

O dodecafonismo como um conceito musical: de Schoenberg ao Movimento Música Viva

*Dodecaphonism as a Musical Concept:
from Schoenberg to Movimento Música Viva*

Juliane Larsen
Universidade Federal do Paraná

Resumo: Neste artigo, o dodecafonismo é revisitado com o objetivo de criar uma perspectiva histórica sobre sua significação, abrangendo desde seu desenvolvimento por Arnold Schoenberg, passando por algumas teorizações e debates suscitados pela técnica, até sua recepção no Brasil no contexto do Movimento Música Viva. Com base em ampla bibliografia sobre o tema, a pesquisa conclui que, em anos recentes, houve uma transformação na compreensão do conceito de dodecafonismo. Essa mudança decorre do aumento quantitativo de análises de obras dodecafônicas, que revelou a diversidade de usos da técnica e imensa variedade de resultados sonoros alcançados por compositoras e compositores ao longo de cerca de 100 anos desde sua criação. Por meio do estudo sobre o dodecafonismo, esta pesquisa também busca divulgar a história dos conceitos musicais como uma abordagem historiográfica que integra teoria e experiência, contribuindo para a compreensão de momentos históricos relevantes e para a relação entre teoria musical e história.

Palavras-chave: Dodecafonismo. Teoria Musical. História dos Conceitos Musicais. Schoenberg. Movimento Música Viva.

Abstract: In this article, dodecaphony is revisited with the aim of creating a historical perspective on its significance, covering its development by Arnold Schoenberg, the theories and debates prompted by the technique, and its reception in Brazil within the context of the Movimento Música Viva. Based on an extensive bibliography on the subject, the research concludes that, in recent years, there has been a transformation in the understanding of the concept of dodecaphony. This shift stems from the increasing number of analyses of dodecaphonic works, which have revealed the diversity of approaches to the technique and the immense variety of sonic outcomes achieved by composers over approximately 100 years since its inception. Through the study of dodecaphony, this research also seeks to promote



the history of musical concepts as a historiographical approach that integrates theory and experience, thus contributing to the understanding of significant historical moments and the relationship between music theory and history.

Keywords: Dodecaphonism. Music Theory. History of Musical Concepts. Schoenberg. Movimento Música Viva.

* * *

1. Introdução

O dodecafonismo¹, ou técnica de composição com os doze sons da escala cromática, é um termo amplamente conhecido na historiografia musical internacional e brasileira. Emergindo na Europa com as vanguardas artísticas da primeira metade do século XX, expandiu-se como uma alternativa de escrita musical atonal. O serialismo tem sua origem na ideia de série, e organizar elementos em série significou, na composição musical do início do século XX, atribuir uma ordem fixa às classes de alturas². Em outras palavras, a serialização é uma estrutura organizacional baseada no princípio da ordenação fixa de elementos (Nolan 2023, p. 4).

Consideramos que o conceito abrange tanto as teorias criadas a respeito das possibilidades de ordenação das classes de alturas em uma série quanto as práticas composicionais e as obras geradas a partir desta técnica, que foi difundida em diversos países. Esta abordagem está alinhada ao nosso entendimento da historiografia musical como um conjunto de narrativas sobre experiências musicais em contexto.

Este trabalho é inspirado na coleção *História dos Conceitos Musicais*, publicada nos anos 2000, na Itália, sob a organização de Gianmario Borio e Carlo Gentili. No prefácio do segundo volume, Borio afirma:

O conceito é algo mais do que uma simples palavra que se refere a um objeto ou a um fato; é uma "concentração de significados múltiplos" que varia ao

¹ Optamos por considerar os termos dodecafonismo e serialismo dodecafônico como equivalentes, duas formas de um mesmo conceito.

² Nomenclatura usada na Teoria dos Conjuntos de Classes de Alturas que indica um conjunto abstrato para as alturas musicais separadas por uma ou mais oitavas, ou seja, considera a equivalência de oitavas, em que as classes de alturas indicam alturas sem registro definido (Straus 1990, p. 2).

longo das épocas. O historiador dos conceitos estuda essas transformações como reflexos de um determinado contexto histórico e linguístico, como uma contínua interação entre eventos e discursos. A música ocidental, cuja produção é constantemente acompanhada pela reflexão teórica, apresenta um campo particularmente favorável para a investigação sobre o conjunto de experiências e expectativas, de perspectivas e explicações que estão armazenadas em um conceito. (Borio; Gentili 2008, p. 11, tradução nossa)

Influenciada pelo historiador alemão Reinhart Koselleck (1923–2006), que desenvolveu a história dos conceitos aplicada à história política e social, a história dos conceitos musicais busca estudar os termos técnicos da música que encapsulam contextos de desenvolvimento da própria música como área do conhecimento. Conceitos musicais como harmonia, melodia, obra, expressão e até mesmo som expressam processos históricos complexos, de longa duração. Embora estejam ligados a uma determinada cultura musical – no caso, a música da tradição escrita ocidental –, esses conceitos são fluidos e têm seus significados alterados ao longo do tempo, variando de acordo com a época, país, região e outros fatores políticos, econômicos e sociais. Em resumo, os significados dos conceitos musicais não são fixos, mas mudam no decorrer do tempo. Na história dos conceitos musicais, é possível perceber que os termos se irradiam dentro de um panorama cultural específico, ou seja, seus significados são elaborados e compreendidos no contexto de uma prática musical compartilhada.

No presente artigo, buscaremos acompanhar o conceito de dodecafonismo desde o início de sua aplicação até a maneira recente como vem sendo utilizado no Brasil em pesquisas que analisam obras musicais nas quais a técnica pode ser identificada. Dessa maneira buscaremos verificar se há uma transformação na significação do conceito e nos objetos (obras musicais) que com ele se relacionam.

Embora a história dos conceitos musicais ainda não seja amplamente difundida como teoria da historiografia musical no Brasil, é possível identificar práticas historiográficas que, mesmo sem adotar essa nomenclatura, procuram rastrear o uso de termos e conceitos na experiência histórica da música no país. Para citar dois exemplos, destacam-se os estudos sobre a brasilidade musical (Carmo; Arcanjo Junior 2021; Frungillo 2014; Martinez 2006; Velloso 2007, entre outros) e as mudanças nas representações musicais da paisagem e do indigenismo entre os séculos XIX e XX (Volpe 2001).

Gianmario Borio afirma que um elemento fundamental da história dos conceitos é o trinômio palavra-objeto-contexto. Definir um conceito musical significa empregar um termo (palavra) para descrever um produto cultural (objeto) e, ao mesmo tempo, identificar os modos como ele foi pensado ao longo do tempo histórico, em situações culturais específicas (contexto) (Borio 2009).

É a partir dessa perspectiva que abordaremos o conceito de dodecafonismo. Inicialmente, apresentamos um levantamento bibliográfico de estudos que buscaram compreender a música dodecafônica e o emprego dessa técnica. Em seguida, destacamos pesquisas brasileiras que analisaram obras dodecafônicas de compositoras e compositores nacionais. Por fim, com base nessas informações, investigamos os modos de compreensão do conceito de dodecafonismo em diferentes contextos, examinando as variações que a significação do termo sofreu entre os séculos XX e XXI.

2. Algumas questões teóricas relacionadas ao dodecafonismo

Nesta seção, comentaremos aspectos que ganharam destaque na teoria do serialismo dodecafônico, principalmente na Europa e nos Estados Unidos. Grande parte da teoria dodecafônica foi desenvolvida após as primeiras obras musicais nas quais a técnica foi empregada, embora o método tenha se tornado conhecido por seu caráter prescritivo, ou seja, pré-composicional, cujo objetivo seria orientar o processo criativo:

A teoria dos doze sons frequentemente parece mais prescritiva do que descritiva; em vez de explicitar as características estruturais de obras já estabelecidas dentro do cânone da música erudita ocidental, a teoria dodecafônica é frequentemente especulativa, sugerindo possibilidades estruturais para peças ainda a serem escritas (ou, em alguns casos, peças recém-terminadas pelo próprio compositor). Assim, em vez de a teoria seguir a prática, a prática dos doze sons às vezes seguiu a teoria. (Covach 2002, p. 603, tradução nossa)

Schoenberg construiu, ao longo de sua vida e de maneira dispersa em seus textos, uma explicação historicista de que o dodecafonismo seria o resultado da evolução natural da linguagem musical. De acordo com essa visão, a expansão dos procedimentos harmônicos e a emancipação da dissonância levaram ao atonalismo no início do século XX. Nesse contexto, a organização do total

cromático efetuada pelo dodecafonismo seria o próximo passo desse desenvolvimento (Schoenberg 1984, p. 144).

De fato, a crise do sistema tonal, cuja rede de funcionalidades fazia com que as formações musicais fossem percebidas como entidades logicamente coerentes, impulsionou as pesquisas composicionais no início do século XX, direcionando-as para a possibilidade de elaboração de novos métodos organizacionais (Krenek 1940, p. 7). O modernismo foi um período de fragmentação das práticas artísticas e, na música, o experimentalismo incluiu não apenas a serialização das classes de alturas, mas também a exploração timbrística dos instrumentos da orquestra e de instrumentos de outras tradições, uma diversidade de texturas e densidades sonoras, o uso exacerbado de dissonâncias sem resolução, o emprego de escalas de tons inteiros, pentatônicas, modais, aglomerados harmônicos dissonantes etc.

A música atonal expressionista de Schoenberg, anterior à estética dodecafônica, faz parte deste repertório. Dunsby e Whitall (1988, p. 121) afirmam que Schoenberg já demonstrava as possibilidades do futuro método dodecafônico no final de sua obra *Harmonia*, de 1911. O próprio compositor confirmaria essa hipótese em um texto tardio, *Funções Estruturais da Harmonia*, de 1948, no qual comenta que a harmonia de obras como *Pierrot Lunaire*, *Die Glückliche Hand* e outras do mesmo período não se baseava em progressões funcionais de acordes, mas se aproximava mais de uma melodia (sons sucessivos e não simultâneos – como a série) (Schoenberg 2004, p. 217).

Alguns dos princípios que seriam importantes na música dodecafônica da *Segunda Escola de Viena* já estavam presentes nas obras atonais expressionistas de Schoenberg, como o princípio da não repetição, a preponderância de dissonâncias e a proibição do uso do intervalo de oitava justa. Essas características faziam parte de uma postura estética significativa nos primeiros anos do século XX, sendo uma maneira de negar e se opor à prática tonal, evitando que certas sonoridades associadas a ela se fizessem presentes na nova música.

Em sua fase seguinte, quando começa a criar obras a partir da serialização das classes de alturas, Schoenberg experimenta o método como uma alternativa para substituir o sistema tonal. Nesse sentido, não foi apenas Schoenberg que refletiu sobre a ordenação fixa das notas. Dunsby e Whitall comentam que, naquele período, havia uma espécie de “consciência dodecafônica” (Dunsby;

Whitall 1988, p. 186). Atualmente assume-se que a serialização das notas pode ser encontrada em diversas obras do período, dos compositores da *Segunda Escola de Viena* e em obras de autores como Herbert Eimert (1897–1974), Jef Golyscheff (1897–1970), Alexander Scriabin (1872–1915), Ernst Krenek (1900–1991) e Josef Matthias Hauer (1883–1959).

O compositor austríaco J. M. Hauer, por exemplo, desenvolveu uma técnica baseada na divisão hexacordal da série, a que chamou “tropos”. Os tropos eram hexacordes nos quais o conteúdo das notas era mantido, mas não a sua ordem (Harvey 1980; Antokolletz 2014, p. 38). Isso difere do método de Schoenberg, cuja teoria foi difundida com a ideia da manutenção da ordem na série de doze sons (Hill 1936, p. 18). Os hexacordes formam harmonias contíguas, e Hauer considerava que um par de hexacordes constituía uma unidade, o que conferia à sua música uma constante saturação cromática. Embora apresentem características comuns, o dodecafonismo de Schoenberg e o de Hauer diferem em aspectos importantes. Hauer não restringia o número de unidades de séries utilizadas em uma obra, ao contrário da prática da *Segunda Escola de Viena*, cuja teorização recomendava o emprego de apenas uma série básica por obra (Rochberg 1959, p. 219).

O aprofundamento da comparação entre as técnicas desses dois teóricos e compositores foge ao escopo deste trabalho³. Contudo, sua existência concomitante indica que, nos anos 1920, a exploração de conjuntos de classes de alturas por meio do conceito de segmentação (com ou sem o uso do princípio serial) como procedimento composicional foi menos uma descoberta atribuída a um único compositor e mais uma prática compartilhada, não limitada a um único modo de aplicação. Embora Hauer reivindicasse para si a invenção do dodecafonismo com sua teoria dos tropos, publicada no *Tratado sobre a Técnica Dodecafônica* em 1923, Schoenberg já havia utilizado a segmentação da série em hexacordes não ordenados como base temática na obra *Die Jakobsleiter* e no quinto movimento da *Serenade*, Op. 24 (Antokoletz 2014, p. 38).

Em 1923, Schoenberg publicou o conjunto de 5 *Peças para Piano*, Op. 23, das quais a quinta peça é considerada uma espécie de lançamento do método dodecafônico por apresentar pela primeira vez as doze notas da escala cromática como uma série básica linear e completa. Mas, afirma Lefkovitz: “mais

³ Tal relação pode ser encontrada em Antokoletz (2014).

interessante que o serialismo da peça número 5 são as pistas dadas nas primeiras quatro partes”, entre as quais se encontram técnicas como o uso sistemático de “agregados” (conjuntos com as doze classes de alturas), o uso de conjuntos ordenados como células e de combinatoriedade entre hexacordes (Lefkowitz 1999, p. 375).

Na *Peça nº 1*, Schoenberg apresenta três séries nos primeiros seis compassos em uma textura polifônica, em que cada melodia apresenta uma série linearmente (Ex. 1). As séries são as seguintes:

- 1: F#-E \flat -D-F-D#-E-G-B-D#-E-D-G#-C-G-F-G \flat -D \flat -C-G-D
- 2: A \flat -G-B \flat -A-C-B-G#-D#-D-C#-G#-A-C-E-G-E \flat -E-G#-A-B \flat
- 3: A-C-B-D-C#-C-E-B \flat -A-C-C#-D-E \flat

Sehr langsam (♩ = 108)

Exemplo 1: *Peça nº 1*, Op. 23, c. 1-6

A série nº 1 possui 21 notas, a nº 2 possui 20 e a nº 3, 13 notas. Nota-se que as séries são interrelacionadas intervalicamente e, embora sejam conjuntos extensos, omitem algumas classes de alturas, isto é, não contêm todas as notas da escala cromática. Essa omissão não é acidental e formam um segmento cromático entre as notas F e B \flat . Schoenberg desenvolve a peça toda baseada nas 3 séries, com uso de partes das séries, retrogradação, intercâmbio das séries entre

as vozes, além de notas livres (não pertencentes às séries) em alguns momentos (Graziano 2019).

Ainda sobre o Op. 23, estudos sobre os manuscritos de Schoenberg indicam que ele havia trabalhado concomitantemente nas obras dos ops. 23 a 25, e estes números informariam apenas a ordem em que iniciou cada peça. Esta constatação é importante porque desmistifica a ideia de evolução da música atonal para a dodecafônica (Hyde 1985, p. 86).

Charles Rosen, ao comentar o Op. 23 de Schoenberg, salienta que as peças são governadas por dois princípios básicos: o da “unidade do material musical” e o princípio do “desenvolvimento” ou “variação motivica”, a partir dos quais o sistema dodecafônico teria se desenvolvido (Rosen 1996, p. 74). Os dois princípios perpassam o livro de Schoenberg *Fundamentos da Composição Musical* (elaborado entre 1937 e 1948, mas publicado postumamente), voltado para o ensino da música tonal. A presença dos termos ao longo da trajetória do professor e compositor é um indício de que a ideia de coerência entre “unidade” e “variação” lhe era fundamental, independentemente da filiação técnica ou estética da música. Assim, tanto nos materiais didáticos quanto em suas obras tonais, neoclássicas, atonais ou dodecafônicas, o que fundamenta o pensamento composicional de Schoenberg é o emprego de uma ideia geradora (célula, motivo ou série) capaz de manter a unidade da obra, mesmo sendo desenvolvida e transformada por meio de procedimentos de variação.

Morgan afirma que, entre 1908 e 1923, tanto Schoenberg quanto Anton Webern (1883–1945) e Alban Berg (1885–1935) trabalhavam com a serialização de classes de alturas por meio do “emprego da célula melódico harmônica e do uso estrutural de intervalos em diferentes aspectos de ritmos e registros” (Morgan 1991, p. 192). Portanto, a técnica dodecafônica seria a sistematização de uma tendência organizacional já existente, suprimindo a necessidade de um método para Schoenberg (Schoenberg 1984, p. 144).

A principal característica do serialismo dodecafônico é o emprego das classes de alturas em uma ordem fixa, a série, que funcionaria como um mecanismo pré-composicional, com o objetivo de direcionar os procedimentos no processo de composição de uma obra. Com o dodecafonismo, Schoenberg acreditava ter encontrado uma solução para o atonalismo expressionista, garantindo a organização e a compreensão dessa música, pois “sem a funcionalidade harmônica do tonalismo, responsável pela manutenção do

sentido formal, parecia impossível compor peças de organização complicada ou de grande extensão” (Schoenberg 1984, p. 147).

No último capítulo do livro *Funções Estruturais da Harmonia*, Schoenberg apresenta uma definição do método dodecafônico e de como ele opera. O primeiro ponto destacado é o fato de o método gerar todas as “configurações (motivos, temas e harmonias) a partir de uma série básica e de suas derivações” (transposição, inversão, retrogradação e retrogradação da inversão, em um total de 48 formas diferentes de apresentação da mesma série básica). Schoenberg enfatiza o caráter obrigatório da manutenção da ordem das notas na série, embora admita pequenas variações “caso a mente já tenha se acostumado com a série básica”. Além disso, sobre a aplicabilidade da série, o compositor explica que ela pode ser empregada de forma sucessiva ou simultânea, ou seja, tanto como melodia quanto como acordes (Schoenberg 2004, p. 217).

A insistência na preservação da ordem interna da série é fundamental para o método, pois essa característica mantém a identidade harmônica e, conseqüentemente, controla as relações harmônicas de toda a peça. Isso garante uma sistematização que não era encontrada nas obras anteriores, baseadas em segmentos do total cromático ou em agregados não ordenados da escala cromática (Schoenberg 1984, p. 149).

Sobre a série, Schoenberg afirma:

nunca se deverá chamar de ‘escala’, apesar de ter sido idealizada para substituir algumas das vantagens unificadoras e formativas da escala e da tonalidade. Certamente que as cadências ocasionadas pela diferenciação das harmonias principais e subsidiárias é bastante incomum que se derivem da série básica. No entanto, algo mais importante se origina da série básica, e com uma regularidade comparável à regularidade e lógica da harmonia tradicional: a associação de sons nas harmonias, e as sucessões destas estão reguladas pela ordem dos sons na série. (*ibid.*, tradução nossa)

Ao enfatizar que a série não é uma escala, Schoenberg estabelece uma comparação entre essas duas estruturas. Enquanto a escala diatônica se caracteriza principalmente pela geração de campos harmônicos nos quais os acordes desempenham funções diferenciadas, a série, elaborada a partir da escala cromática, não carrega consigo uma longa tradição teórica de elaborações e reelaborações sobre intervalos e acordes. Em outras palavras, é possível construir qualquer tipo de acorde com as notas da escala cromática organizadas na série, mas não há uma relação hierárquica entre os graus escalares.

Consequentemente, as funcionalidades harmônicas, quando existem, são elaboradas a partir das relações internas construídas nas obras pelas compositoras e compositores e não há, necessariamente, uma funcionalidade harmônica pré-existente, como na música tonal.

Krenek (1940, p. 8) acreditava que a função primária da série era constituir um “depósito de motivos”, do qual todos os outros elementos da peça poderiam ser desenvolvidos. Essa prática composicional, baseada em desenvolvimento motivico pertence à tradição tonal e manteve-se comum na maior parte da prática atonal do início do século XX, porém o motivo passa a ser tratado como uma célula⁴. O desenvolvimento motivico, ou o tratamento sobre as células, tornou-se o principal elemento estruturador de uma linguagem que não possuía leis pré-compositivas nem funções preestabelecidas às quais o discurso musical deveria se submeter. Para Krenek (*ibid.*) e Rosen (1996, p. 104), o dodecafonismo também não escapou ao primado do motivo. A própria técnica, fundamentada em uma série básica linear, evidencia uma valorização do elemento melódico e contrapontístico, e deposita um foco menor na funcionalidade harmônica.

Nesse sentido, Rosen (*ibid.*, p. 96) identifica uma dicotomia no método, decorrente da dupla natureza da série, que funciona simultaneamente como depósito de motivos e como meio de organização da forma em larga escala. Extrair da série tanto os motivos da obra quanto sua forma foi um dos maiores desafios enfrentados por Schoenberg, que, para solucioná-lo, recorreu ao uso de formas clássicas.

2.1. A questão formal

O musicólogo Charles Rosen, que se mostrou um defensor de Schoenberg, argumenta que a renovação dos parâmetros formais não era o principal objetivo do compositor com o novo método (*ibid.*). Pelo contrário, o dodecafonismo teria servido como uma ferramenta que permitiu a Schoenberg restaurar princípios tradicionais da música por meio da organização formal, incluindo a organização temática. (Almada 2009, p. 35)

⁴ A célula pode ser entendida como uma pequena coleção de classes de alturas, sobre seu uso no início do século XX. Ver Antokoletz 2014.

De acordo com Almada, Schoenberg adaptou estruturas tradicionais de compositores como Haydn, Mozart e Beethoven à sua linguagem “como forma de compensar, com um peso maior na identificação motivico-temática, a pouca (ou ausência total de) influência gravitacional de um centro de referência”. Almada complementa: “As fórmulas de construção temática representam assim um dos mais importantes aspectos da ligação entre passado e futuro que tanto caracteriza o pensamento e a prática musical schoenberguiana” (*ibid.*, p. 41).

Também para Turek, a série pode ser pensada como um tema e sujeita às técnicas tradicionais de desenvolvimento (1996, p. 404 *apud* Gado, 2005, p. 37). Perle, por sua vez, argumenta que a dependência de Schoenberg em relação aos elementos fraseológicos e motivicos influencia toda a construção da música dodecafônica, incluindo a forma em larga escala (Perle 1991, p. 111).

Ao associar seu método a um pensamento construtivo tradicional, que, além dos processos motivicos, emprega formas clássicas como sonata, concerto e suíte, Schoenberg suscitou uma questão que se tornaria um dos maiores alvos de críticas à sua música dodecafônica: a aparente contradição de agregar formas típicas de um sistema que se pretendia substituir à nova linguagem composicional.

Pierre Boulez é enfático:

Como as formas pré-clássicas e clássicas que regem a maioria de suas arquiteturas não estão ligadas historicamente à descoberta dodecafônica, produz-se um hiato inadmissível entre infra-estruturas ligadas ao fenômeno tonal e uma linguagem cujas leis de organização ainda são percebidas sumariamente. Não é só o projeto proposto que falha – onde uma linguagem não está consolidada pelas arquiteturas –, mas se observa o fato contrário: as arquiteturas aniquilam as possibilidades de organização incluídas nesta nova linguagem. Dois mundos incompatíveis, e tentou-se justificar um pelo outro. (Boulez 1995, p. 242)

O compositor, teórico e maestro francês Pierre Boulez acusa Schoenberg de cometer um erro histórico ao unir sua nova linguagem às formas tonais, argumentando que os dois aspectos não se desenvolvem de maneira conjunta. Para Boulez, essa incongruência torna o método ineficiente, pois ele seria incapaz de sustentar a elaboração de formas de longa duração (*ibid.*, p. 240). De forma semelhante, Hyde critica o uso de formas clássicas na criação de peças dodecafônicas, considerando-o um equívoco que anula qualquer possibilidade de organização intrínseca ao novo material (Hyde 1993, p. 58).

Ao contrário, Rosen considera que Schoenberg empregava as formas clássicas como se elas possuíssem “propriedades expressivas inatas” (Rosen 1996, p. 88). Se essas propriedades haviam se perdido com a música pós-tonal, poderiam ser restauradas por meio do dodecafonismo. Observa-se que as composições de Schoenberg da década de 1920 utilizam formas clássicas, como o *Quinteto para Sopros*, Op. 26, a *Suíte*, Op. 29, o *Quarteto de Cordas*, Op. 30 e as *Variações para Orquestra*, Op. 31. Charles Rosen vê neste emprego das formas clássicas um neoclassicismo em Schoenberg, e não a ausência de controle formal na técnica dodecafônica. O musicólogo, no entanto, não ignora que a *Segunda Escola de Viena* enfrentou o problema da elaboração formal de suas obras: “O problema da grande forma permaneceu, e foi, de fato, tanto a Schoenberg como a Webern o problema crucial e, aparentemente, insolúvel” (*ibid.*, p. 54).

Boulez, representando uma mudança de concepção sobre a forma musical, que se tornaria hegemônica no século XX, afirma que “cada obra deve engendrar ela mesma sua própria forma, ligada inelutavelmente e irreversivelmente ao seu conteúdo” (Boulez 1995, p. 85). Conteúdo e forma são da mesma natureza, sendo esta última simplesmente a maneira como a estrutura se apresenta. Ou seja, a partir da segunda metade do século XX, a forma na música de concerto passa a ser vista como processo, mesmo dentro de uma vertente estruturalista da composição.

2.2. A questão harmônica

Já na segunda metade do século XX, o teórico e compositor estadunidense George Rochberg estudou as possibilidades de elaboração de simetria a partir da combinação de hexacordes e considerou que a simetria era a propriedade mais importante do método dodecafônico, responsável por suas possibilidades harmônicas (Rochberg 1959). O mesmo autor defendeu que o dodecafonismo apresentava um potencial harmônico que se configurava como uma nova linguagem, portadora de suas próprias leis de estruturação, deduzidas simplesmente das operações aplicadas à série. Como qualidades harmônicas da técnica dodecafônica, Rochberg destacava sua propensão à formação de conjuntos menores, como os hexacordes, que podem ser empregados na série básica de modo a estabelecer simetria. Essas qualidades da técnica dodecafônica, relacionadas à formação de simetria e à propensão harmônica da série por meio

de segmentação e combinatoriedade⁵, foram exploradas por diversos compositores e teóricos, como Perle, Babbitt, Krenek e Lewin⁶, no período pós-1945.

David Lewin argumenta que o uso da série impõe uma estrutura harmônica definida do total cromático, o qual também pode ser organizado internamente de outras maneiras. Segundo o autor, há uma relação funcional entre a série linear e as combinações que com ela podem ser feitas, combinações essas que terão significância estrutural para a construção das demais configurações ao longo da obra. Lewin conclui que não há uma funcionalidade harmônica estrutural inerente ao uso das séries. No entanto, formações harmônicas são criadas por meio da organização das séries, com o uso de procedimentos como segmentação e combinatoriedade, os quais são importantes porque geram simetria e invariâncias (Lewin 1968, p. 1).

Dunsby e Whitall também consideram que a propriedade da simetria é importante no dodecafonismo. Os autores afirmam que existem dois tipos de séries: aquelas que apresentam simetria intervalar entre os hexacordes, e aquelas em que o segundo hexacorde não é um espelhamento do primeiro, ou seja, não apresentam simetria (Dunsby; Whittall 1988, p. 189).

Além da divisão da série em hexacordes, também podem ser usadas unidades menores, de quatro ou três classes de alturas, para regular a distribuição das notas da série entre melodia e acompanhamento, ou mesmo para questões de textura ou orquestração. Essa distribuição ocorreria de forma análoga ao desenvolvimento dos “motivos de acompanhamento” do tonalismo, conforme descrito por Schoenberg. A escolha de versões da série original também poderia fazer aludir ao tonalismo, sendo empregadas como se fossem modulações no sistema tonal ou para a contraposição entre ideias principais e ideias subordinadas (Schoenberg 1984, p. 160–161).

As analogias com o tonalismo permeiam todo o texto *Composição com Doze Sons*⁷, no qual é possível perceber que a intenção de Schoenberg com o método

⁵ Sobre combinatoriedade, ver Ourives, Natanael de Souza. 2017. *Combinatoriedade e música: aplicações composicionais e a proposição de um livro texto*. Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal da Bahia, Salvador.

⁶ Ver, por exemplo, Lewin 1962, Krenek 1960 e Babbitt, 1955; 1960; 1961.

⁷ Schoenberg 1984.

era encontrar uma lógica construtiva capaz de substituir os processos tonais de elaboração temática, harmônica e formal. Evidencia-se a existência de analogias não apenas conceituais, mas também estruturais dentro de suas obras, como na sonata Op. 33a, na qual as séries derivadas escolhidas por Schoenberg para a seção de desenvolvimento formam um intervalo de 5ª com a série original, sugerindo uma relação de modulação para a dominante (Larsen 2010). Este tipo de pensamento, em que o tonalismo ainda se faz presente, sustenta a crítica de Boulez, que considera incoerente o desenvolvimento de uma nova linguagem para organizar um discurso baseado em antigas premissas (Boulez 1995, p. 241).

Martha Hyde, estudiosa do dodecafonismo schoenberguiano, acredita que Schoenberg se refere à série mais como uma sucessão de intervalos do que como um conjunto de sons individuais, pois é a relação intervalar entre os sons que pode atribuir alguma funcionalidade ao método. A unidade básica é a série, mas as características dessa série, sua harmonia intrínseca, são dadas pelos intervalos que a constituem, sendo este o fator determinante para o caráter de cada peça dodecafônica (Hyde 1993, p. 58).

As especulações sobre o potencial harmônico permearam as discussões teóricas sobre o dodecafonismo, apontando para uma possível falta de consistência harmônica, justamente por esbarrar na saturação cromática do atonalismo, que anula o conceito de dissonância e, portanto, implica a ausência da necessidade de resolução, elemento fundamental da direcionalidade resultante da funcionalidade harmônica da música tonal.

Schoenberg, em *Composição com Doze Sons*, aborda o conceito de espaço musical, essencial para a compreensão de sua concepção harmônica. O teórico e compositor explica que o dodecafonismo é eficaz na elaboração da dimensão harmônica das obras justamente porque o espaço musical não se divide em duas dimensões, uma melódica (horizontal) e outra harmônica (vertical). Pelo contrário, a música é uma unidade, um fenômeno que se desenrola no tempo, no qual harmonia e melodia fluem de forma inseparável: “O espaço musical de duas ou mais dimensões nos quais se representam as ideias musicais, é uma unidade. [...] Tudo o que acontece em qualquer lugar deste espaço musical tem mais que um efeito local” (Schoenberg 1984, p. 151).

Perle não acredita que o dodecafonismo apresente uma propriedade harmônica comparável à do tonalismo: “desde que as notas da série não são em princípio diferenciadas funcionalmente”, o método não possui em si critérios de

orientação composicional que direcionam a maneira como os eventos melódicos podem ser derivados da série, nem como se relacionam entre si ou com o acompanhamento (Perle 1991, p. 67).

As possibilidades harmônicas do método dodecafônico foram questionadas desde o seu surgimento e, embora Pierre Boulez tenha decretado, em 1951, um fim à era schoenberguiana com seu texto *Morreu Schoenberg* (Boulez 1995), as discussões continuaram por meio de diversas abordagens analíticas de suas composições e escritos.

Boulez reconheceu que o dodecafonismo implicou o desenvolvimento de várias técnicas de elaboração musical. Contudo, considerou que não houve inovações em nenhum parâmetro além da organização das classes de alturas, ou seja, não houve inovação no ritmo, na harmonia ou na forma. O músico francês também condenou as analogias com o tonalismo e, especialmente, a maneira como Schoenberg utilizou o pensamento tonal para fundamentar os aspectos melódicos. Ao final de seu ensaio, o autor questiona: “será que não se teria chegado a uma nova metodologia da linguagem musical senão para se tentar recompor a antiga?” (*ibid.*, p. 242). Apesar das críticas, Boulez reconheceu a importância do dodecafonismo como um método que questionou a organização do material musical e representou “uma das mudanças mais violentas e importantes sofridas pela linguagem musical” (*ibid.*, p. 239)

Mesmo com avaliações negativas e tornando-se pivô de querelas composicionais do século XX, o serialismo dodecafônico se expandiu por diversas regiões do globo, tornando-se um conceito importante na teoria musical e na historiografia da música. Musicólogas(os) de diversos países analisaram obras dodecafônicas, mapeando as séries e questionando se o método dodecafônico foi capaz de gerar o contraste necessário para a fundamentação e percepção de diferentes seções de uma obra. Verificou-se, frequentemente, a importância de processos de variação motivica, dinâmica, articulação, densidade, textura, configurações intervalares e padrões harmônicos para o resultado da obra, elementos que já estavam presentes na composição tonal e permanecem em outros contextos composicionais na música de concerto.

Joseph N. Straus identificou alguns mitos que se formaram em torno do dodecafonismo. A formação desses mitos se deveu, em parte, à divergência entre a teorização do método e a realidade das obras musicais nas quais ele foi empregado. Um dos mitos citados por Straus é a ideia de que existe um

serialismo ortodoxo: “O mito da ortodoxia serial sustenta que há uma única maneira normativa de compor música serial e que tudo o mais representa um desvio ou uma tomada de liberdade” (Straus 2008, p. 377). O pesquisador contrapõe, no entanto, que “na verdade, há uma extraordinária variedade de música serial, compartilhando apenas uma atitude e um ponto de partida. Não há ortodoxia e, portanto, nenhuma possibilidade de heresia” (*ibid.*).

Straus percorreu a obra de cerca de trinta compositoras e compositores estadunidenses que atuaram entre os anos 1920 e os anos 2000, e observou que não há algo como um dodecafonismo puro ou ortodoxo. Pelo contrário, a maneira como foi utilizado na prática foi sempre híbrida e variada, com diversos procedimentos composicionais (*ibid.*, p. 380)

Straus salienta ainda que nem mesmo Schoenberg representa uma ortodoxia dodecafônica, já que empregou a técnica de maneira particular em cada obra. Os procedimentos schoenberguianos incluíram desde o emprego de hexacordes simétricos (Op. 33a), até o uso de grupos de 4 notas (*Suite*, Op. 25), uma série de 18 notas (*Trio para Cordas*), esquemas rotacionais do *Quinteto de Sopros*, as múltiplas séries do *Quarteto de Cordas nº 3*, entre outros.

A partir do exposto, percebe-se que, ao nos referirmos ao dodecafonismo na atualidade, estamos abrangendo um século de repertório, debates e elaborações teóricas em diferentes níveis de complexidade.

Revisitar algumas questões teóricas que envolveram o dodecafonismo, mesmo deixando de lado inúmeras publicações – entre artigos e livros que ainda não esgotaram o tema – é fundamental para compreender que essa técnica composicional ultrapassa suas conhecidas regras básicas. O dodecafonismo suscitou reflexões significativas sobre a forma musical e a funcionalidade harmônica em contextos atonais, questões centrais para a composição, especialmente na primeira metade do século XX, quando a superação do tonalismo estava em foco. Além disso, o dodecafonismo serviu como ponto de partida para o desenvolvimento de outros aspectos composicionais aprofundados a partir da segunda metade do século XX, como o uso de técnicas de combinatoriedade e complementaridade entre conjuntos de alturas, bem como a serialização de outros parâmetros musicais, elaboradas por compositoras e compositores ligados ao serialismo integral.

A seguir, analisaremos como o dodecafonismo foi empregado no Brasil entre as décadas de 1940 e 1950, investigando como o conceito foi assimilado

pelas compositoras e compositores nacionais e os tipos de obras musicais que ele designava. Essa análise permitirá verificar se houve mudanças no conceito e no produto cultural associado a ele ao longo do tempo, levando em conta as adaptações e transformações decorrentes da transposição para o contexto brasileiro.

3. O emprego do dodecafonismo no Brasil

O uso do dodecafonismo no Brasil é geralmente associado à atuação de Hans-Joachim Koellreutter, músico, professor e compositor que imigrou para o Brasil na década de 1930. Koellreutter rapidamente integrou-se ao círculo da música contemporânea no Rio de Janeiro, por meio de conexões pessoais como a de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (Kater 2001). Com uma sólida experiência na Europa na divulgação da música contemporânea, ele não tardou a se engajar com um grupo de entusiastas e estudiosos interessados na área no Brasil.

Com o *Movimento Música Viva*, Koellreutter, Eunice Katunda, Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe e Edino Krieger agitaram o cenário musical brasileiro, promovendo concertos que visavam à divulgação de obras musicais de diferentes estilos e fomentando discussões por meio de publicações (*ibid.*, p. 54). Essa iniciativa não apenas ampliou o alcance da música contemporânea no Brasil, mas também abriu espaço para debates sobre estética e técnicas composicionais, incluindo o uso do dodecafonismo, em um contexto de intensa efervescência cultural.

O *Movimento Música Viva* foi representativo durante toda a década de 1940 e marcou o que ficou conhecido como 2ª fase do modernismo musical no Brasil, caracterizando-se pela busca de novas técnicas e meios de expressão, opondo-se ao nacionalismo do primeiro momento modernista dos anos de 1920 (*ibid.*, p. 44).

Na década de 1940, o debate político, acadêmico e público no Brasil era permeado por questões como identidade cultural e modernização. A música de concerto, ainda vista como realização de um “povo”, permanecia imersa em uma concepção herdada do século XIX, na qual o conceito de música absoluta estava associado à filosofia hegeliana. Nesse contexto, as artes eram entendidas tanto como um indicador de progresso quanto como uma ferramenta educacional, destinada ao aprimoramento da percepção estética e ao avanço da sociedade no processo civilizatório.

Entre as décadas de 1930 e 1950, o programa nacionalista proposto por Mário de Andrade ainda ditava grande parte das discussões sobre música no Brasil. Em 1942, Renato Almeida publicava a segunda edição de *A História da Música Brasileira*, fundamentada em premissas nacionalistas. Mais tarde, em 1956, Luiz Heitor lançaria sua obra *150 anos de Música no Brasil*, na qual traçava a história da composição de música de concerto a partir do Padre José Maurício Nunes Garcia (1767–1830). Esse trabalho reforçava a importância de Villa-Lobos e consolidava o nacionalismo como a corrente dominante na música de concerto brasileira.

O nacionalismo havia se tornado um programa oficial com a ascensão de Getúlio Vargas à presidência em 1930. Neste processo de oficialização, o nacionalismo passou de uma ideologia progressista para se tornar uma corrente conservadora nas décadas de 1940 e 1950 (Contier 1985).

Quando o grupo *Música Viva* ganhou visibilidade, tornou-se uma proposta alternativa ao modernismo nacionalista, que já perdera a capacidade de agitação e inovação no cenário da música de concerto brasileira. O *Movimento Música Viva* conquistou esse espaço ao divulgar obras modernas e históricas desconhecidas no Brasil, além de editar partituras, publicar revistas, realizar concertos, programas radiofônicos, cursos e seminários (Kater 2001).

Além disso, o grupo apresentava uma nova relação com a música popular, que se tornaria marcante nos anos posteriores, assumindo a experiência da música popular sem preconceitos e sem hierarquização entre a composição erudita e a popular.

O grupo *Música Viva* se desagregou a partir do final dos anos 1940, com a tentativa de conciliação das técnicas da música contemporânea com elementos da música popular e das tradições orais urbanas e rurais. Parece ter havido uma tentativa de desvio tanto em relação ao nacionalismo hegemônico conservador quanto ao dodecafonismo, que passou a ser visto como representante de um cosmopolitismo burguês incapaz de dialogar com a classe trabalhadora. Além disso, foi considerado atrelado a modelos estrangeiros, formalistas e abstratos, que não conseguiam representar o lugar (político, social, geográfico e cultural) de origem da música.

No Brasil, portanto, a discussão envolvendo o dodecafonismo adquiriu um teor político que não se verificou na Argentina, por exemplo (Paraskevaídis 1985). O ponto culminante dessa discussão foi a *Carta Aberta* de Camargo

Guarnieri, que gerou grande alarde ao afirmar que o dodecafonismo teria um potencial destruidor para a cultura musical brasileira. A carta soa como “um grito do nacionalismo reacionário contra a vanguarda. O alvo da carta foi o compositor Koellreutter e os jovens alunos ainda ligados a ele, o único grupo que, no Brasil daquele momento, conjugava vanguarda política e estética” (Egg 2006, p. 10).

No momento em que compositores como Katunda, Santoro, Guerra-Peixe e Krieger se afastavam do dodecafonismo em busca de expressões nacionalistas baseadas na música tradicional, a carta aberta parecia marcar uma posição que separava estas novas propostas emergentes do nacionalismo dos compositores já estabelecidos (*ibid.*, p. 11). Ela também se posicionava contra os jovens compositores que, embora se interessassem pelo nacionalismo, tinham posicionamentos políticos à esquerda, alguns até ligados ao Partido Comunista Brasileiro, como foi o caso de Katunda, Santoro e Guerra-Peixe em algum momento de suas trajetórias.

Isto posto, nota-se que o emprego da técnica dodecafônica por compositores ligados ao *Movimento Música Viva* ocorreu principalmente na década de 1940. Assim como nos EUA, a historiografia musical brasileira tratou da técnica dodecafônica em termos de emprego ortodoxo ou livre, sendo esta liberdade a utilização da serialização das classes de alturas de modo que não se equipara ao emprego encontrado nas obras da *Segunda Escola de Viena*. Souza aborda esta questão em estudo realizado sobre os últimos quartetos de cordas de Cláudio Santoro. O autor explica que os compositores brasileiros absorveram influências das teorias inovadoras vindas do exterior. Porém, essa recepção foi informal e logo sofreu hibridação, ou seja, as teorias eram interpretadas a partir de perspectivas locais e adaptadas às poéticas e técnicas que cada compositor desenvolvia:

A homogeneidade, vista como uma virtude intelectual, nos locais que são centros da cultura – para usar a expressão de Bhabha (1994) – torna-se, nas periferias, não só inexequível, mas também indesejável e portanto objeto de transformações heterogêneas, frequentemente descritas pelas expressões “sincretismo”, “hibridismo”, “antropofagismo cultural” ou “transculturalismo”. (Souza 2011, p. 331)

Desta maneira, falar sobre o emprego de teorias de forma não ortodoxa, em países periféricos, é uma forma de simplificar a questão. Isso porque a assimilação das teorias da música e seu desvio e adaptação (ou hibridação) para

usos locais não significa uma absorção ou mimetismo irrefletido. Quando uma teoria é empregada em um contexto diferente de seu lugar de origem, ela dialoga com teorias em uso, com concepções musicais já cristalizadas, com perspectivas pessoais formadas pelas experiências particulares e com as demandas de um momento político específico.

A recepção das teorias da música de concerto no Brasil testemunha o eurocentrismo predominante no conhecimento acadêmico e a dinâmica centro-periferia, em que países do Sul Global recebem influências culturais dos países do chamado Norte Global. Todavia, isso não significa que a recepção dessas teorias ou modelos culturais se dê de forma acrítica ou passiva. Mesmo Carlos Gomes (1836–1896), criticado após a Proclamação da República como compositor de obras italianizadas, utilizou referências da música popular brasileira, como a música de banda que experienciou em sua juventude na cidade de Campinas (Egg 2008). Já Francisco Braga (1868–1945) utilizou, na obra *O Contratador de Diamantes*, referências da música afro-brasileira e formas clássicas como modo de apresentar um conflito de classe e raça no Brasil novecentista (Larsen 2023). Até mesmo Glauco Velásquez (1884–1914), que em nenhum momento inseriu em sua música elementos populares, ao compor suas peças com elementos simbolistas e de harmonia avançada estava respondendo ao seu contexto, aos estudos de composição e harmonia no Instituto Nacional de Música e ao ambiente francófilo das classes média e alta do Rio de Janeiro (Silva 2020).

Partindo dessa perspectiva, consideramos que as obras musicais não são entidades auto-referenciadas; são um produto cultural, isto é, o resultado da experiência das compositoras e compositores em um momento específico. A recepção de uma teoria ou conceito musical se dá a partir da cultura em que a pessoa está imersa, com suas escutas e referências anteriores participando do modo como percebe e define sua experiência musical.

No Brasil dos anos 1940, os participantes do *Movimento Música Viva* eram profissionais da música que detinham conhecimentos, compreensões sobre música, perspectivas e objetivos, além de uma certa consciência do papel de intelectuais que desempenhavam ou deveriam desempenhar no Brasil daquele momento. Nesse contexto, o dodecafonismo se apresentou como uma técnica que não só ia de encontro ao atonalismo já praticado por esse grupo de compositores, como se mostrou adequado para um projeto musical contemporâneo voltado para a atualização e modernização da música de concerto.

O dodecafonismo foi resultado dos experimentalismos das primeiras décadas do século XX e, assim como outras artes modernistas, foi acusado de decadentismo e degeneração pelos governos nazi-fascistas. Após a Segunda Guerra Mundial, o dodecafonismo se difundiu como símbolo de resistência e liberdade e acabou atraindo o interesse das pessoas que também se situavam contra os governos totalitários, identificados politicamente com a esquerda e que estavam desenvolvendo música atonal. Para este grupo se tratava de uma técnica contra-hegemônica e ligada aos valores da democracia. No entanto, em 1948, o Departamento de Propaganda da União Soviética condenou o formalismo nas artes, no qual o dodecafonismo se incluía, e passou a promover o realismo socialista, o que, por sua vez, causaria impacto nos compositores brasileiros, principalmente Eunice Katunda e Cláudio Santoro.

A seguir, comentaremos brevemente sobre os compositores do *Movimento Música Viva* e seu uso do dodecafonismo. Nenhum dos compositores listados abaixo utilizou o dodecafonismo como técnica exclusiva em sua produção, sendo parte de um conjunto de possibilidades exploradas em suas trajetórias.

3.1. Hans-Joachim Koellreutter (1915–2005)

O músico, compositor e educador chegou ao Brasil em 1937, vindo da Alemanha para escapar da perseguição do regime nazista, devido às suas conexões com a música contemporânea e movimentos políticos antinazistas. Enfrentou dificuldades nos primeiros anos após sua chegada, mas, a partir da década de 1940, conseguiu reunir jovens compositores ao seu redor. Além de ministrar aulas, ele também compartilhava ideias políticas e concepções sobre música contemporânea e educação musical. Esses interesses comuns culminaram na criação do *Movimento Música Viva*, que tinha como objetivo difundir a música por meio de concertos, programas radiofônicos e conferências. O movimento também promovia debates sobre a importância da expansão da educação musical no país e desenvolvia projetos na área de formação (Kater 2001, p. 50).

Em relação ao dodecafonismo, disseminou-se na historiografia musical brasileira a ideia de que teria sido introduzido por Koellreutter. Todavia, o músico não empunhava a bandeira do dodecafonismo, e suas próprias obras conciliam técnicas diversas de elaboração atonal. Koellreutter chegou a afirmar, inclusive, que foi Cláudio Santoro quem o induziu a pesquisar a respeito do

dodecafonismo, pois Santoro ouvira falar sobre a técnica e queria saber mais a seu respeito (Adriano; Vorobow 1999). Essa postura de Koellreutter refletia sua concepção como educador, baseada no diálogo, em que professor e estudante aprendem conjuntamente, promovendo um crescimento coletivo (Brito 2015).

Koellreutter utilizou o dodecafonismo em sua produção entre 1940 e 1953 (Gado 2006, p. 164). Na obra *Música 1941*, analisada por Adriano Braz Gado, é possível observar que o compositor emprega uma série básica e uma derivada, caracterizando-se seu emprego para a formação de melodias e no contraponto, com formações harmônicas. Koellreutter utilizava segmentos da série, ou seja, grupos de classes de alturas com menos de 12 sons, além de realizar permutações, omissões e alterações no interior da série (Gado 2006), procedimentos que também foram explorados por Cláudio Santoro.

3.2. Cláudio Santoro (1919–1989)

A extensa trajetória de Cláudio Santoro como compositor reflete as transformações estilísticas em sua obra. Ele passou por uma fase dodecafônica nos anos 1940, seguida por um período nacionalista que se estendeu até o início da década de 1960. Posteriormente, entre as décadas de 1960 e 1970, retornou ao experimentalismo e ao dodecafonismo, explorando também ferramentas eletrônicas e experiências com grafismos e aleatoriedade. Já no final de sua carreira, Santoro adotou uma abordagem mais livre e diversificada (Souza 2011).

Ao compor suas primeiras peças utilizando a serialização das classes de alturas, Cláudio Santoro ainda não contava com publicações disponíveis no Brasil sobre o dodecafonismo como teoria composicional (*ibid.*). Assim, o compositor empregava a serialização das classes de alturas como uma ferramenta para organizar a atonalidade, sem explorar elementos como simetria, complementaridade ou combinatoriedade. Na *Sonata 1942*, por exemplo, Santoro desenvolve e utiliza uma série como padrão básico, uma ideia que guia a composição atonal na construção dos temas e das relações contrapontísticas seriais (Ex. 2). As formações dos acordes, por sua vez, não seguem as estruturas triádicas típicas do sistema tonal (Larsen 2010, p. 94).

The image shows a musical score for a piano piece. At the top, it is marked 'Lento' with a quarter note equal to 44 (♩ = 44). The tempo is 'energico'. The score is in 2/4 time. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music starts with a dynamic of *mf* and features a melodic line in the right hand with notes numbered 1 through 5. The left hand plays chords with dynamics *ff* and *f*. The chords are numbered 8, 9, 6, 11, 10, 7, and 12. A box labeled 'O-0' is located at the bottom left of the score.

Exemplo 2: Emprego linear e construção de acordes a partir da série básica na obra *Sonata 1942*, de Santoro (fonte: Larsen 2010, p. 95)

Nesse sentido, observa-se uma aproximação entre a maneira como Santoro aplicou a série na composição da obra e o método schoenberguiano de compreender e empregar o dodecafonismo, como um reservatório de motivos e temas. O uso da série na obra de Santoro também fornece os padrões intervalares que geram a harmonia, assegurando a coerência e a unidade da obra, tanto no âmbito melódico quanto no harmônico, alinhando-se à concepção originalmente proposta por Schoenberg.

Todavia, Santoro não chegou a empregar as técnicas de simetria tampouco combinatoriedade entre pares de séries em suas obras. O uso da série era mais melódico que polifônico (Ex. 3).

Souza observa que as obras compostas por Santoro após sua fase nacionalista, quando o compositor volta a se interessar pelo dodecafonismo nos anos 1960, não incorporam plenamente as teorias sobre o método. Mantêm o emprego da ordenação de grupos de classes de alturas de maneira semelhante à utilizada em sua juventude. No entanto, determinados aspectos presentes nos *Quartetos n.º 6* (1964) e *n.º 7* (1965) indicam um possível contato de Santoro com materiais sobre o dodecafonismo escritos por autores como Eimert e Krenek. Isso leva Souza a sugerir que a recepção da teoria dodecafônica por Santoro representa um exemplo de hibridismo na aplicação de teorias musicais no Brasil (Souza 2011).

The image displays a musical score for the beginning of a quartet, marked 'Lento'. It includes staves for Violino I, Violino II, Viola, Cello, and Double Bass. The score is characterized by complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *p*, *poco*, *mp*, *pp*, *f*, and *sfz*. Fingerings and articulations like 'sul D', 'sul C', and 'gliss.' are also indicated.

Exemplo 3: Uso das notas da mesma série em diversas vozes no início do *Quarteto nº 7* (fonte: Souza 2011, p. 339)

Sobre o serialismo dodecafônico, Santoro comenta em entrevista a Raul do Valle, em 1976:

Eu não sabia que já fazia música dodecafônica naquela época, eu comecei a compor música no Brasil em 39/40, música atonal e depois em 1940 fazendo música com serialismo, dodecafonismo, com uma certa serialização, à minha maneira também, porque não havia nada codificado sobre isso, não existia teoria nem nada. Foi posteriormente que surgiu o primeiro livro de contraponto e sobre o dodecafonismo (Souza 2003, p. 79).

Mais à frente o compositor conclui: “Criei a minha maneira de fazer, de usar o dodecafonismo porque até então não havia nada pré-estabelecido para organizar esta nova técnica” (*ibid.*, p. 83).

Em 1948, Santoro participou do *II Congresso Internacional de Compositores e Críticos de Música*, realizado em Praga e organizado pelo sindicato dos músicos da então Tchecoslováquia. O evento reuniu compositores, críticos e intérpretes da União Soviética e de outros países, com o objetivo de discutir os desafios das artes musicais daquele período. O congresso buscava orientar os esforços de

compositoras, compositores e profissionais da música para o engajamento em um projeto artístico voltado para a classe trabalhadora, promovendo a criação de obras que fossem sensíveis aos anseios das trabalhadoras e dos trabalhadores.

Ao retornar, Santoro publicou na *Revista Fundamentos* um relatório sobre as discussões que tiveram lugar no congresso, no qual foi criticado o formalismo na música de concerto e o uso de técnicas desconexas em relação ao contexto social:

Nós, os compositores progressistas, que acreditamos na força nova que é o proletariado, não devemos desperdiçar [sic] energias quase inúteis, para fazermos indiretamente o jogo da classe dominante, ajudando a afirmar-se o conceito de “arte pela arte”, participando do movimento abstracionista, colaborando enfim no ponto de vista de que o artista está desligado da sociedade, que ela reflete o seu interior, ficando desprovida de senso e realidade a participação que ele deve ter na luta ao lado do povo e na defesa da real cultura (Santoro 1948, p. 237).

O congresso e as falas de compositores soviéticos parecem ter impactado profundamente o compositor brasileiro, que já vinha refletindo sobre a relação entre a música atonal e a sociedade (*ibid.*, p. 238). A partir desse evento, sua adesão ao realismo socialista torna-se evidente. É importante lembrar que, naquele momento, vivia-se os primeiros anos do pós-Segunda Guerra Mundial, um período que incitava artistas e intelectuais de todo o mundo a tomarem posição. Santoro demonstra compreender que o mundo de então não era mais o de 1939 ou mesmo o de 1946, quando foi lançado o *Manifesto Música Viva*. Diante dessa nova realidade, a música modernista desenvolvida a partir dos anos 1920 perde o sentido para ele. O compositor passa a buscar um engajamento estético e político que considera mais adequado à conjuntura global, marcada pela divisão entre o bloco socialista e o bloco capitalista. Vendo-se como protagonista de um processo histórico, Santoro abandona a ideia de que a obra musical é simplesmente uma evolução da técnica musical e passa a entendê-la como parte da própria evolução social. Para ele, a música torna-se não apenas um meio de expressão, mas também um instrumento de transformação política e cultural.

O engajamento dos compositores brasileiros, especialmente dos jovens comunistas e progressistas, resultou em um distanciamento do grupo *Música Viva* e de Koellreutter. Tanto Guerra Peixe quanto Santoro e Katunda passaram a compor obras com um caráter nacionalista, retomando a ideia de que a universalidade pode ser alcançada por meio da expressão das particularidades

de cada cultura. A partir de 1948, Santoro abandonou o uso da técnica dodecafônica, direcionando suas preocupações para a utilização de materiais musicais presentes no cotidiano brasileiro, que pudessem ser reconhecidos pelo público em suas práticas de escuta. Esse caminho seria também seguido por Guerra-Peixe e Eunice Katunda, marcando uma ruptura com as concepções cosmopolitas e formalistas que anteriormente haviam explorado.

3.3. Eunice Katunda (1915–1990)

Eunice do Monte Lima Catunda destacou-se como uma das principais compositoras brasileiras do século XX. Com um extenso catálogo de obras desenvolvidas ao longo de sua vida, Eunice também foi concertista, regente, professora e pesquisadora, sendo uma personalidade marcante da música brasileira. Entre a década de 1940 e 1950, dedicou-se à composição de música experimental, atonal e dodecafônica, participando ativamente do *Movimento Música Viva* como compositora, intérprete e redatora (Kater 2001).

Eunice utilizou a técnica dodecafônica em obras como *O Quinteto Schoenberg* (Ex. 4), uma homenagem ao compositor austríaco, na qual emprega uma série baseada em um hexacorde formulado por Schoenberg (Ex. 5) para a *Ode to Napoleon Bonaparte*, composta em 1942 (Candido; Silva 2021, p. 288).

Animato ♩ = 60

The image shows a musical score for 'O Quinteto Schoenberg' by Eunice Katunda. It features a piano and a bass clarinet. The tempo is marked 'Animato' with a quarter note equal to 60 (♩ = 60). A red box highlights a hexacord in the piano part, with fingerings 1 8 9 0 4 1 above and 5 4 0 9 8 below. A red line connects the 5th finger of the bass clarinet to the 5th finger of the piano.

Exemplo 4: Hexacorde 6-20 usado por Katunda no *Quinteto Schoenberg*, c. 1–2, piano e clarinete baixo (fonte: Candido; Silva 2021, p. 292)



Exemplo 5: Hexacorde 6-20 usado por Schoenberg em *Ode to Napoleon*, c. 62, violinos I e II (fonte: Candido; Silva 2021, p. 292)

Entre os procedimentos empregados no *Quinteto Schoenberg* destacam-se a relação de simetria e inversão entre os hexacordes, rotação de elementos da série, omissão de notas dos hexacordes, variação progressiva, formação de acordes a partir segmentos da série, além do uso de intervalos consonantes e de elaborações temáticas inspiradas em músicas tradicionais nordestinas e em ritmos sincopados alusivos à música brasileira (Candido; Silva 2021). A compositora utilizou o dodecafonismo entrelaçado a elementos da música brasileira, como ritmos sincopados e melodias modais, com a técnica dodecafônica atuando como uma organização subjacente. Candido e Silva, por exemplo, identificaram um tema nordestino no *Quinteto Schoenberg* (Ex. 6)



Exemplo 6: Ritmo sincopado encontrado no *Quinteto Schoenberg*, possível alusão à músicas tradicionais brasileiras (fonte: Candido; Silva 2021, p. 305)

Fazem parte ainda do período que participou do *Movimento Música Viva* as obras *Negrinho do Pastoreio* (1946), pela qual recebeu o Prêmio Música Viva, *Cantos à morte* (1946), *Sonatina* (1946), *Salmo 82* (1947), *Quatro epígrafes* (1948) e *Lirici greci* (1949).

A obra para piano *Quatro epígrafes* é uma transcrição da obra orquestral *Cantos à morte*. A compositora realizou a estreia em Lugano em 1948, no *I Congresso de Música Dodecafônica* (Candido; Netto; Silva 2021, p. 122).

As quatro peças ou movimentos que compõem a obra são baseadas na mesma série básica: C#-G#-D#-E-D-G-A-F#-B-A#-F-C.

A compositora utiliza todas as versões da série (original, retrógrada da original, inversa e retrógrada da inversa). Em relação ao uso das séries, estas aparecem com omissões, repetições, permutações, elisões e incompletas (Ex. 7) (Candido; Netto; Silva 2021).

Exemplo 7: Exemplo de uso da retrogradação da série original com omissão dos elementos 3 e 10 da série em *Epígrafe*, c. 8–9 (fonte: Candido; Netto; Silva 202, p. 124)

Após seu afastamento do grupo *Música Viva*, Eunice desenvolveu uma fase nacionalista, datada pelos pesquisadores Zani, Silva e Candido entre 1950 e 1968. Dessa fase destacam-se obras como *Estudos folclóricos* (1952), *Sonata de louvação* (1958), *A Negrinha e Iemanjá* (1955) e *Reisado* (1955–1956). A partir de 1968, os autores identificam a fase final da compositora, marcada por uma produção significativa, apesar das dificuldades enfrentadas pelos profissionais da cultura, especialmente aqueles ligados à esquerda e ao Partido Comunista Brasileiro, como foi o caso de Eunice. Entre as obras desse período estão *Quatro incelenças* (1970), *Trenodia al poeta morto* (1970), *Sete líricas brasileiras* (1972), *Cânticos de Macunaíma* (1973) e *Salmo Verde* (1976) (Zani; Silva; Candido 2019).

Apesar de ter desenvolvido uma aplicação particular da técnica dodecafônica em seu estilo composicional, Eunice declarou, em 1950, que o dodecafonismo não era compatível com a música brasileira. Segundo ela, seria inviável conciliar elementos folclóricos com essa técnica. A partir de então, o experimentalismo da compositora se voltaria para o nacionalismo (Candido; Silva 2021, p. 312). Após afastar-se do Movimento Música Viva, Eunice continuou a compor, porém sem se envolver profundamente com o círculo da música contemporânea brasileira, o que retomaria a partir de sua participação no 8º Curso Latino-Americano de Música Contemporânea (Silva; Candido 2021).

A fase dodecafônica de Eunice Katunda, assim como dos outros compositores ligados ao *Movimento Música Viva*, nos anos 1940, consistia em

apenas uma parte de sua vasta obra, que incluiu ainda *Expressão Anímica* (1979), *Três peças para dois pianos e percussão* (1979), *Cantata do Soldado Morto* (1966) e *Dois Estudos Folclóricos* (Kater 2001).

3.4. César Guerra-Peixe (1914–1993)

Violinista, arranjador, pesquisador e compositor, Guerra-Peixe produziu uma grande diversidade de obras, alcançando um posto de destaque na história da música brasileira do século XX. Seu reconhecimento se deve não apenas pela sua produção junto ao *Movimento Música Viva*, no qual utilizou o dodecafonismo por um curto período, mas também pela diversidade de sua atuação e pelo seu extenso catálogo de obras, com destaque para aquelas de caráter nacionalista (Assis 2006).

Guerra-Peixe iniciou seus estudos com Koellreutter em 1944, um período crucial para o desenvolvimento de sua trajetória, pois foi através desse contato com a música moderna que passou a se distanciar de sua ligação anterior com o tonalismo e o modalismo. Ao contrário de Santoro, que já demonstrava uma tendência composicional mais atonal, Guerra-Peixe inicialmente se mostrava mais alinhado com essas abordagens harmônicas convencionais (Neves 2008, p. 154).

O período dodecafônico de Guerra-Peixe é situado por ele entre 1944–1949 (Fugellie 2018, p. 175). Em 1944, ano em que se une ao grupo *Música Viva*, suas obras passam a ser influenciadas pela técnica dodecafônica. No entanto, com o passar dos anos, o compositor buscou conciliar o dodecafonismo com elementos das músicas populares (Ex. 8) e tradicionais brasileiras, até que acabou abandonando a técnica estrangeira em favor de uma música que procurava uma maior aproximação com o público (Assis 2006, p. 44).

Antes de abandonar definitivamente o dodecafonismo e se dedicar exclusivamente ao nacionalismo, a partir de 1950, Guerra-Peixe compôs obras nas quais se distanciou temporariamente dos ritmos, temas e modos oriundos da música popular ou tradicional. Nessas composições, que ele considerava mais “abstratas”, desenvolveu a técnica dodecafônica sem tentar integrá-la aos elementos que associava ao nacionalismo.

Exemplo 8: Junção entre modo mixolídio e segmento de série dodecafônica (números 1 a 7 abaixo do excerto da melodia da *Bagatela*) e comparação com tema de *Asa Branca* de Luiz Gonzaga (fonte: Assis 2006, p. 191)

É o caso da *Música nº 2*, elaborada a partir de uma série simétrica que evita intervalos consonantes (tonais) (Assis 2007, p. 5). No decorrer da obra emergem passagens polifônicas e homofônicas, há desenvolvimento motivico e variação temática que criam os contrastes da forma sonata que o compositor empregou na obra.

Guerra-Peixe possui um extenso catálogo de obras, dentre as escritas na década de 1940, grande parte foi estreada pelo próprio *Movimento Música Viva*, contando com Katunda e Koellreutter como intérpretes, e outras ainda tiveram estreias nacionais e internacionais, demonstrando a grande projeção do compositor no período (*ibid.*, p. 2).

3.5. Edino Krieger (1928–2022)

Nascido em Santa Catarina, Edino Krieger deslocou-se para o Rio de Janeiro ainda jovem para estudar violino no Conservatório Brasileiro de Música, no ano de 1943 (Paz 2012, p. 36) No Rio, Edino conheceu Koellreutter, começou a compor e aproximou-se do *Movimento Música Viva*, sendo a primeira fase de sua trajetória composicional aquela em que fez uso da técnica dodecafônica, a qual utilizou entre 1944 e 1952 (Ramos 2018, p. 41). Na década de 1950 o compositor aderiu ao nacionalismo, e na terceira fase de sua carreira abre as possibilidades composicionais, não se filiando a nenhuma técnica ou estilo específico.

Na canção *Tem piedade de mim* (1946) é possível identificar o uso de uma série básica para a estruturação do tema (Ex. 9). A série original é a seguinte: A-B-E-F-A \flat -G-D-C \sharp -C-F \sharp -D \sharp -A \sharp .

O dodecafonismo utilizado por Krieger caracteriza-se nesta canção pela repetição de classes de alturas e uso de fragmentos da série (Ramos 2018, p. 55-56).

The image shows a musical score for the vocal line of 'Tem Piedade de Mim'. It consists of three staves of music. The first staff contains measures 1 through 6, with lyrics 'Dei-xei em ti as mar-cas do meu de-se-jo pa-'. The second staff contains measures 4 through 9, with lyrics 'gão! Tem pi-e-da-de de mim'. The third staff contains measures 7 through 12, with lyrics 'De-se-qui-li-bra-do lou-co de-gre-da-do e, im-pu-ro'. The notes in the score correspond to the dodecaphonic series mentioned in the text: A, B, E, F, A-flat, G, D, C-sharp, C, F-sharp, D-sharp, A-sharp.

Exemplo 9: *Tem Piedade de Mim*, de Edino Krieger, apresentação da série na linha vocal, c. 1-9 (fonte: Ramos 2018, p. 55)

Entre o final dos anos 1940 e início dos anos 1950, Edino Krieger escreveu muitas obras para instrumentos solo e música de câmara. Suas obras vão do dodecafonismo ao neoclassicismo e nacionalismo. De acordo com Neves, este encaminhamento estético do compositor foi influenciado pelos estudos que realizou nos Estados Unidos, onde teve contato com Copland, Milhaud, Menin e até mesmo Krenek (Neves 2008, p. 159). É notório que o dodecafonismo conforme empregado por Krieger se concilia com outras técnicas composicionais, o que também era comum entre os compositores estadunidenses do período.

Após revisitarmos o dodecafonismo dos compositores que participaram do *Movimento Música Viva*, verificamos que, apesar de empregado concomitantemente por diversos compositores que eram próximos entre si, as obras são bastante diversas, assim como o emprego da técnica dodecafônica. Os compositores do grupo logo partiram para outras experimentações, o que apontou para aspectos políticos do panorama composicional brasileiro entre a década de 1940 e início dos anos 1950.

A Europa e, no decorrer do século XX, os EUA, continuaram sendo referência para a música de concerto latino-americana devido a alguns fatores,

entre os quais podemos citar a institucionalização do ensino musical, ainda incipiente na América Latina, e a contínua dependência dos países latino-americanos em relação aos países do Norte Global, para onde até hoje seguem muitos acadêmicas(os), artistas, instrumentistas e compositoras(es) para se aperfeiçoar.

No caso específico da música de concerto, trazida para as Américas no início da colonização, há um processo histórico marcado pelo eurocentrismo e preconceito com as práticas musicais indígenas, afro-brasileiras, populares e tradicionais. Um quadro que revela a colonialidade⁸ presente ainda hoje no ensino superior em música. No século XX, é marcante a ampliação de atitudes composicionais que buscam inovação, originalidade e experimentalismos a partir das experiências locais, problematizando as implicações da constante importação das técnicas e modelos estrangeiros.

O dodecafonismo fez parte desse processo histórico. Inicialmente adotado como símbolo de vanguarda e resistência aos autoritarismos, logo foi problematizado pelas compositoras e compositores participantes do *Movimento Música Viva*, que tentaram conciliar a técnica com elementos de sonoridades brasileiras populares e tradicionais ou acabaram por abandoná-la.

4. Considerações finais: a transformação do conceito de dodecafonismo

Koselleck, em *História de los conceptos y conceptos de historia* (Koselleck 2004, p. 31), cita seu colega Heiner Shultz⁹ para afirmar que a relação entre conceitos e objetos ao longo do tempo pode ocorrer de quatro formas:

1 – Tanto o significado da palavra quanto o objeto a que se refere permanecem estáveis, a despeito da transformação do contexto.

⁸ Espécie de herança colonial, um complexo de características que se mantêm mesmo com os processos de independência política dos países de história colonial e são atualizadas diariamente como colonialidade do ser e sua subjetividade, das epistemologias e das relações de poder, conforme teorizado por Aníbal Quijano (2014) e pelo grupo Modernidade/Colonialidade.

⁹ Schultz, Heiner. *Begriffsgeschichte und Argumentationsgeschichte*, in: Koselleck, Reinhart. *Historische Semantik und Begriffsgeschichte*. Stuttgart 1978, p. 43–74.

2 – O significado do termo permanece constante, mas o objeto se transforma, distanciando-se do antigo significado e exigindo uma nova conceituação.

3 – O significado da palavra muda, mas a realidade à qual o conceito se referia anteriormente continua a existir, o que implica a necessidade de ajuste entre a forma de expressão e o objeto.

4 – O significado da palavra e o objeto a que se refere se desenvolvem separadamente, afastando-se, cabendo à história reconstruir e explicar quais objetos, circunstâncias ou realidades correspondiam a quais conceitos.

Gianmario Borio, ao comentar a evolução histórica dos conceitos musicais no Ocidente, afirma que esses conceitos mostram uma maior frequência da segunda e terceira modalidades (Borio 2009, p. 17). Trata-se da relação entre linguagem e experiência, na qual a linguagem desempenha duas funções: enquanto descritiva, é responsável pela transmissão da experiência, mas, ao mesmo tempo, envolve uma interpretação, uma seleção dos dados da realidade, “já que não é possível subtrair o ponto de vista do narrador da própria narração” (*ibid.*, p. 18). Assim, é na diferença entre evento e narração que é possível verificar a história dos conceitos.

O processo histórico de interpretação do dodecafonismo pela teoria musical revela uma depuração ou simplificação do conceito, que passou a ser entendido, essencialmente, como a utilização da serialização das classes de alturas. Essa interpretação é evidente nas explicações de Nathan Straus quando percorre os mitos sobre o dodecafonismo nos Estados Unidos e nos textos de Rodolfo Coelho de Souza (2011), assim como no livro organizado por Martin Iddon (2023), que discute o serialismo desde a *Segunda Escola de Viena* até compositores mais recentes e em diversas regiões do globo. Em tais textos os autores questionam a existência de uma ortodoxia dodecafônica e expõem que uma compreensão do dodecafonismo como um conjunto fixo de regras não correspondia à realidade das obras musicais e contribuía para uma visão distorcida, repleta de mitos e equívocos.

A partir da observação do tratamento dado ao dodecafonismo em diversos trabalhos teóricos podemos concluir que o principal fator responsável pela transformação desse conceito foi o aumento significativo de análises de obras dodecafônicas. Essas análises possibilitaram à teoria musical reconhecer a ampla diversidade de aplicações da técnica dodecafônica, o que desmantelou

mitos como o da “liberdade composicional diante das regras do dodecafonismo” e o mito das “composições dodecafônicas não ortodoxas”.

Considerando o dodecafonismo como um conceito que representa a serialização das classes de alturas, observa-se uma variedade de procedimentos aplicáveis, que foram explorados, em maior ou menor grau, tanto por Schoenberg quanto por compositores brasileiros. Entre esses procedimentos se destacam o uso da série básica linear e suas versões em formações contrapontísticas ou harmônicas, a elaboração de simetrias, omissões, permutações, elisões, além do emprego de segmentos ou versões incompletas da série.

A maneira como o dodecafonismo foi empregado foi bastante diversificada, inclusive em conjunto com materiais mais próximos de um atonalismo livre ou mesmo materiais tonais e modais. Essa diversidade no uso da técnica reflete tanto o conhecimento e aprofundamento de compositoras e compositores na teoria dodecafônica quanto a adaptação dos seus princípios ao projeto composicional e ao estilo individual de cada artista.

Isso nos leva a concluir que nunca houve um momento em que as obras dodecafônicas corresponderam integralmente às expectativas estabelecidas pelo dodecafonismo enquanto teoria, tal como foi inicialmente apresentado com regras rígidas, como a proibição de repetir notas dentro da série ou de usar mais de uma série original.

A história do conceito de dodecafonismo, portanto, evidencia a transformação de um conceito inicialmente associado à teoria composicional, devido à relevância das teorizações e especulações no momento de criação do método. Ao longo dos séculos XX e XXI, o conceito foi adaptado, aproximando-se da prática musical, ou seja, da maneira como foi efetivamente aplicado nas obras. Assim, o dodecafonismo passou de um uso prescritivo e voltado à divulgação do método para um emprego mais orientado à explicação e compreensão das obras musicais, baseando-se, portanto, em experiências consolidadas.

Voltando às modalidades possíveis de relação entre palavra e objeto apresentadas no início desta seção, podemos dizer que o conceito de dodecafonismo identifica-se com a modalidade nº 3, em que o significado do conceito sofreu um ajuste durante o período histórico abordado para indicar uma ampla gama de experiências musicais às quais podemos chamar dodecafônicas.

Acreditamos que o dodecafonismo é um caso especialmente interessante para ser analisado à luz da história dos conceitos. Identificar as obras que utilizam a serialização das classes de alturas é fundamental para os estudos teóricos de música, pois permite a compreensão dessas obras e do fenômeno musical como uma experiência que pode ser discutida a partir dos conceitos que o fundamentam, como o próprio dodecafonismo.

Nesse contexto, teoria musical e história avançam de forma interligada. Por meio da história dos conceitos musicais, podemos compreender os desenvolvimentos e as transformações na forma como a sociedade percebe e pensa a música e, ao mesmo tempo, manter a autonomia das obras enquanto objetos da experiência estética.

Referências

1. Adriano, Carlos; Vorobow, Bernardo. 1999. A revolução de Koellreutter: lições de vanguarda. Caderno Mais! *Folha de São Paulo*. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0711199905.htm>>. Acesso em: 04 jun. 2024.
2. Almada, Carlos de L. 2009. Aspectos da construção temática de Arnold Schoenberg. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 20, p. 34–43. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1517-75992009000200005>>. Acesso em: 04 jun. 2024.
3. Antokoletz, Elliot. 2014. *A History of Twentieth-Century Music in a Theoretic–Analytical Context*. New York: Routledge.
4. Assis, Ana C. 2007. César Guerra-Peixe: entre a cor nacional e a expressão dodecafônica. *Anais do XVII Congresso da Anppom*, São Paulo. Disponível em: <https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_ACAssis.pdf>. Acesso em 03 jun. 2024.
5. Assis, Ana C. 2006. *Os Doze Sons e a Cor Nacional: conciliações estéticas e culturais na produção de César Guerra-Peixe (1944–1954)*. 268 f. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
6. Babbitt, Milton. 1955. Some Aspects of Twelve-Tone Composition. *The Score*, n. 12, p. 53–61.

7. _____. 1960. Twelve-Tone Invariants as Compositional Determinants. In: Lang, Paul Henry (Ed). *Problems of Modern Music*, p. 108–121. New York: W.W. Norton.
8. _____. 1961. Set Structure as a Compositional Determinant. *Journal of Music Theory*, v. 5, n. 2, p. 72–94.
9. _____. 2003. *The Collected Essays of Milton Babbitt*. Princeton: Princeton University Press.
10. Borio, Gianmario; Gentili, Carlo (eds.). 2008. *Storia dei Concetti Musicali: espressione, forma, opera*. Roma: Carocci.
11. Borio, Gianmario (ed.). 2009. *Storia dei Concetti Musicali: melodia, stile, suono*. Roma: Carocci.
12. Boulez, Pierre. 1995. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva.
13. Brito, Teca Alencar de. 2015. Hans-Joachim Koellreutter: músico e educador musical menor. *Revista da Abem*, v. 23, n. 35, p. 11–23. Disponível em: <<https://revistaabem.abem.mus.br/revistaabem/article/view/568>>. Acesso em: 04 jun. 2024.
14. Candido, Marisa M.; Silva, Eliana M. da. 2021. Eunice Katunda e seu Quinteto Schoenberg: uma homenagem ao criador do dodecafonismo. *Revista Música*, v. 21, n. 2, p. 287–314. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/191266>>. Acesso em: 04 jun. 2024.
15. _____. Netto, Amilcar Z.; Silva, Eliana M. da. 2021. O atonalismo, a dodecafonia e a música nacional de Eunice Katunda em Variações sobre um tema popular e Quatro epígrafes. *Musica Theorica*, v. 6, n. 1, p. 100–132. Disponível em: <<https://revistamusicatheorica.tema.mus.br/index.php/musica-theorica/article/view/164>>. Acesso em: 20 jun. 2024.
16. Carmo, Jonatha M.; Arcanjo Junior, Loque. 2021. A invenção da brasilidade musical: racialização dos aspectos iconográficos da música brasileira. 6^o Congresso Brasileiro de Iconografia Musical, Universidade Federal da Bahia, Salvador. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/366008318_A_invencao_da_brasilidade_musical_racializacao_dos_aspectos_iconograficos_da_musica_brasileira>. Acesso em: 13 jun. 2024.

17. Contier, Arnaldo. 1985. *Música e ideologia no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Novas Metas.
18. Covach, John. 2002. Twelve-Tone Theory. In: Christensen, Thomas (ed.). *The Cambridge History Of Western Music Theory*, p. 603–627. Cambridge: Cambridge University Press.
19. Dunsby, Jonathan; Whitall, Arnold. 1988. *Music Analysis in Theory and Practice*. London: Faber Music.
20. Egg, André. 2006. A carta aberta de Camargo Guarnieri. *Revista Científica/Fap*, Curitiba, v. 1, n. 1. Disponível em: <<https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1735>>. Acesso em: 04 jun. 2024.
21. _____. 2008. A prática da música popular e a formação de compositores no Brasil. *Encontro do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Artes*, v. 1, p. 23–32.
22. Frungillo, Mário D. 2014. *Nacionalismo musical e brasilidade: uma revisão*. 175 f. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/items/6cf394fe-8cdd-4be8-9af0-174e60bd858c>>. Acesso em: 13 jun. 2024.
23. Fugellie, Daniela. 2018. Nueva Música, Música Viva, Tonus e os caminhos da dodecafonía na América do Sul (1930–1960). *Revista Música Hodie*, v. 18, n. 2, p. 168–182. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/musica/article/view/53398>>. Acesso em: 21 jun. 2024.
24. Gado, Adriano B. 2005. *Um estudo da técnica de doze sons em obras selecionadas: Hans Joachim Koellreutter e César Guerra-Peixe*. 179 f. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas.
25. _____. 2006. Koellreutter e o serialismo: Música 1941, um estudo de análise. *Ictus Music Journal*, v. 7, p. 163–180. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/article/view/34276>>. Acesso em: 04 jun. 2024.
26. Graziano, John. 2019. Serial Procedures in Schoenberg's Opus 23. *Current Musicology*, n. 13, p. 58–63.
27. Harvey, Dixie Lynn. 1980. *The Theoretical Treatises of Josef Matthias Hauer*. Tese de Doutorado (Doctor of Philosophy – Musicology), North Texas State University, Denton, Texas.
28. Hill, Richard S. 1936. Schoenberg's tone-rows and the tonal system of the future. *The Musical Quarterly*, v. 22, n. 1, p. 14–37. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/mq/XXII.1.14>>. Acesso em: 04 jun. 2024.

29. Hyde, Martha. 1993. Dodecaphony: Schoenberg. In: Dunsby, Jonathan (ed.). *Models of Music Analysis: Early Twentieth-Century Music*, p. 56–81. Oxford: Blackwell Publishers.
30. _____. 1985. Musical form and the development of Schoenberg's "Twelve-Tone Method". *Journal of Music Theory*, v. 29, n. 1, p. 85–143. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/843372>>. Acesso em: 04 jun. 2024.
31. Iddon, Martin (ed.) 2023. *The Cambridge Companion to Serialism*. Cambridge: Cambridge University Press.
32. Kater. Carlos. 2001. *Eunice Katunda: musicista brasileira*. São Paulo: Annablume, Fapesp.
33. _____. 2001. *Música Viva E H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora/Atravez.
34. Koselleck, Reinhart. 2004. Historia de los conceptos y conceptos de historia. *Ayer*, n. 53, p. 27–45. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/41325249>>. Acesso em: 09 dez. 2024.
35. Krenek, Ernst. 1940. *Studies In Counterpoint*. New York: G. Schirmer.
36. _____. 1960. Extents and Limits of Serial Techniques. *The Musical Quarterly*, v. 46, n. 2, p. 210–232.
37. Larsen, Juliane. 2010. *A forma sonata em três obras inaugurais: diálogos da Nova Música de Berg, Schoenberg e Santoro com a tradição*. 139 f. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-10112010-161239/pt-br.php>>. Acesso em: 20 jun. 2024.
38. _____. 2023. Um novo olhar sobre Francisco Braga. *Revista da Tulha*, v. 9, n. 1, p. 218–250. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revistadatulha/article/view/215644>>. Acesso em: 20 jun. 2024.
39. Lefkowitz, David. S. 1999. Schoenberg and his Op. 23 no. 4: a functional analysis. *Music Analysis*. v. 18, n. 3, p. 375–380. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/854451>>. Acesso em: 04 jun. 2024.
40. Lewin, David. 1962. A Theory of Segmental Association in Twelve-Tone Music. *Perspectives of New Music*, v. 1, n. 1, p. 89–116.
41. _____. 1968. Inversional Balance as an Organizing Force in Schoenberg's Music and Thought. *Perspectives of New Music*, v. 6, n. 2, p. 1–21. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/832349>>. Acesso em: 04 jun. 2024.

42. Martinez, José Luiz. dez. 2006. Brasilidade e semiose musical. *Opus*, v. 12, p. 114–131. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/317>. Acesso em: 13 jun. 2024.
43. Morgan, Robert P. 1991. *Twentieth-century music: a history of music style in modern Europe and America*. New York: Norton.
44. Neves, José M. 2008. *Música contemporânea brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Contracapa.
45. Nolan, Catherine. 2023. Theorising Serialism. In: Iddon, Martin (Ed.). *The Cambridge companion to serialism*. Cambridge: Cambridge University Press.
46. Paraskevaídis, Graciela. 1999. La investigación musical en su laberinto. *Primer Foro de Investigación*, Universidad de los Andes, Santa Fe de Bogotá. Disponível em: <https://posgrado.unam.mx/musica/lecturas/musicologia/obligatorias/Paraskevaidis.pdf>. Acesso em: 05 jun. 2024.
47. _____. 1985. Música dodecafónica y serialismo en América Latina. *La Revista del Taller*, n. 3.
48. Paz, Ermelinda. 2012. *Edino Krieger: crítico, produtor musical e compositor*. Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional.
49. Perle, George. 1991. *Serial Composition and Atonality: an introduction to the music of Schoenberg, Berg and Webern*. Berkeley: University of California Press.
50. Quijano, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: Quijano, Aníbal. 2014. *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO. Disponível em: <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2024.
51. Ramos, Helenilce E. P. 2018. *Quatro canções de Edino Krieger: um estudo analítico*. 159 f. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia.
52. Rochberg, George. 1959. The harmonic tendency of the hexachord. *Journal of Music Theory*, v. 3, n. 2, p. 208–230. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/842851>. Acesso em: 05 jun. 2024.
53. Rosen, Charles. 1996. *Arnold Schoenberg*. Chicago: University of Chicago Press.

54. Santoro, Cláudio. 1948. Problema da música contemporânea brasileira em face das resoluções e apelo do Congresso de Compositores de Praga. *Fundamentos*, v. 2, n. 3, p. 233–239, São Paulo. Disponível em: <<http://memoria.bn.gov.br/DocReader/102725/240>>. Acesso em: 05 jun. 2024.
55. Schoenberg, Arnold. 2004. *Funções Estruturais da Harmonia*. São Paulo: Via Lettera.
56. _____. 1984. *Style And Idea: Selected Writing*. Berkeley: University of California Press.
57. Silva, Agata C. R. L. da. 2020. *Aspectos estéticos e estilísticos das sonatas de Glauco Velásquez*. 294 f. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa. Disponível em: <https://www.ccta.ufpb.br/ppgm/contents/documentos/dissertacoes/agata-christie-dissertacao_comprimido-1.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2024.
58. Silva, Eliana M. da.; Candido, Marisa M. 2021. A participação de Eunice Katunda no Curso Latinoamericano de Música Contemporânea n. 8: desafios e possibilidades. *Cuadernos De Análisis y Debate Sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas*. v. 4, p. 30–50. Disponível em: <<https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/17167>>. Acesso em: 05 jun. 2024.
59. Souza, Iracele. V. L. 2003. *Santoro: Uma história em Miniaturas*. Estudo analítico-interpretativo dos Prelúdios para piano de Cláudio Santoro. 643 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas.
60. Souza, Rodolfo. C. 2011. A recepção das teorias do dodecafonismo nos últimos Quartetos de Cordas de Cláudio Santoro. *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 329–350, Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/29239>>. Acesso em: 05 jun. 2024.
61. Straus, Joseph N. 2008. A revisionist history of twelve-tone serialism in American music. *Journal of the Society for American Music*, v. 2, n. 3, p. 355–395. Disponível em: <<https://www.cambridge.org/core/journals/journal-of-the-society-for-american-music/article/abs/revisionist-history-of-twelve-tone-serialism-in-american-music/DBBF1D5303FCF3452639CF2C794A51DD#>>. Acesso em: 05 jun. 2024.
62. _____. 1990. *Introduction to Post-Tonal Theory*. New Jersey: Prentice-Hall.
63. Velloso, Monica P. 2008. Narrativas da brasilidade: Paris, Rio de Janeiro e o maxixe. *Escritos: Revista da Casa de Rui Barbosa*, v. 2, n. 2, p.155–182.

Disponível em:
<<https://rubi.casaruibarbosa.gov.br/handle/20.500.11997/17154>>. Acesso em:
20 jun. 2024.

64. Volpe, Maria Alice. 2001. *Indianism and Landscape in the Brazilian Age of Progress: Art music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s–1930s*. 346 f. Tese (Doutorado em Filosofia), Faculdade de Música, Universidade do Texas, Austin.
65. Zani, Amilcar; Silva, Eliana M. da.; Candido, Marisa M. A. jan. jun. 2019. Composição de Eunice Katunda no contexto político e musical brasileiro. *Extraprensa*, v. 12, n. 2, p. 114–137. Disponível em:
<<https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/157504>>. Acesso em:
05 jun. 2024.