

O uso estrutural da série em *Totenvögel*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO
SUBÁREA: Teoria e Análise Musical

André de Cillo Rodrigues
UFRGS – andre.cillo@ufrgs.br

Amílcar Zani Netto
USP – amilcarzani@gmail.com

Heloisa Zani
USP – heloisazani@gmail.com

Resumo. Este artigo analisa a peça *Totenvögel*, de Edward Steuermann, publicada em 1945. Trata-se de uma canção que integra o conjunto *Brecht-Lieder*, composto, ainda, por mais duas canções. A peça é dodecafônica, como ocorre com a maior parte das peças de Steuermann escritas a partir de 1923. Durante o texto, investigou-se a relação que se estabelece entre a estruturação da série e sua aplicação na peça, o que teve como propósito não somente evidenciar as idiosincrasias composicionais de Steuermann, mas o situar frente à obra de outros compositores que utilizaram o método, como Schoenberg e Webern. A análise mostrou como a série utilizada foi construída a partir de uma concepção relativamente econômica em relação às suas possibilidades intervalares, que sugere um posicionamento entre as propostas de Schoenberg e Webern. Em relação à sua aplicação na peça, percebe-se uma utilização extremamente livre, tendendo à complexidade, algo mais próximo da proposta schoenbergiana.

Palavras-chave. Análise musical. Método dodecafônico. Forma musical.

The Structural Use of the Row in *Totenvögel* by Edward Steuermann

Abstract. This article analyzes the song *Totenvögel*, by Edward Steuermann, published in 1945. It is a song that is part of the *Brecht-Lieder* cycle, composed by two more songs. The piece is based on the twelve-tone method, as is the case with most of Steuermann's pieces written after 1923. During the text, the relationship between the structuring of the row and its use in the piece was investigated not only to highlight Steuermann's compositional idiosyncrasies, but to situate him in relation to the works by other composers who used the method, such as Schoenberg and Webern. The analysis shows how the row emphasized certain intervals, in a manner that could place his proposal somewhat in between the proposals by Schoenberg and Webern. Throughout the analysis, it was possible to perceive a very free usage of the row, tending to complexity, and placing Steuermann something closer to the way Schoenberg wrote his own twelve-tone pieces.

Keywords. Musical Analysis. Twelve Tone Method. Musical Form.

1. Introdução

Edward Steuermann estudou piano com Vilém Kurtz e, posteriormente, com Ferruccio Busoni, que o recomendou como aluno de composição para Schoenberg em 1912 (STEUERMANN, C., 1981). Como pianista, Steuermann se tornou o intérprete oficial das obras da Segunda Escola de Viena, estreando, no início do século XX, todas as peças com piano

de autoria de Schoenberg, Webern e Berg (ZANI, 2002, p. 12). Segundo a pianista, e segunda esposa de Steuermann, Clara:

apesar do fato de, durante sua vida, sua reputação como pianista ter ofuscado sua reputação como compositor, isto de forma alguma refletia seus sentimentos, sendo que ele observou (em 1963) que *compor não é um hobby para mim, mas o aspecto mais crucial da minha personalidade artística*. (STEUERMANN, C., 1981, tradução nossa)

Como compositor, Steuermann possui uma obra relativamente extensa – embora parte tenha se perdido quando ele se mudou para da Europa para os EUA (STEUERMANN, 1922, Caixa II) – que inclui música para formações variadas como piano solo, grupos camerístico, orquestra, música vocal, além de arranjos de outros compositores.

A documentação referente ao trabalho e vida de Edward Steuermann encontra-se atualmente na Divisão de Música da Biblioteca do Congresso de Washington, nos Estados Unidos, em uma coleção fechada que, por uma série de circunstâncias, tem como responsáveis dois pesquisadores brasileiros, Amílcar Zani Netto e Heloisa Zani (ver MELO, acesso em 29/03/2021). A partir disto, estes pesquisadores criaram, em 2002, o projeto Vida e Arte na Coleção Clara e Edward Steuermann (ZANI NETTO; ZANI, acesso em 20/03/2021), financiado pela Fapesp, cujo propósito é apresentar, analisar, publicar e disponibilizar, para divulgação e estudo, o material contido na coleção. Dentre os trabalhos já publicados sobre Steuermann, uma parte se concentrou na tradução e na análise das correspondências entre ele e seus interlocutores, que incluem figuras como Adorno, Leibowitz, Schoenberg, Webern, entre outros (ZANI, 2002). Outras publicações se dedicaram à organização dos dados biográficos e de sua produção musical (ZANI NETTO, 1991).

Atualmente, Steuermann permanece relativamente desconhecido, mesmo no meio acadêmico e, assim, como parte dos esforços de divulgação e estudo de sua produção, este artigo se propõe a analisar a canção *Totenvögel* (O Pássaro da Morte), que integra o ciclo *Brecht-Lieder*, do compositor (STEUERMANN, 1971). Antes do início da análise, é necessário fazer uma ressalva: como praticamente não há trabalhos analisando as peças de Steuermann, seria impossível, nesta fase dos estudos, extrair conclusões de caráter generalizante ou mesmo estabelecer modos de pensar a composição que pudessem extrapolar o objeto particular deste trabalho, sobretudo a partir de uma canção para voz e piano relativamente curta. Assim, espera-se que esta análise possa servir como uma espécie de impulso inicial nos esforços para resgatar e compreender melhor sua obra, incentivando a produção de novos trabalhos que possam vir a

se somar a este para que, futuramente, possamos avaliar as contribuições de Steuermann como compositor com mais profundidade, diferenciando-o de outros compositores do seu círculo.

2. A relação de Steuermann com o método dodecafônico

A partir de 1923, Steuermann seguiu os passos de Schoenberg, adotando o dodecafonismo como método preferencial de composição de suas peças (ZANI NETTO; ZANI, [s. d.]). Em uma entrevista para Gunther Schuller ele fala sobre a importância do método em sua obra ressaltando que não o via como imprescindível para a criação de peças atonais:

Para mim, serializar de alguma maneira os doze sons fixos do reservatório cromático é como utilizar o fio de Ariadne para guiá-lo para fora do labirinto da chamada livre atonalidade que, sem um princípio que a guie, pode soar confusa, repetitiva, atípica. Se esta serialização é necessária ou não, não se pode dizer. Um compositor inspirado pode mostrar a qualquer momento que não. (STEUERMANN apud SCHULLER, 1964, p. 34, tradução nossa)

Em outro documento, uma carta endereçada para Erwin Ratz em 23 de janeiro de 1962, Steuermann alertava para o perigo de que o início e o final da série impusessem artificialmente os limites das frases e seções musicais de peças dodecafônicas (STEUERMANN, 1922, Caixa II). Em relação à utilização das notas segundo a predisposição serial, o compositor escreve, em um texto sobre sua obra *Improvisação e Allegro* para violino e piano:

Minha peça precisa de uma introdução amigável; ela é meio que um experimento... Não é uma composição dodecafônica, embora utilize as 12 notas. A primeira frase do violino é construída com base em seis notas: Lá, Fá, Síb, Sol#, E. O piano responde com as seis notas restantes. A inversão do tema que se segue produz, curiosamente, as mesmas notas com uma diferença, Ré no lugar de Mi (o piano tem Mi em vez de Ré). Desta forma, cada instrumento "ganha" um material de sete notas que são usadas exclusivamente para tudo neste movimento. O *Allegro*, um rondo bastante ortodoxo, foi originalmente considerado uma verdadeira composição dodecafônica, mas, no fim das contas, teria soado como leite após vinho. (STEUERMANN, 1922, Caixa II, tradução nossa)

O que Steuermann sugere é que o método dodecafônico deveria ser aplicado com alguma liberdade, nunca tomando precedência sobre a ideia composicional. A partir da premissa destas colocações, a análise a seguir se propõe a verificar de que maneira o compositor estruturou e aplicou sua série dodecafônica em *Totenvögel*.

3. A relação do texto de *Totenvögel* com o tema do exílio

A canção *Totenvögel* foi escrita no dia 27 de maio de 1945, pouco mais de três meses antes do final da Segunda Guerra Mundial e faz parte de um conjunto de três canções com texto de Bertolt Brecht, seu *Brecht-Lieder*, para piano e voz grave (STEUERMANN, 1971). As demais canções, *Die Rückkehr* (O Retorno) e *Gedanken über die Dauer des Exils* (Reflexões a respeito do exílio), foram compostas em 20 de maio e 19 de junho de 1945, respectivamente. O texto destas canções foi escrito por Brecht alguns anos antes, em 1937 (*Gedanken über die Dauer des Exils*), 1938 (*Totenvögel*) e 1943 (*Die Rückkehr*). Eles tratam de assuntos inter-relacionados: o exílio imposto por circunstâncias que estão fora do controle pessoal, o anseio de retornar ao país de origem e a infalibilidade da morte. O conteúdo semântico dos textos reflete situações pessoais vividas por Brecht, que se autoexilou em razão da ascensão nazista, em 1933 (BRECHT, 2018, p. 566).

É importante lembrar que, assim como Brecht, Steuermann era judeu e se identificava perfeitamente com a situação descrita nos textos. Como milhares de outras pessoas, ele se mudou da Áustria para os EUA, em 1938, fugindo do nazismo. Entretanto, Steuermann nunca conseguiu se adaptar culturalmente ao país e, diferentemente de Brecht, haveria de permanecer nos EUA, retornando apenas esporadicamente à Europa. Em uma carta de Steuermann ao filósofo Theodor Adorno, podemos ler:

Caro Teddy, há pouco tempo você me escreveu contando como ficou surpreso ao perceber que eu já tinha setenta anos. Parece que a relação entre o percurso de nossas vidas está sempre trocando de lugar. Lembro-me muito bem da minha autoridade em uma discussão sobre a linha de baixo no movimento lento da Sonata op. 109 de Beethoven. Hoje em dia, acho que você estava certo. E não muito depois disso, vejamos à noite sob um tempo medonho, sob a ponte do Meno em Frankfurt, na mais profunda conversa sobre a existência de paralelos entre os eventos mais excitantes da época, a composição dodecafônica, o marxismo e a teoria de Freud. Você ainda se lembra, a reprodução eterna dos primeiros acontecimentos. E mais tarde, quando o tempo tanto mudou e nos trouxe aquele país para nós, na verdade, nunca desejado, aos EUA, era eu, de repente, o mais jovem, porque, frequentemente, você tinha um conselho a me oferecer. Até a virada, em que eu permaneci americano enquanto você retornava ao Velho Mundo. E quanto mais raramente nós temos a oportunidade de comparar o 'score' da trajetória de nossas vidas, mais crescem os 'scores' de nossos anos e mais confusos o velho e o novo se tornam, assim como os dois continentes. (STEUERMANN, 1922, Caixa I, A-D, tradução nossa).

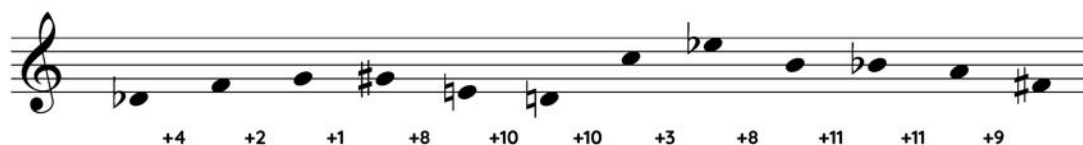
Nos textos que compõem os *Brecht-Lieder*, o tema do exílio é abordado a partir da perspectiva individualizada do eu-poético, que exprime seus anseios, emoções e reflexões em relação à esta situação e à vontade de retorno à pátria natal. O texto de *Totenvögel* diz:

nos salgueiros, através dos sons, a pequena coruja chama frequentemente nestas noites de primavera. De acordo com a superstição dos camponeses, a pequena coruja torna conhecido às pessoas que elas não viverão muito. Eu, sabendo que sempre disse a verdade, não necessito de notificação, portanto, por parte do pássaro da morte. (STEUERMANN, 1971, p. 1, tradução nossa)

Como a canção se localiza, no ciclo, entre as canções *Die Rückkehr* e *Gedanken über die Dauer des Exils*, a impressão que temos é a de que a relação entre o texto de *Totenvögel* e o tema do exílio é de ordem um pouco mais indireta, já que, como aludimos, o texto tem como assunto central a infalibilidade da morte e não propriamente o isolamento ou as saudades da terra natal. Assim, a canção transmite uma dimensão de caráter acentuadamente abstrato em relação ao assunto central do ciclo, em que uma possível interpretação seria entender o presságio da morte como o receio de que o retorno ao país de origem – e às circunstâncias que marcaram a vida neste país anteriormente – seja impossível, em vista da inexorabilidade do tempo e do processo de envelhecimento.

4. A construção da série

Em *Totenvögel* a série é relativamente variada em intervalos melódicos, ainda que chame a atenção a ausência de quartas, quintas e trítonos:



Exemplo 1: Análise do potencial melódico-intervalar da série.

Os intervalos foram considerados apenas ascendentemente e a partir da distância em semitons entre notas adjacentes. Esta escolha analítica tem como propósito salientar as possibilidades intervalares na construção melódica e não harmônica.

Do ponto de vista harmônico, o pressuposto analítico do potencial intervalar da série se distingue da avaliação do sentido melódico da série como consequência da própria natureza de um material que exerce tal função. Em primeiro lugar, a distinção entre intervalos maiores do que o trítono, um dado relevante melodicamente, deixa de fazer sentido em razão da possibilidade de se invertermos os intervalos¹. Além disto, a formação de uma harmonia dodecafônica implica na possibilidade de segmentar a série em grupos de notas que conterão os elementos mínimos formadores dos diversos agregados harmônicos utilizados em uma música. Estes grupos podem ter tamanhos variáveis e, embora seja mais comum a divisão da

série em grupos simétricos de 2, 3, 4 e 6 notas, não é raro encontrar subdivisões assimétricas – como um grupo de 7 notas e outro de 5 notas – no repertório dodecafônico.

Em relação à harmonia de *Totenvögel*, percebe-se que Steuermann particulariza a subdivisão da série em quatro grupos de três notas, em detrimento de outras divisões. Quando dividimos a série em tricordes (grupos de três notas), observamos que o primeiro e o segundo tricorde formam o mesmo conjunto², (026), assim como ocorre com o terceiro e quarto tricordes, que formam o conjunto (014):

	Tricorde 1	Tricorde 2	Tricorde 3	Tricorde 4
Notas	Db, F, G	D, E, G#	B, C, Eb	F#, A, Bb
Forma Primária	(026)	(026)	(014)	(014)
Vetor Intervalar	<010101>	<010101>	<101100>	<101100>

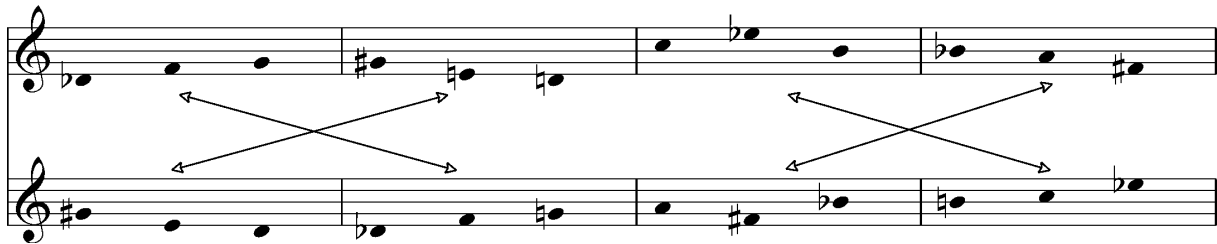
Tabela 1: Análise da divisão da série em tricordes

O segundo tricorde é uma inversão do primeiro, tanto do ponto de vista melódico quanto harmônico. O terceiro tricorde também possui uma relação de inversão com o quarto, mas apenas do ponto de vista harmônico. A comparação entre os tricordes (026) e os tricordes (014) revela a estratégia do compositor em estabelecer o tricorde (014) como uma variação de (026), por meio de um processo de diminuição dos intervalos de segunda maior e terça maior que formam o conjunto (026) e que se transformam em segunda menor e terça menor no conjunto (014).

Embora a série convide à sua divisão em tricordes em razão das similaridades intervalares expostas acima, há momentos na peça em que o primeiro e o segundo tricordes são considerados como parte de um mesmo hexacorde. A mesma situação ocorre entre o terceiro e o quarto tricordes. A junção dos dois primeiros tricordes forma o hexacorde Db, Fá, Sol, Sol#, Mi, Ré, ou seja, o conjunto (013467), e a junção dos dois últimos tricordes forma o hexacorde Dó, Mib, Si, Sib, Lá, Fá#, ou seja, o hexacorde (012369). A comparação entre os dois hexacordes revela uma propriedade entre eles, o fato de que estes conjuntos possuem uma relação isomérica, isto é, possuem o mesmo vetor intervalar, embora não se relacionem por inversão ou transposição³:

Outra propriedade importante da série é a coincidência entre as notas que formam os tricordes em formas diferentes da série, algo que ocorre, por exemplo, entre a forma original elevada um semitom, O1, e sua inversão elevada de sete semitons, I8. A mesma relação existirá entre as versões retrogradadas destas formas, por razões óbvias. Note, abaixo, como o primeiro

trícorde de O (pentagrama superior) possui as mesmas notas que o segundo trícorde de I7 (pentagrama inferior) e como o mesmo ocorre entre os demais trícordes das duas formas seriais:



The image shows two musical staves, one above the other, each containing four measures of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F-sharp). Arrows connect notes between the two staves, illustrating motivic relationships. Specifically, arrows point from the first measure of the top staff to the second measure of the bottom staff, and from the second measure of the top staff to the first measure of the bottom staff. Similar arrows connect the third and fourth measures of the top staff to the third and fourth measures of the bottom staff, respectively.

Exemplo 2: relações motivicas entre formas da série.

Cabe notar que este tipo de semelhança entre conjuntos de nota provenientes de formas distintas da série ocorre com frequência em séries utilizadas por Webern, em decorrência de seu rígido controle intervalar, que privilegia certos agregados em detrimento de outros, como na série do concerto op. 24, por exemplo.

5. Planejamento serial em *Totenvögel*

A canção é extremamente condensada do ponto de vista do agenciamento e variação dos materiais musicais, o que termina por se refletir em sua articulação formal, altamente segmentada, a despeito de sua curta duração, de apenas 18 compassos. São quatro partes ao todo, sendo que a primeira delas compreende o trecho dos compassos 1 a 5, a segunda entre os compassos 6 a 10, a terceira entre os compassos 10 e 11 e, finalmente, a última parte, que compreende os compassos 12 até o 18. A condensação formal condiz, por um lado, com a economia do plano de utilização das formas da série na obra e, por outro, com as variadas técnicas com que Steuermann emprega as notas da série nas várias partes da música. Ele utiliza apenas 9 formas da série em *Totenvögel* – O, O2, O3, O7, R, R6, R7, I8 e RI4 – sendo que a relação de complementaridade entre as formas da série (exposta no item anterior) ocorre apenas entre duas delas, O9 e RI4.

Estas duas formas foram exploradas por Steuermann na seção intermediária da peça, mais especificamente, na melodia da voz, entre os compassos 6 e 10. Há ocasiões em que ele utiliza apenas uma forma da série distribuída entre a voz e o piano e há momentos em que são utilizadas formas simultâneas cuja distribuição pode ocorrer de maneiras variadas, seja distribuindo as notas entre os instrumentos, seja particularizando um deles. O plano de uso das formas da série na canção pode ser visto na tabela abaixo, que mostra sua utilização aproximada entre os instrumentos, de acordo com o compasso:

Compassos	1	2	3	4	6	8	8,5	11	12	13	14	15	
Formas Utilizadas (voz)		O	I8	R	R6	O9	RI4	RI4/O9	O		RI4		O
Formas Utilizadas (piano)	O	I8				R6		O	O7	O2	R10	O3	RI4/O

Tabela 2: Plano serial

6. Aplicação da série em *Totenvögel*

Em relação à aplicação das notas da série, percebe-se um uso engenhoso por parte do compositor, que particulariza a subdivisão em grupos de três notas no início da canção, mas vai tornando sua aplicação paulatinamente mais complexa conforme a música se desenvolve. No decorrer deste processo, o compositor explora não apenas a subdivisão da série em grupos de 3 e 6 notas, mas também o uso não linear das notas, explorando a repetição e/ou retrogradação com o objetivo de formar simetrias de caráter melódico e/ou polifônico. Outras vezes o compositor explora a livre permutação de notas dentro de um conjunto fixo extraído da ordem original da série. Vejamos como isto ocorre no decorrer da peça.

A peça expõe, em seu início, um dos materiais estruturalmente mais importantes da canção, um motivo composto por terça e segunda maiores, que corresponde aos dois primeiros tricordes da série original, quer dizer, o conjunto (026), formado entre as notas 1-3 e 4-6. O motivo é imediatamente repetido, agora polifonicamente, em oitavas no registro grave e por concreção harmônica e rítmica no agudo:

Der Totenvögel (B. Brecht)

Molto Moderato ♩ = 52

Edward Steuermann

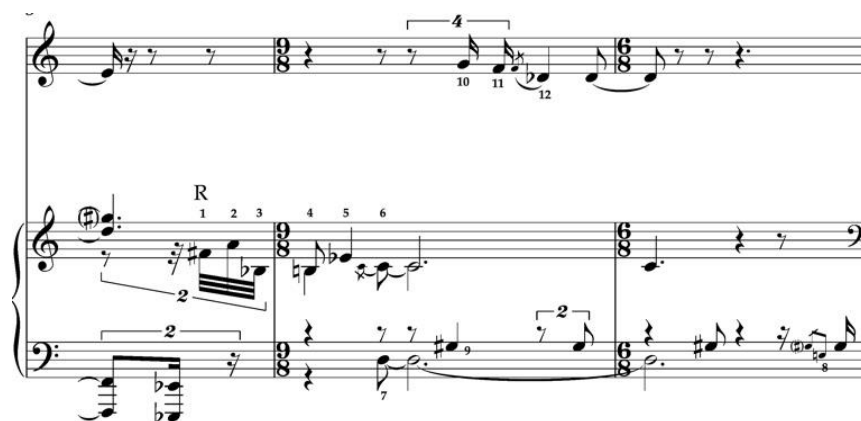
Zeit lassen ----- *Zeit*

Exemplo 3: relações motivicas entre formas da série.

Note-se que o piano utiliza apenas as notas 1 a 6 das formas O e I8 e, portanto, está integralmente baseado no mesmo conjunto harmônico-intervalar, o conjunto (026). Ao mesmo

tempo, a melodia da voz, mais livre e de caráter extremamente lírico e cromático, explora a segunda parte destas formas da série, isto é, o trecho entre as notas 7-12 das formas O e I8 e, portanto, explora tanto o intervalo de semitom, quanto uma certa tensão que se estabelece entre as terças maior e menor e que está, até certo ponto, prenunciada pela série. É possível ver no exemplo 3 que, se a primeira frase da voz apresenta as notas em sequência, a segunda frase (a partir do compasso 3) repete e intercambia a posição de algumas delas em uma aplicação já bastante mais complexa.

No final desta seção há uma *codetta* (compassos 4 e 5) de caráter polifônico a três vozes. Assim como ocorreu até este momento da canção, a mesma forma da série é compartilhada entre os instrumentos (a voz e o piano). Entretanto, Steuermann utiliza uma versão retrogradada da série pela primeira vez e isto faz com que os tricordes baseados em (026) ocorram, agora, entre as notas 7-12 e os tricordes baseados em (014) apareçam entre as notas 1-6, conforme disposto abaixo:



Exemplo 4: final da primeira seção da peça.

No sexto compasso são utilizadas, pela primeira vez, duas formas da série simultaneamente, R6 (ao piano) e O9 (voz). O uso das notas se torna quase livre ao piano, que apresenta as notas 1 a 7 e depois faz uma retrogradação destas notas ao voltar da nota 6 até a nota 1 (note-se a interpolação da nota 7, que é repetida no meio deste processo de retrogradação no final do gesto):



Exemplo 5: final da primeira seção da peça.

O mesmo processo de espelhamento ocorre de modo ainda mais intrincado na voz, durante os compassos 13 e 14, quando as seis primeiras notas de RI4 são apresentadas com algumas alterações na ordem original e, então, retrogradadas de volta à nota inicial da série:



Exemplo 6: final da primeira seção da peça.

Observe-se ainda que, na melodia da voz, as notas 1 a 6 da série RI4 formam uma série de motivos intervalares. Alguns deles são explícitos, em função da rítmica e do texto (como os motivos formados entre as notas 1 a 3, 3 a 5 e 4 a 6), e alguns implícitos (como o motivo formado pelas notas 2 a 4). Nos mesmos compassos em que a voz utiliza as seis primeiras notas em espelho, o piano imita os motivos expostos pela voz através de subdivisões em grupos assimétricos de notas, incluindo grupos formados pela manutenção de notas já utilizadas na frase. Através deste uso complexo das notas da série, o compositor trabalha com relações motivicas que não são aparentes quando consideramos apenas a estrutura serial.

Estes motivos correspondem a sequências de notas adjacentes na série e enfatizam intervalos de $2m$ e $3m$. Mas, quando estes mesmos motivos ocorrem na parte do piano, nem sempre são formados a partir de notas contíguas dentro da série. O motivo $2m+2m$ que aparece na voz entre as notas 2, 3 e 4 de RI4, por exemplo, ocorre entre as notas 6, 7 e 12 de R10 (pentagrama superior do piano, nas últimas notas da voz mais aguda), enquanto o motivo de $2m+3m$, que também aparece na voz, ocorre entre as notas 8, 10 e 5 de R10 (ver o pentagrama

inferior do piano). Além disto, uma variação motívica composta por $2M+3M$ se forma entre as notas 1, 6 e 7 e, a seguir, entre as notas 9, 6, e 7 de R10:



The image shows a musical score for Exemplo 7, consisting of three staves: a vocal line (top), a piano right-hand part (middle), and a piano left-hand part (bottom). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The score is divided into two measures. The first measure starts at measure 13. The vocal line begins with a rest followed by notes with intervals of $2m+3m$, $2m+3M$, $2m+3m$, and $2m+3m$. The piano right-hand part has notes with intervals of $2m+3m$, $2m+3M$, and $2m+2m$. The piano left-hand part has notes with intervals of $2m+3m$. The second measure starts at measure 9. The vocal line has notes with intervals of $2m+3m$, $2m+2m$, and $2m+3M$. The piano right-hand part has notes with intervals of $2m+3M$ and $2M+3M$. The piano left-hand part has notes with intervals of $2m+3m$. There are also some annotations like R14 and R10.

Exemplo 7: final da primeira seção da peça.

Estes momentos de uso da série a partir de uma aplicação complexa de suas notas contrastam com a singeleza de sua aplicação nos momentos finais da canção, em que uma instância da série original (O) é utilizada na voz e outra, da mesma forma, no piano:



The image shows a musical score for Exemplo 8, consisting of two staves: a vocal line (top) and a piano part (bottom). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two measures. The first measure starts at measure 15. The vocal line begins with a rest followed by notes with intervals of 1 , 2 , 1 , 3 , 4 , 5 , 6 , 7 , 8 , 9 , 10 , 11 , 12 , 12 . The piano part has notes with intervals of 12 , 11 , 10 , 9 , 8 , 7 , 6 , 5 , 4 , 3 , 2 , 1 . The piano part has dynamic markings of pp and p legato. The second measure starts at measure 10. The vocal line has notes with intervals of 7 , 8 , 9 , 9 , 11 , 12 , 10 , 9 , 8 , 7 . The piano part has notes with intervals of 12 , 11 , 10 , 9 , 8 , 7 , 6 , 5 , 4 , 3 , 2 , 1 . The piano part has dynamic markings of pp and p . There is a $rit.$ marking at the end of the second measure.

Exemplo 8: final da primeira seção da peça.

A canção termina como começou, em uma espécie de espelho não literal do início que poderia ser interpretado como metáfora do ciclo da vida em razão do conteúdo semântico proposto pelo texto de Brecht.

7. Considerações finais

Com exceção de Schoenberg e Webern e, em menor grau, Berg, a quantidade de publicações acadêmicas dedicadas à contribuição de músicos que orbitam a chamada Segunda

Escola de Viena é relativamente baixa, a despeito da importante contribuição de vários deles em áreas como a teoria, a filosofia, a composição e a interpretação musicais⁴. Essa situação de ausência de publicações e pesquisas é particularmente agravada no caso de Edward Steuermann, figura que, como dissemos, permanece praticamente desconhecida, mesmo nos meios especializados. Enquanto Schoenberg e Webern já tiveram praticamente toda a sua obra dodecafônica analisada em relação à maneira como são construídas e aplicadas suas séries, são raros os casos de peças de Steuermann que foram analisadas sob o mesmo viés. Como dissemos na introdução, esperamos que este artigo constitua um primeiro passo em direção ao estudo da obra de Steuermann e que as particularidades de seu estilo composicional possam ser desenvolvidas em trabalhos futuros.

No que se refere à construção e aplicação das séries de doze notas, *Totenvögel* parece se situar entre as propostas de Schoenberg e Webern. Enquanto Schoenberg tem uma predileção por séries com um conteúdo intervalar diversificado – sobretudo quando pensamos a subdivisão da série em grupos de notas, mas também quando consideramos os intervalos entre notas adjacentes –, Webern prefere restringir o conteúdo intervalar de suas séries ao máximo, geralmente valorizando intervalos de terça (maior e menor) e segunda menor de modo a obter simetrias internas entre seções. Steuermann, por sua vez, mescla as duas abordagens ao criar séries econômicas (em intervalos) que trabalham as simetrias de modo não literal. Seu uso é, no geral, complexo e o compositor toma liberdades ao trocar notas de ordem ou amalgamar duas formas da série, por exemplo. De qualquer modo, é preciso reforçar que, mesmo nos momentos em que a série é utilizada de modo complexo ou até mesmo livre, o compositor leva em consideração o potencial harmônico-intervalar dos motivos e ideias apresentados, o que confere unidade harmônica na peça como um todo.

Referências

BRECHT, Bertolt. *The collected poems of Bertolt Brecht*. Londres: Liveright Publishing Corporation, 2018. 1312 págs.

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

HEINE, Christiane. Structural Functions of the Twelve-Tone Row in René Leibowitz's *Trois pièces pour piano op. 19*. In: *Acta Musicologica*, [s. l.], v. 87, n. 1, p. 49–74, 2015.

MEINE, Sabine. “Schönberg ist tot” - Es lebe Schönberg! René Leibowitz - Ein Pionier der “Stunde Null” im Spannungsfeld von Fortschritt und Tradition. In: *Das Orchester*, v. 44, n. 2, p. 16–21, 1996.

MELO, André Chaves de. *Professor da ECA pesquisa importância para música e cultura mundiais do casal Steuermann*. São Paulo: ECA - Escola de Comunicações e Artes. [S. l.], [s. d.]. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/node/2822>. Acesso em: 2 abr. 2021.

SCHULLER, Gunther. A Conversation with Steuermann. In: *Perspectives of New Music*, Princeton University Press, v. 3, n. 1, p. 22-5, 1964.

SCHÜRMAN-ZEHETNER, Yvonne. *René Leibowitz*. 574 f. Tese de doutorado. Uniwien, Wien, 2010. Disponível em: <http://othes.univie.ac.at/10901/>. Acesso em: 2 abr. 2021.

STUEERMANN, Clara. In: *Steuermann*. Edward Steuermann (Compositor). Christopher O'Riley (Intérprete, Piano), Beverly Morgan (Intérprete, Soprano), Russell Sherman (Intérprete, Piano), Aki Takahashi (Intérprete, Piano), Paul Zukofsky (Intérprete, Violino). Nova Iorque: Musical Observations, 1981. LP. Texto da contracapa.

STUEERMANN, Edward *et al.* *Edward and Clara Steuermann Collection*. Divisão de Música, Biblioteca do Congresso, Washington D.C., Estados Unidos, 1922.

STUEERMANN, Edward. *Brecht Lieder*: three songs for low voice to poems by Bert Brecht. Northhampton, Massachussets: New Valley Music Press, 1971. Partitura. 12 páginas.

ZANI, Heloisa Helena. *Correspondência: Clara e Edward Steuermann & René Leibowitz*. 175 f. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

ZANI NETTO, Amílcar. *Edward Steuermann: um esboço de figura*. Tese de Livre docência. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1991.

ZANI NETTO, Amílcar; ZANI, Heloisa Helena. *Projeto Steuermann*. [S. l.], [s. d.]. Disponível em: <http://www.projeto.steuermann.usp.br/>. Acesso em: 29 mar. 2021.

Notas

¹ O próprio repertório dodecafônico embasa a ideia de uma utilização mais livre das notas em materiais cujo foco é harmônico ao invés de melódico/polifônico. Se, em uma melodia, ocorre a eventual troca de posição entre notas vizinhas, em um material que exerce função de acompanhamento harmônico o tratamento dado à série é muito mais livre. O reforço de determinados segmentos de altura através da repetição e da retomada (fora da ordem) de suas notas é extremamente corriqueiro em peças dodecafônicas, em que o acompanhamento harmônico emprende repetições de grupos de notas da série (e/ou permutações livres delas) no interior de segmentos pré-definidos desta. Estas repetições não contam como novas entradas da série, mas como uma continuação da forma utilizada naquela ocasião específica.

² Embora não se pretenda aqui tecer uma análise a partir da teoria dos conjuntos (FORTE, 1973), alguns conceitos elementares da teoria serão tratados como pressuposto desta seção, o que inclui sua nomenclatura básica e os conceitos de classe de intervalo e classe de altura.

³ É importante pontuar que dois hexacordes complementares quaisquer sempre possuirão o mesmo vetor intervalar e, portanto, a subdivisão de uma série dodecafônica em dois hexacordes distintos fará com que eles incorram nas mesmas possibilidades intervalares. Por outro lado, esta relação não terá sempre uma natureza isomérica já que os hexacordes podem se relacionar por transposição ou inversão.

⁴ Em tempos recentes esse cenário vem se modificando. René Leibowitz, por exemplo, foi objeto de alguns trabalhos recentes (ver, por exemplo, MEINE, 1996 e SCHÜRMAN-ZEHETNER, 2010), ainda que a maioria deles tenha se concentrado em aspectos ligados à sua atuação como regente ou teórico e não em sua contribuição como compositor. Uma exceção é o artigo *Structural Functions of the Twelve-Tone Row in René Leibowitz's Trois Pièces pour Piano* op. 19 (HEINE, 2015) que analisa a relação entre estruturação da série com a estruturação do material e da forma nas Três Peças para piano op. 19 do compositor, buscando aferir seus efeitos na composição das peças propriamente ditas em relação aos casos emblemáticos dos compositores Schoenberg e Webern.