

CLÁUDIO SANTORO: SERIALISMO DODECAFÔNICO NAS OBRAS DA PRIMEIRA FASE(1939-1946)

Sérgio Nogueira Mendes*
Senog@unb.br

RESUMO: o presente trabalho pretende demonstrar, através da análise de obras do período e coleta de dados musicológicos relevantes, a maneira como o compositor Cláudio Santoro adaptou os procedimentos composicionais vinculados ao dodecafonismo às suas necessidades formais e estéticas. Para tanto, os resultados provenientes da análise de peças selecionadas serão examinados à luz das informações coletadas nas obras teóricas de autores como Perle, Leibowitz, Brindle e Schoenberg.

PALAVRAS-CHAVE: Cláudio Santoro; Dodecafonismo; Música Brasileira.

ABSTRACT: the purpose of this paper is to explain by examples, using analysis of works and gathering of relevant musicological informations, the manner the brazilian composer Claudio Santoro adapted the compositional procedures typical of twelve-tone technique to his formal demands. Therefore, the results derived from the analysis of selected works will be considered according to the authoritative opinion collected in the treatises of experts like Perle, Leibowitz, Brindle, Schoenberg.

Keywords: Cláudio Santoro; Twelve-tone Technique; Brazilian Music.

Introdução

Autor de obra extensa e variada, Cláudio Santoro passou a interessar-se pela atividade composicional por volta dos 17 anos, adotando o impressionismo francês como seu principal modelo estético referencial. A dilatação deste idioma inicial, através do emprego exacerbado do cromatismo, levou-o, por volta de 1939, a adotar a técnica dodecafônica como forma de controle de sua expressão.

Quanto à utilização dos recursos proporcionados pelo dodecafonismo, Santoro não deixou de salientar em inúmeros depoimentos, sua predileção por empregá-los tal como lhe parecesse mais conveniente; princípio o qual terminou por converter-se no principal sinal de autenticação de suas composições desta fase. Certa vez, chegou a mencionar seu anseio em organizar a técnica composicional, empregada naquele período, em um sistema orgânico e coerente, o que lhe possibilitaria um controle mínimo sobre o processo formal vinculado ao ato da criação.

[...] O meu princípio era não dar uma estrita técnica, para restringir a liberdade creadora e sim usar de maneira livre a técnica, como elemento estrutural interno da obra [...] As razões do emprego da dodecafonia, foi procurar estruturar minha linguagem (espontaneamente atonal) n'um sistema que pensava desenvolver por mim mesmo. (SANTORO, [196-], p.2)

A simples menção ao termo “sistema” será tomada como um verdadeiro convite ao estudo das obras deste período, objetivando a enumeração dos principais procedimentos técnicos empregados na manipulação das séries dodecafônicas. Tais procedimentos, na medida

* Sérgio Nogueira Mendes é professor na área de estruturação musical do Departamento de Música da Universidade de Brasília. Mestre em musicologia pela UniRio com a dissertação “Cláudio Santoro e a expressão musical ideológica”(1999), é atualmente doutorando na Unicamp sob a orientação do prof. Dr. Sílvio Ferraz, realizando pesquisa sobre os materiais e técnicas composicionais característicos da música de Santoro,

em que possam ser identificados, analisados e classificados, de acordo com sua proximidade ou afastamento das principais normas tradicionalmente associadas à técnica dodecafônica,¹ converter-se-ão em uma razoável descrição, desta que é considerada, pelo compositor, uma forma particular de tratamento do serialismo: “um ponto de vista bem diferente da Escola de Viena”(SANTORO, [196-], p.2)

Além do texto clássico de Schoenberg (1975), de onde, em geral, são extraídos os principais postulados da técnica, também os estudos de Perle (1981), Leibowitz (1949), Krenek (1940) e Brindle (1989) contribuíram para o estabelecimento de um amplo conjunto de informações, a partir de onde tornou-se possível efetuar a contextualização, interpretação e filtragem das informações extraídas da documentação analisada. Completam o quadro das ferramentas analíticas empregadas, os conceitos de conjuntos equivalentes [transpositionally and inversionally equivalent sets] e classes de intervalos [interval class], ambos oriundos da Set Theory (FORTE,1973); princípios empregados diretamente naquelas passagens onde as relações seriais apresentadas no início da obra tornam-se insuficientes na determinação do mecanismo empregado no controle do discurso musical.

Música viva

Em 1940, ocorre o encontro de Santoro com H. J. Koellreutter, aquele a quem se costuma atribuir a introdução da técnica dodecafônica no Brasil e que, anos mais, tarde receberia o título de “papa do modernismo musical brasileiro”(NEVES,1981, p.88). Durante o biênio 1940/1941, Santoro teria tomado lições particulares de contraponto e composição com Koellreutter, complementando, desta forma, os estudos regulares realizados no Conservatório de Música do Distrito Federal (1935 a 1937).

Neste período, já estava em pleno andamento o movimento *Música Viva*, deflagrado por Koellreutter, cujo principal objetivo era a renovação do cenário musical brasileiro. De acordo com Carlos Kater (2001, p.45), a expressão *Música Viva* teria como origem um periódico homônimo idealizado pelo renomado regente alemão Hermann Scherchen, professor e mentor de Koellreutter. Mais do que uma simples revista, na verdade, *Musica Viva* correspondeu, na Europa, desde a década de trinta, a um movimento que objetivava a divulgação das obras de compositores do século XX, entre eles, Hindemith, Prokofiev, Henze, Berg, Schoenberg, Webern etc. Ao transferir-se para o Brasil em 1937, Koellreutter traria consigo o desejo de dar continuidade, de forma adequada à nova realidade, às experiências de renovação estéticas por ele presenciadas na Europa.

O estreito contato entre Santoro e Koellreutter desencadearia em marcantes conseqüências para a música brasileira, se considerarmos que a adoção da técnica dodecafônica pelo *Musica Viva*, uma das ações que distinguiram e caracterizaram o grupo, não ocorreu por uma convicção estética de Koellreutter. Tal como hoje sabemos, sua origem está diretamente ligada ao interesse pessoal de Santoro pelo assunto. Por volta de 1939, Koellreutter ainda compunha “de maneira muito mais direta à via estética adotada por um Hindemith do que

¹ De acordo com o que se pode apreender do único texto elaborado por Schoenberg sobre o assunto *Composition with twelve-tones* (I), os aspectos mais importantes relacionados a uma aplicação justa e equilibrada da técnica seriam: (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 exclusão de reminiscências da harmonia tonal; (5) o emprego da mesma série tanto na dimensão vertical, quanto horizontal; (6) a utilização da série também em suas formas retrógradas e espelhadas; (7) a possível divisão da série em grupos de 6, 4 ou 3 notas de forma a proporcionar uma distribuição mais regular.

aquela principiada por um Schoenberg” (KATER, 2001, p.107). A citação a seguir, não deixa qualquer margem de dúvidas a este respeito:

[...]Lembro dos primeiros trabalhos que fez comigo: a 1ª Sinfonia p/ Duas orquestras de Cordas e da Sonata p/ Violino Solo, e outra p/ Violino e Piano. [...] sei que ele se afeiçoou à música dodecafônica, eu mesmo não fazia música dodecafônica naquela época. Cláudio Santoro foi a força motriz que me levou a abraçar o dodecafonismo, o contrario como todo mundo pensa. (KOELLREUTTER, apud: SOUZA, 2003, p.28)

Práticas normativas

O “caso mais simples” do emprego da série dodecafônica (termo utilizado por Schoenberg para designar a elaboração da melodia, ou melodia e acompanhamento, através da simples adição de diferentes valores de duração às notas da série) (SCHOENBERG, 1975, p.227) é certamente o procedimento técnico predominante em inúmeras obras de Santoro. Nos primeiros compassos da *Sonatina p/ Oboé e Piano* (1943), a série (O 2) aparece distribuída entre os elementos horizontais e verticais do compassos iniciais. Suas ordenações (6º, 7º, 9º, 10º, 12º) serão empregadas como fundo harmônico para a elaboração linear confiada ao solista. Ao contrário do emprego mais flexível de (O 2) nos compassos iniciais, a série (O 3) adquirirá características temáticas lineares, sobressaindo-se de forma evidente do acompanhamento.

The image shows a musical score for the first five measures of a piece. It consists of two staves: the upper staff is for the Oboe and the lower staff is for the Piano. The time signature is 3/8. The tempo is marked 'Andante'. The score is divided into measures 1 through 12. The Oboe part begins in measure 2 with a melodic line. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines. The series (O2) and (O3) are indicated above the notes.

Exemplo 1 – Dodecafonismo normativo. *Sonatina p/ oboé e piano*, comp 1-5

Permutação, omissão e repetição

Assim como as formações aquiescentes com os postulados normativos do exemplo anterior representam uma razoável parcela da música dodecafônica de Santoro, também a aplicação da técnica da *permutação*, conjuntamente com os procedimentos de *omissão* e *repetição* de notas da série, podem ser considerados uma das principais características destas obras, possivelmente, a principal forma de variação imposta pelo compositor à construção serial. Se tais procedimentos são considerados por Schoenberg “digressões mínimas” (1975, p.226), em Santoro tornar-se-ão, ao invés de apenas um subterfúgio, justamente o característico e o predominante, tal é a forma abundante com que aparecem aplicadas nas obras do período.

Ocupando-se de apenas três transposições da série, (O 2), (I 3) e (I 4), o compositor preferirá não incluir nos *4 Epigramas p/ Flauta Sol*, peça de 1942, passagens livremente concebidas e independentes da ordenação original, mas se restringirá a imprimir transformações, mais amenas ou mais severas, a cada um dos oito segmentos dispostos no primeiro movimento.

Lento ♩ = 50

The musical score is presented on five staves, each containing a segment of the piece. The segments are labeled as follows:

- Segment I (O2): First staff, starting with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with various intervals and a final note marked with a fermata.
- Segment III (O2): Second staff, continuing the melodic line with similar intervallic patterns.
- Segment IV (I3): Third staff, showing a more complex melodic structure with a triplet of eighth notes.
- Segment V (I4): Fourth staff, featuring a melodic line with a fermata and a final note marked with a fermata.
- Segment VI (I4): Fifth staff, continuing the melodic line with a fermata and a final note marked with a fermata.
- Segment VII (I4): Sixth staff, showing a melodic line with a fermata and a final note marked with a fermata.
- Segment VIII (I4): Seventh staff, concluding the piece with a melodic line and a final note marked with a fermata.

Exemplo 2 – Epigramas p/ Flauta solo (I), oito segmentos seriais.

Nas demonstrações a seguir, procurar-se-á analisar cada um dos segmentos seriais demarcados na partitura, dispondo-os lado a lado com a versão da série que melhor consegue explicar cada uma de suas relações intervalares.

The three examples show serial series with numbered notes (1-12) and intervallic relationships (O2):

- Segmento I (O2): Shows a series of 12 notes (1-12) and a corresponding intervallic relationship (O2) between the two series.
- Segmento II (O2): Shows a series of 12 notes (1-12) and a corresponding intervallic relationship (O2) between the two series.
- Segmento III (O2): Shows a series of 12 notes (1-12) and a corresponding intervallic relationship (O2) between the two series.

Segmento IV (I3)

Segmento V (I4)

Segmento VI (I4)

Segmento VII (I4)

Segmento VIII (I4)

Exemplo 3 – comparação entre os segmentos extraídos da obra e as séries empregadas.

Alguns segmentos desfiguram, de tal forma, a série selecionada, que a identificação desta somente se torna possível através de sua reconstrução a partir dos grupos de sons adjacentes preservados, ou nos casos onde a permutação é total, pela permanência do conteúdo original dos grupos de sons. Por outro lado, percebe-se claramente a intenção do compositor em investir nas modificações no interior de cada segmento, de acordo com um padrão de ordem continuamente crescente. Enquanto nos dois primeiros segmentos, as alterações observadas podem ser consideradas equivalentes às “digressões mínimas” toleradas por Schoenberg, no último segmento, ao contrário, as permutações aplicadas à série alcançarão níveis bem mais elevados de alteração.

Os resultados obtidos, a partir das análises propostas acima, apontam para a hipótese de que, tais variações aplicadas às séries, em geral, não provinham de operações lógicas e controladas, mas foram introduzidas de forma livre, com o intuito de alcançar a máxima variedade possível, haja vista a quantidade mínima de séries empregadas no exemplo. Se, por um lado, a repetição ou omissão de notas são consideradas digressões mínimas, e portanto, aceitas sem maiores questionamentos pela maioria dos teóricos, o recurso da permutação por sua vez, tem sido exaustivamente estudado e analisado na tentativa de se desvendar a maneira como transformou-se em uma das principais possibilidades formais de ampliação da técnica. No entanto, percebe-se que os autores da maioria destas investigações teóricas preferem não se ocupar de variações como estas empregadas por Santoro, consideradas aplicações “arbitrárias”, optando por desvendar apenas aquelas obtidas “preferivelmente por algum processo lógico” (BRINDLE, 1989, p. 154).

Molto Allegro

The image shows a musical score for piano, divided into two sections labeled 'hexac.1' and 'hexac.2'. The score is written for both the right and left hands. The right hand part features a series of sixteenth-note patterns with various fingerings (e.g., 2 3 4 6 4, 8 10 11) and articulations (accents, slurs). The left hand part features a series of eighth-note patterns with various fingerings (e.g., 4 5, 7 9, 8, 12, 2, 1, 7, 11, 12, 3, 1, 3, 2, 5, 7, 9, 8, 1, 2, 3, 5, 8, 9) and articulations (accents, slurs). The score is presented in a standard musical notation with a grand staff.

Exemplo 5 – permutações, repetições e omissões praticadas no interior do hexacorde.

Ainda que não disponhamos de qualquer comentário de Santoro a respeito do sistema de Hauer, é possível que estivesse consciente ao menos da possibilidade de manipulação livre dos hexacordes, haja vista a difusão deste procedimento entre os demais compositores dodecafônicos. Por outro lado, deve-se ressaltar a conveniente proximidade entre a tendência de Santoro em afastar-se dos rigores da técnica dodecafônica e a liberdade proporcionada pela ideia da divisão hexacordal.

“Os sistemas de Schoenberg e Hauer podem, entretanto, ser utilizados alternadamente. Mesmo em passagens breves, podem existir lado a lado e, desta forma, unidos, podem proporcionar, ao mesmo tempo, consistência e liberdade. O método resultante é recomendado aquele compositor que aspira escrever música com as qualidades ideais de ambos, lógica de construção e livre fantasia.” (BRINDLE, 1989, p.158)

Antifonia serial

Tendo elaborado uma única série como ponto de partida para todos os movimentos que integram a coleção das *6 Peças p/ Piano 2ª série (1946)*, no movimento de abertura, Santoro optará por apresentar esta série de forma gradativa, reutilizando os sons já articulados à medida em que esta é apresentada no desenrolar da peça.

(04)

The image shows a musical score for a single staff, representing a dodecaphonic series. The notes are numbered 1 through 12, corresponding to the chromatic scale. The notes are: 1 (C), 2 (C#), 3 (D), 4 (D#), 5 (E), 6 (F), 7 (F#), 8 (G), 9 (G#), 10 (A), 11 (A#), 12 (B). The notes are written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb).

Exemplo 6 – série dodecafônica utilizada nas 6 peças p/ Piano IIa série.

Exemplo 7 – apresentação gradativa das ordenações seriais (1° a 8°)

Aqui o descompromisso com a série alcança um estágio tão avançado que seu som (12°), a nota dó, sequer chega a ser utilizada. Nos primeiros sete compassos, são empregados, nesta apresentação gradativa da série, os sons (1°, 2°, 3°, 4°, 5°, 6°, 7°, 8°). Os números em parêntesis marcados na partitura se referirão às notas já empregadas da série, que retornam sobrepondo-se à ordenação principal. A apresentação das ordenações (9°, 10°, 11°) está reservada a segunda seção.

Exemplo 8 – apresentação das ordenações (9°, 10°, 11°)

De acordo com a avaliação de Perle (1981, p.66), este emprego antifonal da série nada mais é do que uma variante de um procedimento freqüentemente empregado na música dodecafônica: “a sustentação de uma nota enquanto aquelas que a sucedem na série prosseguem em sua ordem regular, resultando em adjacências que não são diretamente fornecidas na estrutura linear precomposicional da série”. Esta técnica aparece na música de diversos compositores, entre eles, Ernst Krenek, no quarto movimento da *Suíte for Violoncello solo* Opus 84, tal como detalhadamente demonstra Perle. Ao contrário de Santoro, Krenek não permitirá o retorno de fragmentos não adjacentes durante a exposição da série. Preferirá, outrossim, expandir sua linha melódica através da inserção de fragmentos perfeitamente ordenados, controlando de forma metódica cada uma de suas escolhas.

Tal comparação, aparentemente inconseqüente, possibilita o estabelecimento de um importante traço de diferenciação entre a forma de flexibilização e libertação da ordenação serial praticada por Santoro e por outros tantos compositores. De um modo geral, todas as formas de ampliação das possibilidades da técnica dodecafônica, demonstradas em estudos teóricos, estão amparadas em operações controladas, aplicadas sobre a série, baseadas em raciocínios lógicos e perfeitamente demonstráveis. No caso de Santoro, as derivações e ampliações das relações seriais nem sempre são empregadas com o mesmo rigor. Ainda que o

compositor demonstre claramente sua intenção em assimilar as técnicas mais sofisticadas de manipulação serial, sua postura é reticente, já que o compositor prefere, como de costume, acolher as conseqüências das novas operações apenas de forma parcial. Enquanto Krenek flexibiliza a ordenação serial superpondo a série sobre si mesma, respeitando a ordenação original dos segmentos adjacentes reutilizados, Santoro, ao contrário, prefere desconsiderar tal rigor lógico, o que muitas vezes resulta na simples articulação de notas tomadas de diferentes posições da série.

Segmentos não-seriais

Com o intuito de se demonstrar o que consideramos os dois extremos da prática dodecafônica de Santoro, ou seja, de um lado a anuência aos postulados da técnica, e, de outro, a inteira desconsideração dos mesmos, o exemplo a seguir foi selecionado na medida em que exhibe claramente o contraste entre as duas vertentes.

Na terceira das *4 Peças p/ piano (1ª Série)* (1942), as séries (O 0) e (O 2) são empregadas em uma textura quase que inteiramente monofônica, sendo que a transição de uma série à outra se dá através do recurso da elisão; as ordenações (9º e 11º) de (O 0) serão reinterpretadas como (3º e 4º) de (O 2).

7 **Vivo**

10

14

Poco meno vivo

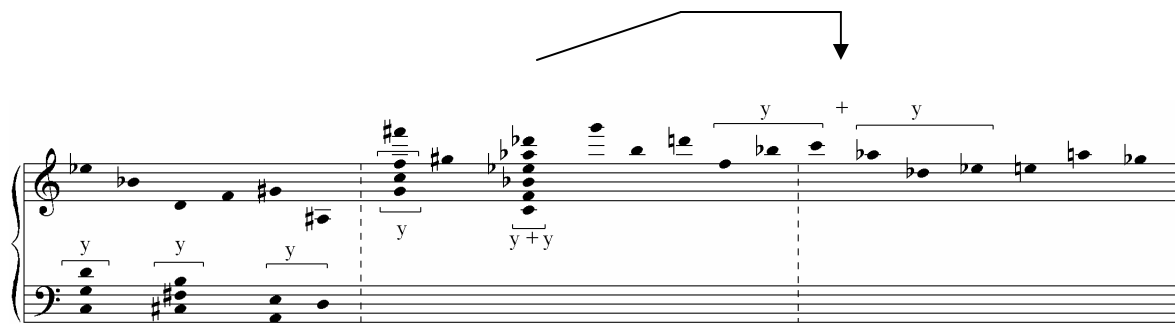
Exemplo 9 - 4 Peças p/ piano. (1ª Série). (1942). III/7-21

Após a interrupção prematura da série, no compasso treze, as relações seriais até então evidentes, desaparecerão quase por completo nos quatro compassos seguintes (14-17). Em seu lugar, surgirão formações horizontais e verticais as mais variadas, as quais somente serão justificadas na medida em que consideremos a possibilidade da introdução de um novo material motivico.

De acordo com o que a análise motívica é capaz de revelar, um novo segmento linear de doze notas, com seus conjuntos internos X, Y, Z claramente diferenciados por seus registros individuais, será elaborado em substituição às relações intervalares seriais anteriores. No esquema a seguir, procura-se demonstrar a forma livre como o compositor manipulará estes conjuntos. Na primeira repetição, o conjunto X aparecerá transposto, com um de seus intervalos permutados (a seqüência de classes de intervalos 5, 4, 3, 3, 2 converte-se em 4, 3, 3, 5, 2), enquanto Y será transposto e retrogradado. Na segunda repetição, o segundo segmento de doze notas será transferido literalmente para o baixo com modificações mínimas no interior dos conjuntos X e Z. Vale acrescentar que, embora neste trecho não tenhamos necessariamente a presença de “séries dodecafônicas”, alguns dos procedimentos técnicos mais característicos, tais como transposições, permutações, segmentações interna [small sets], ainda permanecerão atuantes.

Exemplo 10 – redução e análise motívica dos comp.14 -17

Também no que concerne à formação de alguns acordes, a recorrência do conjunto não-ordenado Y (3-9) contribuirá de forma significativa para a unificação das dimensões melódicas e harmônicas. Destaca-se o acorde baseado na superposição de Y + Y, construído exclusivamente em quartas, cujo conteúdo será transferido literalmente para a linha melódica do compasso seguinte.



Exemplo 11 – disposição do conjunto Y nos planos horizontais e verticais, comp. 14-17.

Conclusão

Tendo em vista o conjunto das observações apresentadas, podemos afirmar que a relação entre a música dodecafônica de Santoro na década de quarenta e os principais postulados básicos da técnica dodecafônica somente será estabelecida na medida em que lançamos mão de um amplo leque de possibilidades. Este conjunto de opções se estenderá desde o emprego primário das premissas dodecafônicas, até sua quase total inobservância, passando ainda por graus intermediários, em que a adesão a determinados princípios ocorrerá de forma reticente. Os inúmeros abrandamentos aplicados à constrição da técnica corresponderiam a um estágio intermediário, um elo de ligação entre a anuência aos postulados da técnica e a livre elaboração cromática através de idéias concebidas remota ou independentemente da ordenações seriais.

Ainda que por motivos óbvios de espaço, outros tantos procedimentos técnicos detectados na música dodecafônica de Santoro não tenham sido aqui incluídos, a utilização livre da técnica da permutação, somada às repetições e omissões de notas no interior da série, podem ser consideradas a forma mais direta e segura encontrada pelo compositor para praticar o que defendeu como uma abordagem pessoal do dodecafonismo. Salientamos, no entanto, o fato de que a aplicação de tais variantes à série, tal como é demonstrada nos estudos dedicados à obra de compositores tomados como modelo de aplicação do método dodecafônico, tende a sustentar-se em operações lógicas e matematicamente fundamentadas, o que geralmente não ocorre na música de Santoro.

Em Santoro, a série tende a ser tomada como um estoque de possíveis relações intervalares às quais o compositor recorrerá a cada instante. Não raro, observaremos a utilização de uma versão incompleta da série, sua ampliação através da repetição de notas, permutações livres, emprego flexível de fragmentos extraídos da série ou, até mesmo, seu completo abandono ou referencia remota à mesma. Em resumo, para Santoro, sua música não deveria sujeitar-se às imposições da ordenação interna da série mas, ao contrário, a série é que deveria adaptar-se às suas necessidades expressivas de cada momento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRINDLE, Reginald S. *Serial Composition*. New York: Oxford University Press, 1989

FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven : Yale University Press, 1973.

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

KOELLREUTTER. Entrevista concedida à Jeanette Alimonda. Apud: SOUZA. Iracele Lívero de. Santoro: Uma história em Miniaturas. Dissertação de mestrado. UNICAMP.

KRENEK, Ernst. *Studies in Conterpoint*. New York: G. Schirmer, Inc, 1940.

LEIBOWITZ, René. *Introduction a la Musique de Douze Sons*. Paris: L' ARCHE editeur, 1949

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

PERLE, George. *Serial Composition and Atonality*. Los Angeles: University of California Press, 1991

SANTORO, Cláudio. Entrevista concedida a Sérgio [?]. [196-]

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