

A Influência de Alban Berg no *Quarteto Nº I* de Cláudio Santoro

XXXXXXXXXX

XXXXXX

XXXXXXXXXX

Xxxxxx

Resumo: Este estudo do *Quarteto nº 1* de Cláudio Santoro revela a influência direta que a *Suíte Lírica* de Alban Berg exerceu na concepção da obra de Santoro, tanto na estruturação da série dodecafônica que constitui seu tema principal como no processo de derivação de outras séries por um processo de reordenação de subconjuntos atonais que conservam relações de ciclo de quinta estruturantes tal como no tema de Berg.

Abstract: This paper reveals that Claudio Santoro's *String Quartet nº 1* was directly influenced by Alban Berg *Lyrical Suite*, mainly in the structure of the dodecaphonic series that constitutes its main theme and in the process of derivation of accessory series. These series are obtained through the process of reordering atonal subsets that nevertheless keep the cycle of fifths relations that build the structure of Berg's theme.

1. Introdução

O *Quarteto de Cordas No 1* de Cláudio Santoro, conforme indicado no manuscrito, foi terminado em 30 de janeiro de 1943. Considerando a cronologia e a divisão em fases de sua produção proposta por Vasco Mariz (MARIZ 1994) ele se enquadra na primeira fase, caracterizada pelo experimentalismo, na tentativa pioneira no Brasil, de se compor com as técnicas dodecafônicas que estavam sendo estudadas naquele momento, pelos componentes do Grupo Musica Viva, especialmente Santoro e Koellreutter (KATER 2001). Entretanto sabe-se que a escassa literatura então disponível sobre o tema e a dificuldade de acesso a essas poucas informações, requereu que o estudo da técnica dodecafônica dependesse mais da análise de obras de outros compositores do que do aprendizado de teorias consolidadas. Isso explica porque importantes pesquisadores da obra de Santoro (MENDES 2001, ALMADA 2008) têm apontado para o que seria um uso pouco ortodoxo da técnica dodecafônica em sua obra. Um estudo recente de Joseph Straus (2014) revela que o mesmo fenômeno aconteceu nos Estados Unidos da América, por motivos semelhantes: a absorção das técnicas dodecafônicas, por falta da apresentação de uma teoria sistemática pelos seus proponentes, nos seus primórdios, permitiu que cada compositor projetasse as potencialidades do sistema de acordo com sua visão particular do problema. Ao contrário de se constituir uma deficiência, acreditamos que essa abertura torna o problema muito mais interessante, porque é possível reconhecer em cada compositor seu estilo particular no uso da técnica.

Em dois trabalhos anteriores (XXXX 2012a, 2012b) levantamos algumas hipóteses sobre os modelos adotados por Santoro na recepção da técnica dodecafônica e

enfátizamos um depoimento pessoal em que ele declarava que a maior influência assimilada havia sido da música de Alban Berg, particularmente da *Suite Lírca*, pela afinidade que Santoro tinha com o lirismo de Berg e por apreciar um certo resquício tonal em sua linguagem. Pudemos identificar alguns traços dessa influência no *Quarteto N°6* mas, por certo, era de se esperar que nos primeiros quartetos isso fosse mais evidente, mas não tivemos acesso naquele época às partituras daquelas obras. O acesso recente ao manuscrito do *Quarteto N°1* permitiu confirmar essa hipótese com evidências contundentes. Este trabalho se propõe a demonstrar algumas delas.

2. Relação com a *Suite Lírca* de Alban Berg

Através da comparação entre o *Quarteto N° 6* de Santoro e a *Suite Lírca* de Berg, podemos notar que há uma forte semelhança na organização interna das duas séries apresentadas no começo de cada peça. Utilizando a Teoria dos Conjuntos de Forte observamos que os subconjuntos das séries dodecafônicas fundamentais encontrados em ambos quartetos são praticamente os mesmos, com uma pequena diferença em uma das notas do conjunto B. No quarteto de Cláudio Santoro, a nota Si faz parte do conjunto B, enquanto que no de Berg essa é a última nota apresentada na série.

Na Figura 1, podemos observar em vermelho que os conjuntos A = {Réb, Mib, Solb, Láb, Sib} e C = {Ré, Sol, Lá} da obra de Berg são iguais aos de Santoro (Figura 2). O conjunto B = {Dó, Mi, Fá, Si} de Santoro, que tem a nota Si como sendo a última desse conjunto na série, é semelhante ao conjunto B em azul na obra de Berg se considerarmos que essa mesma nota precede e finaliza a apresentação da série, tal como indicado na Figura 1. Fica demonstrado assim que a série dodecafônica usada por Santoro em seu *Primeiro Quarteto de Cordas* foi derivada da série da *Suite Lírca* de Berg por um engenhoso método sistemático de reordenação da série original subdividida em três subconjuntos A, B e C com respectivamente 5, 4 e 3 notas.

Figura 1: Compassos 2 à 4 – Violino I, *Suite Lírca* de Alban Berg



Figura 2: Compassos 1 e 2 – Violino I

Além dessa estreita relação entre as séries, resultante da decisão de organizá-la em subconjuntos derivados com cardinalidade decrescente, podemos analisar também a estruturação interna das séries, uma vez que a teoria da música dodecafônica enfatiza a importância do esforço pré-composicional de sua organização para o resultado final da obra. Mostraremos que Santoro, assim como Berg, usou como base para a formação de seus conjuntos, o ciclo de quintas. De acordo com Elliott Antokoletz (2014, p.66), a série dodecafônica básica do *Primeiro Movimento da Suite Lírca* de Alban Berg, pode ser considerada um conjunto cíclico, pois se relaciona com o ciclo de quintas (ou quartas). É importante ressaltar que Antokoletz divide a série em dois hexacordes (que chamaremos de H1 e H2) em sua análise.

Considerando a série inicial exposta nos compassos 2, 3 e início do 4, no violino I, podemos ver essa relação com o ciclo de quintas, através de um processo de intercalação com intervalos secundários decrescentes, como é mostrado na Figura 3.

H1 ordenado de acordo com o ciclo de quintas:

H2 ordenado de acordo com o ciclo de quintas:

Figura 3: Compassos 2 a 4, violino I da *Suíte Lírca* de Alban Berg - organização dos hexacordes de acordo com o ciclo de quintas

O resultado da reorganização das notas, com base nessa ideia, é semelhante ao encontrado em Cláudio Santoro ao dividirmos a série nos três conjuntos A, B, C, já que as notas dos conjuntos são as mesmas (exceto o Si), como demonstramos abaixo:

A = {Solb, Réb, Láb, Mib, Sib}; **B** = {Mi, Si, Fá, Dó}; **C** = {Sol, Ré, Lá}

Portanto é notável que Santoro tenha conseguido compreender a raiz cíclica da série de Berg, baseada no intervalo de quinta, que favorece uma escuta remotamente ligada à tradição tonal. Mais ainda, que ele tenha reorganizado essa série com base numa visão pentatônica no conjunto A (teclas pretas do piano) e diatônica dos conjuntos A e B (teclas brancas do piano), discrepante do ciclo de quintas justas apenas no intervalo diminuto Si – Fá (ênfático como quebra de paradigma pelo ponto de diminuição no Si).

3. Outras considerações analíticas sobre a série do Quarteto N° 1 de Santoro

Analisando a obra em um contexto geral, encontramos no início da obra duas sequências de notas diferentes que sugerem o uso de duas séries para a composição do quarteto. Porém, ao buscar relações entre essas duas supostas séries e o restante da obra, percebemos que as relações não revelam um emprego sistemático das propriedades de derivação isomórfica (transposição, inversão e retrogradação). Um estudo mais aprofundado das relações internas nos levou a usar a Teoria dos Conjuntos, que considera não apenas conjuntos ordenados de notas, como na teoria do dodecafonismo, mas também os não ordenados.

Usaremos a Teoria dos Conjuntos para estudar inicialmente três sequências de notas do início da obra, mostradas abaixo, que chamamos de I, II e III (Figuras 4 a 6).



Figura 4: Compassos 1 e 2 – Violino I



Figura 5: Compasso 7 à 12 – Violino I



Figura 6: Compassos 18 à 20 – Violino II

A partir da observação da peça, pudemos notar que algumas notas se repetem de maneira agrupada, ou seja, sempre próximas umas das outras, porém sem seguir uma ordem definida; através disso, definimos quais eram essas notas e o padrão que obedeciam dentro da série e assim chegamos à divisão de I nos três conjuntos A, B e C que mostramos na Figura 2 como sendo a base para a composição de Santoro.

A partir destes conjuntos podemos encontrar a relação existente entre as séries I, II e III, que não são realmente séries dodecafônicas autônomas, mas derivadas umas das outras. Na série II encontramos os mesmos conjuntos de I mas em outra disposição: C, B e A. Essa talvez tenha sido a maneira de Santoro, àquela altura, conceber II como um retrógrado de I, já que a ordem dos conjuntos é contrária da primeira série, conforme vemos na Figura 7.



Figura 7: Conjuntos A, B e C dispostos em ordem retrógrada

Analisando a série III, podemos encontrar diversas relações, tanto com I como com II. A de seus conjuntos é definida da forma mostrada na Figura 8.



Figura 8: Derivação de nova série a partir dos conjuntos A, B e C

A série III é baseada na transposição O4 de I. Além disso, podemos relacioná-la também com uma inversão da primeira série, a I2. Abaixo são apresentadas a O4 e I2 da

série I para comparação. É importante notar que as notas dos conjuntos A, B e C das figuras mostradas acima, são as mesmas da série III, mas em ordem diferente.



Figura 9: Conjuntos A, B e C relacionados com O4 de I



Figura 10: Conjuntos A, B e C relacionados com I2 de I

Outra conexão interessante existe entre as séries III e II, pois a primeira se relaciona com o retrógrado transposto (R8) da segunda, como se observa na Figura 11.



Figura 11: Conjuntos A, B e C relacionados com R8 de II

A partir da análise interna das relações entre as notas de cada série, aprofundamos o estudo dos conjuntos que as compõem. O primeiro aspecto a se observar é a relação dos intervalos de suas notas. Colocando cada conjunto em sua ordem normal, podemos notar que os intervalos encontrados são sempre os mesmos, o que valida o que foi afirmado acima sobre as relações encontradas entre as séries, já que elas pertencem ao mesmo conjunto, podendo ser variações do tipo retrógrado, invertido, transposição e retrógrado invertido, conforme é mostrado na Figura 12.

Série I.			
Notas:	E _b G _b A _b D _b B _b	C F E B	G A D
Intervalos encontrados na O.N.:	2 3 2 2 3	4 1 6 1	5 2 5
Série II.			
Notas:	G A D	C E F B	B _b D _b A _b E _b G _b
Intervalos encontrados na O.N.:	5 2 5	4 1 6 1	2 3 2 2 3
Série III.			
Notas:	D E A G B	F [#] C [#] C F	A _b E _b B _b
Intervalos encontrados na O.N.:	2 3 2 2 3	1 4 1 6	5 2 5

Figura 12: Organização das séries I, II e III

As séries I e II obviamente devem ter os mesmos intervalos encontrados, porém a série III, que possui notas diferentes, apresenta a mesma ordem normal dos outros dois, o que prova que eles são os mesmos conjuntos. A seguir procuramos o princípio de formação de cada um deles. A conclusão é que os conjuntos A e C são formados com base no ciclo de quintas. Na Figura 13, as notas dos conjuntos são colocadas em sequência de acordo com a ideia proposta.

	Notas do conjunto	Notas organizadas de acordo com o ciclo de quintas
A de I e II.		
C de I e II.		
A de III.		
C de III.		

Figura 13: Relação entre série, conjuntos A e C, e ciclo de quintas

O conjunto B é parcialmente baseado num ciclo de quintas, mas não é perfeito porque contém um intervalo de quarta aumentada, conforme mostramos na Figura 14.





	Notas do conjuntos	Notas organizadas no padrão de intervalo 4º, 4aum e 4º
B de I e II.		
B de III.		

Figura 14: Relação entre série, conjunto B e ciclo de quintas

Podemos dizer, que esse tipo de formação, tanto a apresentada nos conjuntos A e C, como a de B, é simétrica, pois se dividirmos ao meio o conjunto, organizado da maneira proposta, teremos de cada lado os mesmos intervalos, além da mesma quantidade de notas. É notável que isso reflita o que se observa na série de Berg, que é a simetria existente entre os dois hexacordes com que ele organiza sua série. Além de serem complementares entre si quando transpostos pelo intervalo de trítono (necessariamente teria que ser esse intervalo pois ele divide a escala cromática em duas partes simétricas), cada um dos hexacordes é também simétrico, já que, ao dividi-lo em dois, suas partes ficam equidistantes de um mesmo eixo de simetria. Essa característica foi demonstrada por Antokoletz (2014, p. 67) conforme a Figura 15.

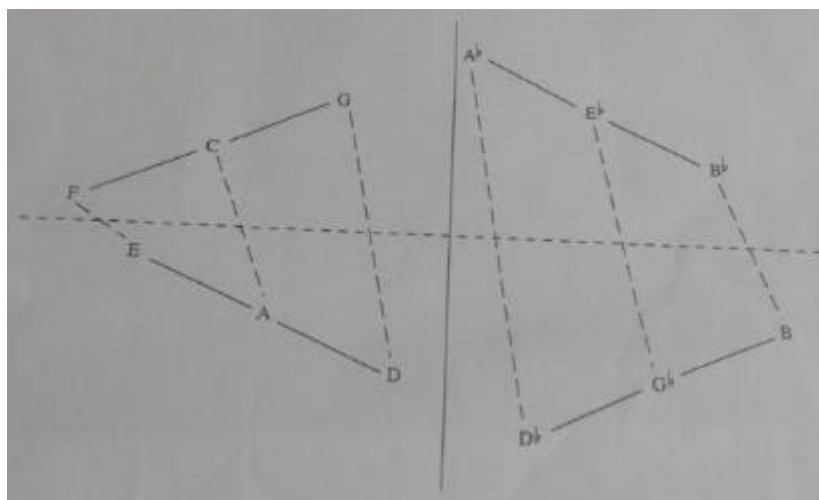


Figura 15: Simetria na série de Berg. (Conforme Antokoletz, 2014, exemplo 3-20)

Ao dividir a série de Berg em conjuntos, como fizemos no *Quarteto I* de Cláudio Santoro, eles terão as mesmas notas, resultando que a simetria revelada acima em Santoro, também se aplica à *Suíte Lírica*.

4. Outras relações entre os dois quartetos

Além das relações entre as séries dos dois quartetos, podemos fazer a análise de algumas estruturas melódicas em comum entre eles. A primeira coisa a se observar é a semelhança do gesto inicial dos temas principais dos quartetos, como é demonstrado nas Figuras 16 e 17.



Figura 16: Compassos 2 e 3 do Violino I da *Suíte Lírica* de Alban Berg



Figura 17: Compassos 1 a 3 do Violino I do *Quarteto I* de Claudio Santoro

Podemos observar que o movimento melódico circulado em ambos quartetos é muito semelhante, visto que são feitos a partir de seis semicolcheias, agrupadas duas a duas. Essa semelhança aumenta se relacionarmos com outras partes da *Suíte Lírica*, como mostra a Figura 18. É interessante notar que, fora a diferença entre as notas, existe outra que é a de que Alban Berg faz um movimento descendente das duas semicolcheias agrupadas (Fá e Mi, Dó e Lá e Sol e Ré), enquanto Santoro utiliza um movimento ascendente similar (Mib e Solb, Lab e Réb e Sib e Dó).

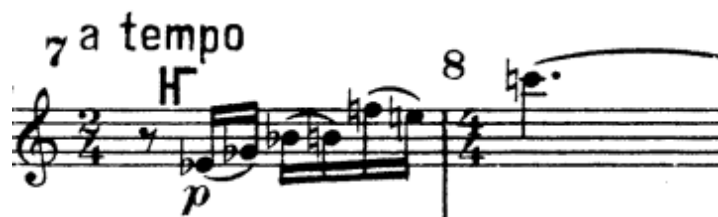


Figura 18: compassos 7 e 8 do Violino I da *Suíte Lírica* de Alban Berg

Podemos ainda ver que tanto Santoro como Alban Berg utilizam estruturas imitativas em suas composições, como mostram as Figuras 19 e 20.

Figura 19: Compassos 7 a 10 da *Suíte Lírica* de Alban Berg

Figura 20: compassos 32 a 36 do *Quarteto I* de Cláudio Santoro

No fragmento apresentado Alban Berg utiliza o processo do Canon, ou seja, a repetição exata da melodia, enquanto Santoro usa o recurso imitativo. As melodias aparecem transpostas em cada repetição, com outras pequenas alterações, como o acréscimo de notas no acorde que sucede a tercina de colcheia

5. Conclusão

Este estudo nos permite afirmar que o Quarteto I de Santoro foi escrito numa perspectiva intertextual com a *Suíte Lírica* de Alban Berg, tomando como modelo a estruturação de sua série e desenvolvendo séries derivadas pela perspectiva de sua fragmentação em três conjuntos, reordenados a cada reiteração. Essas constatações nos dão uma visão renovada de como a técnica dodecafônica foi absorvida em seus primórdios de uso no Brasil, em uma das obras paradigmáticas daquele período.

REFERÊNCIAS:

ALMADA, Carlos de Lemos. “O dodecafonismo peculiar de Cláudio Santoro: Análise do ciclo de canções *A Menina Boba*”. Goiânia: **Revista Opus** v.14 n.1, p.7-24. 2008.

ANTOKOLETZ, Elliott. **A History of Twentieth-Century Music in a Theoretic-Analytical Context**. New York: Routledge. 2014.

XXXXXXXXXXXXX. “A recepção das teorias do dodecafonismo nos últimos Quartetos de cordas de Cláudio Santoro”. **Revista Brasileira de Música** v.24, p. 329-350. 2012a.

XXXXXXXXXXXXX. “Um eco de Alban Berg no 6º Quarteto de Cordas de Cláudio Santoro”. Goiânia: **Anais do XXII Congresso da ANPPOM**, v.1. p.2236-2243. 2012b.

KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: Movimentos em Direção à Modernidade**. São Paulo: Musa. 2001.

MARIZ, Vasco. **Claudio Santoro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1994.

MENDES, Sérgio Nogueira. “Cláudio Santoro: Serialismo dodecafônico nas obras da primeira fase (1939-1946)”. São Paulo: **Anais do XI Congresso ANPPOM**, p. 1-12. 2001.

PERLE, George. O Programa Secreto da Suíte Lírica. **Music Times**, Vol. 118, nº 1614, p. 629-632. 1977.

STRAUS, Joseph. **Twelve-Tone Music in America**. Cambridge: Cambridge University Press. 2014.