto 1944. Disponível em: <http://www.latinoamerica-musica.net/historia/manifestos/2-po.html>. Acesso em: 13 de Fevereiro de 2012.

MUSICA VIVA - Manifesto 1946. Disponível em: <http://www.latinoamerica-musica.net/historia/manifestos/2-po.html>. Acesso em: 13 de Fevereiro de 2012.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1984.

SANTORO, Claudio. O Progresso em Música. 1950. *Para Todos* n. 7, p. 4-5, mar. 1951.

_____ Carta endereçada a Hans Joachin Koellreutter. Arquivo Claudio Santoro, UnB, Brasília, 14/02/1947.

_____ Carta endereçada a Hans Joachin Koellreutter. Arquivo Claudio Santoro, UnB, Brasília, 18/12/1947.

SCHOENBERG, Arnold. Composition with twelve-tones (1). In: *Style and Idea*. London: Faber & Faber, 1975.

_____. *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*. Editado e traduzido por Patricia Carpenter and Severine Neff. New York: Columbia University Press, 1995.

STRAUS, J. *Introduction to Post-Tonal Theory*. Nova Jersey: Prentice-Hall, 1990.

VETROMILLA, Clayton. O problema das "fases estéticas" e a suíte para violão de Guerra-Peixe. *Per Musi*, Belo Horizonte, UFMG, n. 5/6, p. 131-140, 2002. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/05_06/num5_6_cap_ 11.pdf.>. Acesso em: 13/02/2012.

Ernesto Hartmann é Bacharel em Piano pela UFRJ, Licenciado em Música pela UCAM/RJ, Mestre em Práticas Interpretativas (Piano) pela UFRJ e Doutor em Música (Linguagem e Estruturação Musical) pela UNIRIO. Produziu trabalhos publicados como artigos em diversas revistas abordando temas ligados a Análise, Teoria e Linguagem Musical. Foi professor colaborador da UFF-CEIM/RJ, Professor Substituto de Harmonia e Piano da UFRJ, Professor Substituto de Harmonia da UFMG e Coordenador dos Cursos de Bacharelado e Licenciatura em Música do Conservatório de Música de Niterói/RJ. Atualmente é Professor Adjunto e Chefe do Departamento de Teoria da Arte e Música da UFES. ernesto.hartmann@ufes.br