

## Nueva Música, Música Viva, Tonus e os caminhos da dodecafonía na América do Sul (1930-1960)

Daniela Fugellie (Universidad Alberto Hurtado, Instituto de Música, Santiago, Chile)  
dfugellie@uahurtado.cl

**Resumo:** Este artigo tem por objetivo explorar aspectos essenciais da dodecafonía sul-americana desde seus princípios na década de 1930 até o final da década de 1950. Assumindo que não exista “A Dodecafonía” ou “O Dodecafonismo”, em letras maiúsculas, mas que seu significado tenha de ser entendido dentro de cada contexto particular, este artigo explora a história dos primeiros centros de recepção criativa da dodecafonía na América do Sul: o projeto da Nueva Música em Buenos Aires, o grupo Música Viva no Rio de Janeiro e São Paulo, e o grupo Tonus em Santiago do Chile, entendendo que nestes se constituíram grupos de compositores e intérpretes dedicados à composição e à difusão da música dodecafônica, funcionando como espaços de intercâmbio, criação e discussão. Como tentarei demonstrar, as redes de contato entre personalidades sul-americanas, como também entre elas e outros países, foram fundamentais para o desenvolvimento da música dodecafônica sul-americana desde seus primórdios.

**Palavras-chave:** Dodecafonía; Nueva Música; Música Viva; Tonus; Vanguarda internacional.

### *Nueva Música, Música Viva, Tonus and the Paths of Twelve-Tone Music in South America (1930-1960)*

**Abstract:** This article explores some key aspects of the early development of twelve-tone music in South America, from the 1930s to the end of the 1950s. Starting from the assumption that there is no such thing as “The Twelve-Tone Music” in capital letters, but that the use of this method has to be understood in every particular context, the history of the first centers of the creative reception of the twelve-tone method in South America is studied: the project of *Nueva Música* in Buenos Aires, the group *Música Viva* in Rio de Janeiro and Sao Paulo, and *Tonus* in Santiago de Chile. They were constituted by composers and interpreters dedicated to the composition and diffusion of twelve-tone music, and functioned as spaces of exchange, creation, and discussion. As I will propose, the networks among South-Americans, and between South-Americans and people of other countries as well, were fundamental for the development of the South-American twelve-tone music from its beginnings.

**Keywords:** Twelve-tone music; *Nueva Música*; *Música Viva*; *Tonus*; International avant-garde.

### Introdução

Todos conhecemos, em maior ou menor profundidade, os fundamentos: Servir-se dos doze semitons da escala temperada e organizá-los na ordem desejada. A regra essencial consiste em não repetir nenhum deles, uma vez que a ideia é utilizar a escala cromática em sua totalidade. A série de doze sons resultante pode então ser lida em todas as direções: em sua forma original, retrógrada, invertida ou em inversão retrogradada. Estas quatro séries básicas podem, por sua vez, ser transpostas em quaisquer dos doze tons da escala, num total de 48 possibilidades. O som organizado desta maneira constituirá a matéria-prima que dará origem a motivos melódicos e harmônicos. Assim funciona, grosso modo, o procedimento a que o compositor austríaco Arnold Schönberg (1874-1951) batizou de “método de composição com doze tons relacionados somente entre si”; desenvolvido por ele no decorrer de 12 anos de experimentos e aplicado pela primeira vez de maneira extensiva em sua *Suíte para piano op. 25 (1921/23)*. É importante destacar que Schönberg se referia a ele, desde o início, como a um “método” e não a um “sistema” ou “técnica” – ambos conceitos que se costuma usar para definir a composição dodecafônica. Nas palavras de Schönberg (1950, p. 107, tradução nossa): “O meu não é um sistema, mas um método, isto é, uma maneira de aplicar regularmente uma fórmula preconcebida. Um método pode, mas não necessariamente terá as consequências de um sistema. Eu não sou o inventor da escala cromática; outra pessoa

se dedicou a essa tarefa muito tempo atrás”.

A ideia de pré-organizar o material cromático, estabelecendo de antemão relações intertonais que possam garantir a coerência interna de uma obra, não é uma exclusividade do método schönberguiano. Outro compositor austríaco contemporâneo de Schönberg, Joseph Matthias Hauer (1883-1959), idealizou um sistema de doze tons baseado em tropos que dividem o universo cromático em dois hexacordes complementares (STEPHAN, 1998). Mais adiante, alguns compositores que trabalharam com o método de Schönberg criaram novos procedimentos baseados na pré-organização da escala cromática, entre eles, por exemplo, Ernst Křenek (1900-1991) e George Perle (1915-2009), que desenvolveram seus próprios sistemas modais.<sup>1</sup>

Assim sendo, o método de Schönberg não é o único procedimento dodecafônico de sua época, e sim uma das diversas respostas surgidas durante as primeiras décadas do século XX em busca de uma solução ante a iminente crise do sistema funcional harmônico, que havia dominado a música erudita desde o século XVIII. Por outro lado, trata-se de um método composicional, não de um catálogo de regras sistematizadas, nem muito menos de um movimento estético. Sua intenção fundamental era a de prover a música atonal de ferramentas para sua organização interna. Nesse sentido, não deixa de ser surpreendente observar como o interesse pela dodecafonía schönberguiana se expandiu rapidamente desde a Europa a outros países e continentes, tornando-se frequentemente objeto de discussões estéticas, políticas e ideológicas. Nenhum outro procedimento composicional despertou tantas polêmicas durante o século XX como a dodecafonía; as discussões surgidas a seu respeito se estendem, pelo menos, desde a Europa Central até os países da União Soviética, Estados Unidos e América Latina.

A extensa recepção deste método em nível internacional e a veemência dos debates surgidos em seu entorno nos obrigam a ampliar a observação de seus fundamentos composicionais a outros âmbitos da cultura musical. Se os mitos surgem para alicerçar a história e nos ajudar a cimentar nossa identidade, então é possível afirmar que a dodecafonía tem sido, sem dúvidas, um dos mitos mais importantes da música do século XX. Além da clareza de suas regras básicas, expostas no início deste artigo, que fazem do método dodecafônico, a princípio, um procedimento de fácil aplicação, é importante destacar que diversos fenômenos extramusicais do politicamente agitado século passado permitiram que a dodecafonía se tornasse um símbolo, uma linguagem favorecida pelos oponentes do nazismo dispersos pelo mundo todo, um meio de expressão dos emigrantes e marginalizados (CAVALLOTTI, 2014), um símbolo de uma atitude artística emancipada e anticonservadora.

No presente artigo, explorarei alguns aspectos essenciais da dodecafonía latino-americana desde seus princípios na década de 30 até o final da década de 50. Assumindo que não exista “A Dodecafonía” ou “O Dodecafonismo”, em letras maiúsculas, mas que seu significado tenha de ser entendido dentro de cada contexto particular, este artigo tem por objetivo explorar a história de três centros de recepção da dodecafonía na América do Sul: o projeto da Nueva Música em Buenos Aires, o grupo Música Viva no Rio de Janeiro e, em menor medida, em São Paulo, e o grupo Tonus em Santiago do Chile. Nesse sentido, este artigo não procura se estender a toda a América Latina, concentrando-se nos primeiros centros da recepção criativa da dodecafonía, entendendo que nestes se constituíram grupos de compositores e intérpretes dedicados à composição e à difusão da música dodecafônica, funcionando como espaços de intercâmbio, criação e discussão.<sup>2</sup> Uma vez que a recepção da dodecafonía constitui um fenômeno eminentemente internacional, minha intenção será também calcar minhas observações sobre estes grupos numa constelação internacional de acontecimentos musicais. Como normalmente se parte, entre latino-americanos, do prin-

cípio de que sempre “chegamos tarde” aos processos internacionais no âmbito da música erudita, me parece importante demonstrar que o desenvolvimento da música dodecafônica, especificamente na América do Sul, coincide com o desenvolvimento deste fenômeno em nível internacional. Por outro lado, a escassez de trabalhos dedicados às relações entre os diversos países latino-americanos no âmbito da música erudita dificulta o estudo das redes e das influências mútuas entre pessoas, instituições e regiões. Mas justamente as redes de contato, tanto entre diferentes personalidades sul-americanas, como também entre elas e outros países, foram fundamentais para o desenvolvimento da música dodecafônica latino-americana desde seus primórdios, como tentarei demonstrar.

## 1. Dodecafonistas latino-americanos? Esboços para uma definição

A compositora e musicóloga Graciela Paraskevaídis publicou em 1984 o único estudo comparativo existente até o momento sobre a dodecafonia na América Latina (PARASKEVAÍDIS, 1984). Nele, a autora já destacava a importância do compositor argentino Juan Carlos Paz (1897-1972) e de seu grupo Nueva Música na Argentina, bem como do imigrante alemão Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) e do grupo Música Viva no Brasil, comparando as diferenças e similaridades entre estes focos dodecafonistas sul-americanos, ambos surgidos no final da década de 30. Um pouco mais tarde se somaria a estes o grupo chileno Tonus, fundado na metade da década de 50 pelo imigrante holandês Fré Focke (1910-1989) e pelo austríaco já nacionalizado argentino Esteban Eitler (1913-1960). Posteriormente, surgiram ainda diversas monografias sobre grupos ou compositores em particular. Entre elas pode-se mencionar o extenso estudo de Omar Corrado sobre Juan Carlos Paz, no qual se refere ao desenvolvimento do projeto do Nueva Música, sem ser este o foco do trabalho (CORRADO, 2010); o trabalho de Carlos Kater sobre Hans-Joachim Koellreutter e o Música Viva, que apresenta pela primeira vez uma descrição extensiva da história deste grupo (KATER, 2001); e o trabalho de Silvia Herrera sobre a dodecafonia no Chile, que abrange também o trabalho do grupo Tonus (HERRERA, 2017). Daniela Fugellie estuda as redes de contato entre eles (FUGELLIE, 2018a).

Na América Latina, tomou-se conhecimento do método de Schönberg bastante rápido. Como é sabido, o primeiro compositor a experimentar procedimentos composicionais baseados em séries de doze tons foi, a partir de 1934, Juan Carlos Paz, que compôs obras dodecafônicas até 1950. Em meados da década de 30, os conhecimentos que se tinha a respeito da dodecafonia schönberguiana eram vagos. Schönberg havia começado a aplicar esse método uma década antes; seus discípulos Alban Berg (1885-1935) e Anton Webern (1883-1945) haviam encontrado, por sua vez, soluções individuais dentro deste método. Em 1925, Schönberg se muda para Berlim como professor de composição da prestigiada Academia Prusa das Artes. O auge do nazismo dificultou, no entanto, que se pudesse estabelecer uma escola de composição duradoura na capital alemã. A música dodecafônica foi censurada pelos regimes autoritários como “entartete Musik” (música degenerada). A partir de 1931, Schönberg se recolhe, por motivos políticos e de saúde, a um ano sabático em Montreux e Barcelona, emigrando definitivamente primeiro para Paris, em 1933, e logo a Los Angeles, Califórnia, em 1934. No que tange a seus discípulos mais próximos, Berg faleceu repentinamente no ano de 1935, enquanto Webern sobreviveria até o último ano da Segunda Guerra Mundial, isolado das instituições da vida musical austríaca, trabalhando, sobretudo, como professor particular.

Os compositores que, neste período, se interessaram pelos procedimentos dodecafônicos, careciam de informações mais abrangentes, dedicando-se então ao estudo autodi-

data de partituras de Schönberg e de seus discípulos, editadas pela vienense Universal Edition. Outros tentaram manter um tampouco fácil contato por correspondência com Schönberg. Paz pertence a esse primeiro grupo de interessados na dodecafonía schönberguiana que não tiveram contato direto com o seu criador.<sup>3</sup> Contudo, o fato de Paz ter conseguido acesso a partituras e conhecimentos sobre o método sem sair de Buenos Aires é consequência de outro acontecimento internacional: em 1922, foi fundada a Sociedade Internacional de Música Contemporânea (SIMC), um dos órgãos fundamentais para a internacionalização da música nova (HAEFELI, 1982). Esta instituição pretendia estabelecer laços dentro da cena global de criação musical atual, fomentando o conhecimento mútuo. Sua estrutura descentralizada favorecia o intercâmbio, uma vez que estipulava a criação de divisões nacionais, as quais teriam a obrigação de oferecer concertos anuais com obras de membros de sua e de outras divisões. Na Argentina, um grupo de jovens compositores interessados na música moderna – o Grupo Renovación – passou a constituir, em 1932, a divisão argentina da SIMC (SCARABINO, 2000), e foi dentro dessa constelação que Paz, naquele momento membro do grupo responsável pela correspondência com o exterior, entrou em contato com diversos compositores da cena internacional, entre eles Paul Pisk (divisão austríaca), Alois Hába (seção da Checoslováquia), Józef Koffler (divisão polaca), Slavco Osterc (divisão Iugoslava) e muitos outros. Assim, Paz pôde realizar um intercâmbio de opiniões estéticas, técnicas e partituras, tomando conhecimento do que se passava na cena musical internacional. Entre seus contatos, encontravam-se grandes admiradores da obra de Schönberg, sobretudo Pisk, Koffler e Hába, sem que tenham estes pertencido diretamente ao círculo da Escola de Viena.<sup>4</sup> Koffler havia estudado partituras de Schönberg, a quem dedicou suas *15 Variations d'après une suite de douze tons* op. 9. Seu único contato direto com Schönberg se deu por meio de cartas posteriores à composição da obra. Paz recorda em suas memórias que Koffler seria o primeiro a comentar, também por carta, as “falhas técnicas e estilísticas” de um de seus primeiros experimentos dodecafônicos (PAZ, 1972, p. 155), repetindo assim o esquema de ensino à distância que se dera entre Koffler e Schönberg. Hába, inspirado pela composição dodecafônica, havia desenvolvido, nessa época, seu sistema de quartos de tom, que entendia como um novo passo na linha proposta por Schönberg. Pisk, por sua vez, sem dedicar-se estritamente à dodecafonía, ainda assim conhecia e admirava os fundamentos do método, criado em sua cidade natal. Graças a Pisk, Paz recebeu desde Viena numerosas partituras editadas pela Universal.<sup>5</sup>

No ano de 1935, quando Paz escrevia suas primeiras obras dodecafônicas, aparece uma figura que costuma ser deixada de lado na história da dodecafonía latino-americana: a do musicólogo alemão Francisco Curt Lange (1903-1997), o qual emigrou ainda muito jovem, em 1923, para a América do Sul, estabelecendo-se no Uruguai, onde posteriormente se nacionalizou. Lange foi um importante promotor da composição latino-americana; seu movimento “Americanismo Musical”, fundado em 1933, buscava – de maneira similar à SIMC – estabelecer redes de contato e cooperação entre os diversos atores da música erudita na América Latina, bem como entre estes e a Europa e os Estados Unidos. Em 1933, conheceu Paz e foi, desde então, uma das primeiras personalidades latino-americanas a admirar e apoiar a obra vanguardista do argentino. No *Boletín Latino-Americano de Música (BLAM)*, uma publicação editada por Lange que, sem chegar a ser um meio de circulação massiva, se difundiu em círculos musicais especializados na América Latina,<sup>6</sup> são publicados artigos dos mesmos compositores com os quais Paz mantinha contato. A correspondência entre Paz e Lange, preservada no Acervo Curt Lange em Belo Horizonte, demonstra que ambos, efetivamente, compartilhavam seus contatos internacionais e se viam como uma “frente” de defesa da música vanguardista sul-americana.<sup>7</sup> Por meio destes artigos e de partituras,

editados a partir de 1935, os leitores interessados na dodecafonía puderam logo informar-se sobre seus fundamentos, enquanto que, em outros países, ainda não se conhecia publicações a respeito.

<i>BLAM 1 (1935)</i>	Paul Pisk, “Viena. La creación musical”, p. 157-162.
<i>BLAM 3 (1937)</i>	Alois Hába, “La música de cuartos y sextos tonos como parte orgánica de la música checo-eslovaca y europea y como síntesis del desarrollo musical oriental y europeo”, p. 275-288. Paul Pisk, “La música contemporánea en Austria”, p. 289-296. Karel Reiner, “La música contemporánea en Checoslovaquia. La Escuela de Cuartos Tonos”, p. 311-323.
<i>BLAM 4 (1938)</i>	Julián Carrillo, “Revolución musical de sonido 13”, p. 149-158. F. C. Lange, “El compositor argentino Juan Carlos Paz. Su presentación en ‘Arte y Cultura Popular’. Universidad de Montevideo”, p. 799-829. Nicolas Slonimsky, Problemas de la música moderna”, p. 851-858.
<i>BLAM 5 (1941)</i>	George Perle, “La evolución de la serie tonal. El sistema modal de los doce tonos”, p. 421-434.

Tabela 1: Alguns artigos sobre música moderna publicados no *BLAM*

Fonte: FUGELLIE, 2018b.

Em 1940, Lange conhece, no Brasil, o jovem imigrante alemão Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), que chegou ao país no final de 1937. Apesar de algumas menções a ele, surgidas sob influência do discurso do nacionalismo musical, terem apresentado Koellreutter como portador, por assim dizer, de uma cultura musical supostamente “superior”, que chega ao Brasil com a intenção de impor determinados dogmas estéticos,<sup>8</sup> a biografia de Koellreutter manifesta uma visão distinta. Koellreutter chegou ao Brasil com 22 anos de idade, não sendo ainda nem um músico experiente, nem muito menos um compositor que já tivesse encontrado uma linguagem própria. Seus estudos musicais recentes consistiam em dois anos de flauta e regência na Academia Estatal Superior de Música de Berlim, durante os quais teve ainda, de forma complementar, aulas de composição com Paul Hindemith na Volkshochschule de Neukölln. Com a sua emigração da Alemanha em 1936, devido a ideias contrárias ao regime fascista, terminou seus estudos de flauta em Genebra e visitou cursos de regência de Hermann Scherchen na Suíça e em Budapeste.<sup>9</sup> Durante seus primeiros anos no Brasil, Koellreutter teve que explorar seus diversos talentos e conhecimentos para poder se assentar em seu novo país de residência, trabalhando como gravador em editoras musicais, como professor de flauta e de teoria musical, bem como intérprete de música antiga e moderna. Dada sua experiência no campo editorial, Lange o empregou no ano de 1941 em sua recém-fundada Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores (ECIC) como chefe de edições musicais, trabalho por meio do qual Koellreutter pôde conhecer obras de compositores de diversos países latino-americanos. Em outubro de 1942, ano em que o Brasil ingressou na Segunda Guerra Mundial, Koellreutter foi preso suspeito de receber regularmente dinheiro do exterior de outro emigrante alemão (Lange). Apesar de não ter maiores consequências, sua detenção demonstra a fragilidade da situação na qual se encontrava o compositor no Brasil. O trabalho na ECIC terminaria para Koellreutter naquele mesmo ano.<sup>10</sup>

Koellreutter havia fundado o grupo Música Viva em 1939 como um movimento que buscava promover o repertório de câmara dos séculos XVIII ao XX, então ainda pouco conhecido no Brasil. Em 1940, começa a editar o boletim *Música Viva*, que reunia artigos sobre

música moderna de diversas tendências. Neste mesmo ano, Lange estabelece o contato entre Koellreutter e Paz, a quem Koellreutter dedica um artigo e o suplemento musical do *Música Viva* 10/11 (1941), no qual é publicada uma partitura dodecafônica do argentino.<sup>11</sup> Desde então, Paz e Koellreutter se escreviam e trocavam partituras. Devido a estes intercâmbios, Paz foi logo conhecido no Brasil como o pioneiro da dodecafonía latino-americana.

Para Paz, durante essa época, estar em contato com imigrantes de língua alemã era algo cotidiano. Em 1936, o compositor havia se separado, por motivos pessoais e estéticos, do Grupo Renovación e iniciado, em 1937, o ciclo de música de câmara “Conciertos de la Nueva Música”, também chamado por ele de “La Nueva Música” ou simplesmente “Nueva Música”, sendo este último o nome privilegiado por mim no presente artigo. Participavam de seus concertos diversos músicos, sobretudo argentinos, além de muitos imigrantes que chegaram a Argentina por serem perseguidos pelo nazismo. Entre eles se encontrava o já mencionado Esteban Eitler, austríaco que emigrou voluntariamente para a América do Sul e atuou nestes concertos como flautista. A partir de 1941, Eitler toma aulas de composição com Paz, tendo suas primeiras obras dodecafônicas estreadas no ciclo Nueva Música em 1944. Um papel importante cumpriu também a pianista austríaca Sofia Knoll, que chegou em 1936 recomendada por Paul Pisk e que teve durante vários anos uma relação sentimental com Paz. Knoll interpretou, nos concertos da Nueva Música, um variado repertório europeu e latino-americano como solista, acompanhando cantores, ou ainda em duo com a violinista argentina Anita Sujovolsky, de família judaica, que havia estudado em Berlim. Em 1944, se constitui a Asociación Nueva Música (ANM) e, a partir de então, a Nueva Música passa a ser definida como um grupo de compositores formado, sobretudo, por Paz, Eitler, pelo literato e músico argentino Daniel Devoto (1916-2001), que frequentemente participava dos concertos como pianista acompanhante, pelo imigrante alemão Richard Engelbrecht (1907-2001), que vivia em Rosário e só podia participar esporadicamente das atividades do grupo, e pelo imigrante belga Julio Perceval (1903-1963), compositor e organista então radicado em Mendoza.

Paz organizava a cada ano uma temporada de cerca de sete concertos sob o título de “Antología de las tendencias actuales”, dentro da qual a música dodecafônica era apenas uma das diversas tendências apresentadas no ciclo. Meu estudo dos 70 programas de concertos realizados entre 1937 e o final de 1950<sup>12</sup> demonstrou que não se tocava tanta música dodecafônica quanto seria de se esperar: enquanto Paz estreava, a partir de 1937, um grande número de obras dodecafônicas de sua autoria nestes concertos, bem como o fazia seu aluno Eitler entre 1944 e 1948, as obras dos principais expoentes da Escola de Viena não eram tão frequentemente tocadas, embora existam alguns importantes acontecimentos, como o concerto de Michael Gielen (\*1927) no dia 26 de setembro de 1949, no qual interpretou a obra integral de Schönberg para piano como homenagem ao 75º aniversário do compositor. Gielen havia emigrado em sua juventude junto com sua família de Dresden a Buenos Aires e a música da Escola de Viena era parte de sua cultura musical familiar. Seu tio, Eduard Steuermann (1892-1964), pianista e compositor, estava estreitamente ligado a Schönberg havia muitos anos (GIELEN, 2005).

Outro concerto dodecafônico importante teria lugar no dia 13 de outubro de 1952, em outra homenagem a Schönberg, na qual se interpretou sua *Ode to Napoleon Buonaparte*, op. 41, o Concerto op. 24 de Webern e *Dédalus*, 1950, de Paz, obra que, sem dúvida, representa o ápice de sua fase dodecafônica. O fato de não se ter tocado tantas obras da Escola de Viena se deve, muitas vezes, à dificuldade técnica deste repertório ainda pouco conhecido, que exigia muitos ensaios dos músicos e cantores. Visto que o projeto de Paz era idealista e não recebia apoio financeiro, era necessário trabalhar com os músicos que estivessem dis-

postos a se dedicar por genuíno interesse ao repertório do século XX.

Mesmo encontrando-se Paz e seu projeto isolados em relação à cena musical oficial (à qual pertenciam, entre outras instituições, o Teatro Colón, o Conservatorio Nacional de Música y Declamación, a Asociación Wagneriana e a Sociedad Nacional de Música), na qual dominava a corrente da música nacional, o próprio Paz também contribuiu para a sua imagem de um músico isolado e dissidente, devido ao tom polêmico de seus artigos na imprensa e a ter se autodenominado como a um desarraigado (CORRADO, 2010, p. 22), um autoexilado em seu próprio país. Porém a verdade é que Paz, durante seu período dodecafônico, não só estava rodeado de músicos e artistas que apoiavam seu projeto, como também mantinha, conforme já mencionei, uma ativa correspondência com o exterior e estava a par dos sucessos internacionais.<sup>13</sup> Mesmo que muitos dos membros de suas redes tenham sido imigrantes radicados na Argentina, em Montevideu ou no Brasil, bem como compositores europeus que tiveram que emigrar para os Estados Unidos (entre eles Pisk e Křenek), cabe destacar a coincidência da situação de Paz com o desenvolvimento internacional da dodecafonía nos anos 30, uma época em que os imigrantes em diversos países faziam da dodecafonía uma linguagem de automarginalização.<sup>14</sup> Para Paz, compor uma música estritamente ordenada por meio de séries de doze tons significava também uma maneira de se distanciar do nacionalismo musical vigente, que considerava dileitante e autocomplacente.

O grupo Música Viva, por sua vez, perfila-se como um grupo vanguardista a partir de 1944, quando Koellreutter começa a formar um nome como professor de composição. Ainda que o movimento Música Viva, dedicado à difusão da música antiga e moderna, seguisse existindo, o grupo de compositores, também denominado Música Viva, vai cobrando cada vez mais importância. Os compositores mais conhecidos do grupo são, juntamente a Koellreutter, Cláudio Santoro (1919-1989), César Guerra-Peixe (1914-1993), Eunice Katunda (1915-1990) e Edino Krieger (\*1928), ainda que outros alunos de Koellreutter também tenham figurado entre suas atividades, entre eles Heitor Alimonda (1922-2002) e Robert Schorrenberg (1929-1983), pertencentes ao grupo de alunos paulistas de Koellreutter. De central importância para as atividades do Música Viva foi também, a partir de 1944, a participação de Gení Marcondes (1916-2011), pianista e pedagoga paulista, que foi uma das principais promotoras do programa de rádio Música Viva, que transmitia música tocada no estúdio e gravações a cada duas semanas na rádio do Ministério de Educação e Cultura (MEC) sob o prefixo PRA-2 (KATER, 1994). Marcondes casou-se com Koellreutter em 1945, passando a viver no Rio de Janeiro. De maneira similar ao ciclo de concertos da Nueva Música na Argentina, o programa radial Música Viva apresentava diversas tendências da música atual, além de programas dedicados à música de séculos passados.

A relação de Koellreutter e seus principais alunos com a dodecafonía não é tão clara quanto se poderia esperar. Enquanto Juan Carlos Paz se referia a si mesmo, desde 1934, como compositor de música dodecafônica, o grupo brasileiro não se utilizava do termo em sua autodenominação. Conforme demonstra o conhecido “Manifesto 1946. Declaração de princípios”, publicado no boletim *Música Viva* 12 (1947),<sup>15</sup> o grupo estava muito mais preocupado em explorar a possibilidade de uma função social válida para a música de vanguarda; a dodecafonía seria, neste contexto, um dos muitos meios possíveis para alcançar uma realidade sonora que fosse reflexo da realidade social. A importância dessa discussão se acentua pelo fato da maioria dos membros do grupo ser militante ou simpatizante do Partido Comunista Brasileiro. Como recordou Edino Krieger em uma entrevista que realizamos em 2012, o ensino de Koellreutter não estava focado no método dodecafônico, mas principalmente no contraponto e na harmonia funcional. Contudo, diferentemente de ou-

tros professores de seu tempo no Brasil, Koellreutter incentivava seus alunos paralelamente, desde o começo, a utilizar sua fantasia e criar composições livres.<sup>16</sup> Isto explica porque alguns alunos de Koellreutter, entre eles Krieger e Santoro, chegaram a receber prêmios e bolsas de estudos internacionais após ainda poucos anos de aulas de composição com o jovem maestro.

Para os compositores do grupo Música Viva, o período dodecafônico é relativamente breve. Koellreutter utilizou séries dodecafônicas a partir de 1940, inicialmente em sua *Invenção* para oboé, clarinete e fagote, publicada no suplemento do *Música Viva 6* (1940), porém quase nunca as aplicou estritamente em suas obras. Guerra-Peixe situa seu período dodecafônico entre 1944 e 1949;<sup>17</sup> e as obras dodecafônicas de Santoro vão do começo dos anos 40 até 1947.<sup>18</sup> No caso de Katunda, seu breve período de aplicação da técnica vai de 1946 a 1949.<sup>19</sup> As obras dodecafônicas de Krieger, referentes a sua primeira etapa, foram compostas entre 1945 e 1952.<sup>20</sup> É difícil precisar quais os conhecimentos sobre o método trazido por Koellreutter da Europa, já que seu período de estudos na Alemanha e na Suíça coincide com o que caracterizei como uma etapa de desinformação a respeito das ideias de Schönberg e de seu círculo. Neste sentido, não podemos excluir a possibilidade de que tenha adquirido grande parte de seus conhecimentos sobre o método uma vez chegado ao Brasil, por meio de seu contato com Lange, Paz e com o compositor austríaco Max Brand, que viveu um ano no Rio de Janeiro antes de seguir para os Estados Unidos.<sup>21</sup> Em geral, nas obras do grupo Música Viva, é comum encontrar uma livre experimentação a partir das séries de doze tons, o que demonstra que seus compositores não chegaram a estabelecer “regras” estritas de aplicação do método dodecafônico.

Ainda que a tentativa de conciliar música dodecafônica e compromisso social tenha levado, no caso do Música Viva, à dissolução do grupo em 1950 (KATER, 2001), é interessante observar que esses conflitos são parte, novamente, de um desenvolvimento internacional. Enquanto Paz descobre a dodecafonía durante o período entreguerras, os compositores do Música Viva pertencem à geração do pós-guerra, a qual vivencia o fortalecimento do bloco socialista e a Guerra Fria. Questionar o papel social da música moderna é um fator central nessa época e concerne a todos os compositores de esquerda na cena internacional. Em países que, como a Itália, haviam vivido o isolamento durante a ditadura fascista, a dodecafonía prometia ser uma linguagem não de marginalização, mas justamente de emancipação, que permitiria a seus compositores relacionar-se com a vanguarda internacional, a promessa de uma linguagem progressista, contrária às ideias conservadoras, uma música nova para um mundo novo. Assim, enquanto que, na década de 30, Luigi Dallapiccola havia sido praticamente o único dodecafonista italiano, por volta de 1945 se somam a ele Riccardo Malipiero, Camillo Togni, Bruno Maderna e outros (CAVALLOTTI, 2014). Quando Koellreutter, Gení Marcondes e um grupo de alunos de Koellreutter tomaram parte do Curso Internacional de Regência realizado por Hermann Scherchen durante a Biennale di Venezia de 1948, se estabeleceu uma amizade duradoura entre Eunice Katunda e Luigi Nono (FUGELLIE, 2013). Considerando os desenvolvimentos globais aqui expostos, é compreensível que Katunda e Nono tenham compartilhado as mesmas preocupações a respeito de uma nova música para uma nova sociedade.

No Chile, Carlos Isamitt (1885-1974) e Eduardo Maturana (1920-2003) já haviam experimentado o método dodecafônico, porém foi com a chegada de Fré Focke, pianista e compositor holandês, ao país, que este método começou a ter maior recepção. Durante seus estudos de composição na Holanda, entre 1941 e 1944, Focke havia tido aulas particulares de composição com Anton Webern, ou seja, com um dos principais integrantes da Escola de Viena. Ao chegar a Santiago, Focke deparou-se com uma intensa atividade musical com

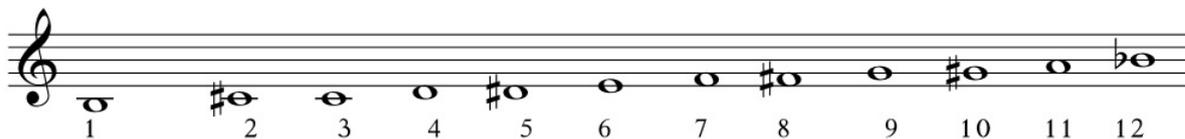
produções fomentadas por meio dos Festivales de Música Chilena e dos Prêmios por Obra. Os diversos órgãos da vida musical eram coordenados por uma instituição centralizadora, o Instituto de Extensión Musical (IEM), dependente da Facultad de Ciencias e Artes Musicales de la Universidad de Chile, da qual dependia também o Conservatorio Nacional. Focke não pôde adentrar nesta instituição, dentro da qual o ensino da música dodecafônica não era bem visto, dedicando-se, portanto, a aulas particulares de composição. Mesmo assim, algumas de suas obras seriam tocadas e premiadas nos Festivales de Música Chilena. Entre os alunos de Focke no Chile figuram Juan Allende Blin (\*1928), León Schidlowsky (\*1931), Leni Alexander (1924-2005), Celso Garrido Lecca (\*1926), Ida Vivado (1913-1989), Roberto Falabella (1926-1958), Abelardo Quinteros (\*1923) e Miguel Aguilar (\*1931). A proposta do grupo Tonus, fundado por Focke, Maturana e Esteban Eitler, chegado ao Chile em 1952, vindo da Argentina, era organizar um grupo de intérpretes e compositores interessados em um repertório que não se ouvia nas instituições oficiais, controladas pelo IEM. Tanto chilenos quanto imigrantes estavam entre os músicos participantes, tais como Hans Loewe, Rodrigo Martínez, Hans Karpisek, Susana Schidlowsky, Jaime Román e Agustín Culléll. Os concertos tinham lugar geralmente em espaços não pertencentes à vida musical oficial, como auditórios de rádios, de universidades e do Instituto Chileno-Británico e Chileno-Alemán de Cultura, em Santiago e em Valparaíso. O repertório, assim como os dos concertos do Nueva Música e dos programas do Música Viva, era eclético e abrangia diversas tendências da música atual (HERRERA, 2017). Em 1957, Eitler emigra ao Brasil devido a uma oferta de emprego e Focke regressa à Europa devido à enfermidade de sua esposa. O Tonus seguiu funcionando por outros dois anos para então fundir-se, em 1959, com a Asociación de Compositores de Chile.

A atividade musical surgida em torno de Focke e do Tonus também se insere dentro de um contexto internacional: desde 1949, nos Cursos de Verão de Darmstadt, se vinha “canonizando” a música dodecafônica não só de Schönberg, mas principalmente de seu aluno Anton Webern. Não é de se estranhar, portanto, que muitos jovens compositores quisessem tomar aulas de composição com Focke, aluno justamente de Webern, para aprender mais sobre um método que, naquele período, deixava de ser uma linguagem de marginalização e de resistência política e passava a ser aceito como um dos caminhos mais importantes do desenvolvimento musical internacional. Neste sentido, a fusão do Tonus com uma instituição oficial da música chilena não é de pouca importância, demonstrando que esse tipo de vanguarda musical havia, desde o final dos anos 50, deixado de ser uma linguagem de dissidência.

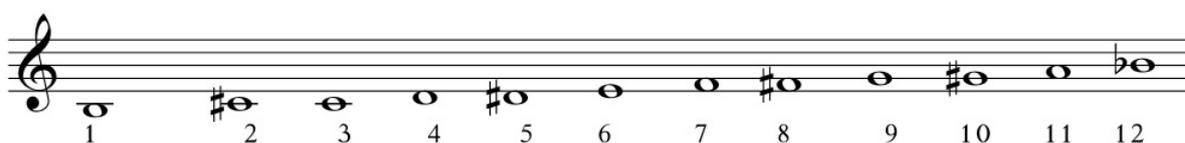
## **2. Dodecafonía como método de composição e dodecafonía como ideia**

Seria impossível, no âmbito desse artigo, abordar um tema tão extenso como o estudo do repertório dodecafônico sul-americano entre 1934 e 1959 com a devida profundidade. De qualquer forma, me permito aqui algumas observações acerca das peculiaridades da utilização do método na composição latino-americana desse período. Os doze tons de uma escala cromática podem ser ordenados em milhares de séries diferentes, sem considerar que, a partir de uma só série, podem ser criadas inúmeras obras distintas. É verdade que foram feitas restrições de natureza estética; por exemplo, K enek recomendava, em seu tratado de composição dodecafônica de 1940, que se evitasse o uso de acordes – ou reminiscências tonais – no interior das séries (K ENEK, 1940, p. 1-3). Curiosamente, este procedimento é bastante típico das primeiras obras dodecafônicas de Juan Carlos Paz. No entanto, além das proibições que ocasionalmente aparecem, pode-se dizer que com uma série de

doze tons é possível fazer praticamente tudo, inclusive escrever música tonal ou bitonal, e que no decorrer do século XX tenham existido diversos experimentos nesse sentido. Observemos dois breves excertos de Paz e de Focke: em ambos os casos, os compositores utilizaram séries que constam de diversos intervalos de segunda menor, o que recorda a música de Anton Webern.

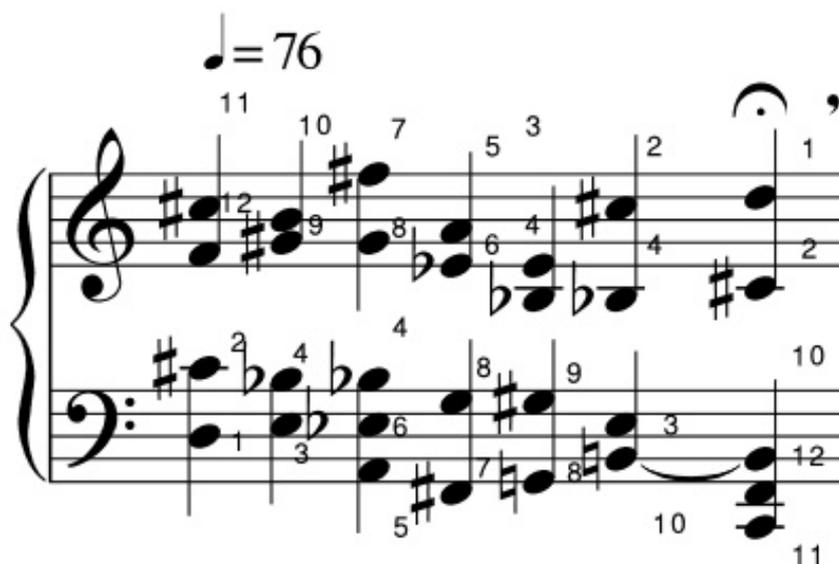


Ex. 1: Paz, *Série de Música* 1946, op. 45 (1945/47).



Ex. 2: Focke, *Série de Intervalos. Música dodecafônica instructiva para piano*, 1ª parte, n. 7 (1955).

Ambas as séries resultam em obras musicais para piano absolutamente distintas. Enquanto *Música 1946*, de Paz, é uma obra que alterna passagens polifônicas com outras em forma de coral, combinando a série inicial em suas formas original e invertida em uma textura de grande complexidade, a obra de Focke leva o trabalho com a série dodecafônica a sua máxima abstração: Cada tom da série soa apenas uma vez, criando uma delicada miniatura na qual cada tom individual adquire uma personalidade própria.



Ex. 3: Paz, *Música 1946*, compasso 85, fragmento.

Ex. 4. Focke, *Intervalos. Música dodecafônica instrutiva para piano. 44 obras en 4 series con poesía japonesa (Haiku)*, 1ª parte, n. 7 (1955), Edição Donemus Amsterdam 1990.

A existência de estéticas e procedimentos composicionais tão diferentes nos leva novamente à conclusão de que a dodecafonía como método não determina a forma ou a estética de uma obra. Falar sobre música dodecafônica latino-americana significa, necessariamente, uma generalização, e com ela a criação de um “fantasma” que cada indivíduo preencherá de significados de acordo com suas próprias experiências. A música dodecafônica tem sido, destarte, portadora de numerosos significados, passíveis de serem entendidos em seu contexto histórico específico. Por exemplo, é compreensível que, sob a influência do discurso da música nacional, tenha-se rotulado a música dodecafônica como antinacional, própria da cultura germânica, estigmatizada, por sua vez, como fria e insensível, distanciando-a, assim, do “calor” dos países latinos. A ideia de que os centros da música dodecafônica latino-americana tenham sido dogmáticos se desmente ao notar que todos eles estavam abertos à interpretação, à composição e ao estudo de outras correntes musicais, nunca partindo do princípio de que a dodecafonía fosse o único caminho válido para a modernidade.

### 3. Conclusões

Em conclusão, gostaria de elencar de maneira esquemática alguns aspectos comuns aos centros da dodecafonía da América do Sul explorados no decorrer deste artigo:

1. Nos três centros estudados, trabalharam juntos latino-americanos e imigrantes europeus sem que se estabelecesse uma hierarquia segundo país de origem. Neste sentido, cabe destacar que o argentino Juan Carlos Paz foi uma das figuras mais respeitadas por todos os atores da dodecafonía sul-americana.

2. Embora um grande número dos trabalhos existentes a esse respeito tenha privi-

legiado o estudo dos compositores destes centros, vale atentar para o papel essencial cumprido pelos intérpretes e para o fato de que muitos dos participantes do Nueva Música, Música Viva e Tonus tenham sido compositores e intérpretes ao mesmo tempo. Atentando para a questão de gênero, não se deve esquecer que houve, nos três países, mulheres que desempenharam um papel importante como intérpretes e compositoras, tais como Sofia Knoll, Eunice Katunda, Gení Marcondes e Leni Alexander.

3. Quanto ao repertório apresentado, é importante observar que nele se encontra uma mescla de estilos e expressões musicais variados, dentro dos quais a música dodecafônica era apenas um entre diversos interesses. A referência a alguns grupos como “dodecafônistas dogmáticos” se deve, em muitos casos, a razões extramusicais ou à utilização do conceito “dodecafonía” para designar a música moderna em geral.

4. Todos os projetos estudados foram criados à margem das instituições musicais oficiais de seus respectivos países. O ensino da composição por Paz, Koellreutter e Focke durante esses anos se deu, principalmente, de maneira privada. Neste sentido, pode-se observar uma grande resistência por parte dos meios oficiais, influenciados pelo nacionalismo musical e pelo neoclassicismo, ao ensino e à interpretação da música dodecafônica, mesmo que nem Paz, nem Koellreutter e tampouco Focke tenham se dedicado ao ensino apenas desse método.

5. Em comparação com traços gerais da recepção da dodecafonía schönberguiana a nível internacional, pode-se afirmar que a difusão deste método, bem como o conhecimento de obras e tratados específicos, variam de país para país, havendo, no entanto, a correspondência de cada caso específico com desenvolvimentos internacionais: Paz e o projeto Nueva Música correspondem à primeira fase da recepção internacional da dodecafonía, marcada pela criação autodidata e pela imigração; a etapa do grupo Música Viva, que começa em meados dos anos 40, coincide, por sua vez, com tensões políticas e estéticas próprias do pós-guerra, marcadas pela reflexão sobre a possibilidade ou a impossibilidade de se integrar uma linguagem de vanguarda com uma mensagem comprometida politicamente; finalmente, a obra dodecafônica de Focke, no Chile, com traços minimalistas e claramente influenciada por Webern, coincide com a canonização deste compositor a partir de 1949 nos Cursos de Verão de Darmstadt.

6. Por fim, me parece de grande importância destacar que estes grupos estavam relacionados entre si. O grupo Música Viva dedicava programas de rádio ao grupo Nueva Música enquanto este interpretava obras de Koellreutter, Guerra-Peixe e Cláudio Santoro em seus concertos. Argentinos escreverem nos seus artigos sobre os brasileiros e brasileiros escreverem sobre os colegas argentinos. Finalmente, a experiência chilena do Tonus é difícil de conceber sem a prévia existência do Nueva Música e do Música Viva, uma vez que Eitler trouxera conhecimentos, partituras e contatos da Argentina e do Brasil para o Chile. A consciência de algo como uma “frente vanguardista sul-americana” não deixa de ser importante para esses centros. As similaridades entre eles foram destacadas por Paz em sua *Introducción a la música de nuestro tiempo*, de 1955: “No Chile, Free Focke, aluno de Anton Webern em Viena, realiza um trabalho similar ao do ‘Música viva’, no Brasil, e do ‘Agrupación Nueva Música’, de Buenos Aires, no equilíbrio entre a divulgação da música atual de tendência avançada e da formação de novos compositores.”<sup>22</sup>

Tradução do espanhol: Mariano González

## Notas

- 1 O método do norte-americano George Perle foi difundido ainda cedo na América Latina por Francisco Curt Lange. Ver Perle, 1941.
- 2 Uma vez que meu artigo está focado principalmente em centros de criação e interpretação de música dodecafônica, omiti nele os compositores que, de forma isolada, praticaram ou ensinaram o método dodecafônico em outros países latino-americanos, como por exemplo o imigrante alemão Rudolf Holzmann (1910-1992) no Peru, o espanhol Rodolfo Halffter (1900-1987) no México ou o compositor chileno Carlos Isamitt (1885-1974), o qual compôs *Tres Pastorales* (1939) dodecafônicas para violino e piano mais de uma década antes do estabelecimento de um centro de música dodecafônica em seu país.
- 3 Paz também escreve duas cartas a Arnold Schönberg, mas não recebe resposta do compositor austríaco. Ver Paz, cartas a Arnold Schönberg, Buenos Aires, 10.06.1938 e 05.12.1938, Arnold Schönberg Center, Viena. Disponível em: <[http://archive.schoenberg.at/letters/search\\_result.php?UID=bf677543831a5bb0db472e191b986924&max\\_result\\_reached=>](http://archive.schoenberg.at/letters/search_result.php?UID=bf677543831a5bb0db472e191b986924&max_result_reached=>). Acesso em: 26 set. 2018.
- 4 Ver as dedicatórias a Schönberg feitas pelos três compositores no livro que comemora seu septuagésimo aniversário: UNIVERSAL EDITION (Ed.). *Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag*. Viena: Universal Edition, 1934.
- 5 Assim demonstra uma carta de Paz a Francisco Curt Lange: Buenos Aires, 19.07.1937, Acervo Curt Lange, UFMG, Belo Horizonte (doravante abreviado ACL).
- 6 Ver a partitura: PAZ, Juan Carlos. Diez piezas sobre una serie en los doce tonos. *BLAM*, Suplemento musical 4, p. 42-51, 1938.
- 7 Correspondência entre Lange e Paz (1933-1969), ACL.
- 8 Esta representação é comum nas críticas da imprensa de seu tempo. Eurico Nogueira França, por exemplo, escreve: “Com tenacidade e coerência verdadeiramente germânicas, Koellreutter não modificou um só instante a sua atitude estética, desde que há anos, mal saído da adolescência, desembarcara pela primeira vez no Brasil [...]”. NOGUEIRA FRANÇA, Eurico. Uma embaixada atonalista. *Correio da Manhã*, ACL, 28 jan. 1949.
- 9 Ver o arquivo da Universität der Künste, Ata 1/519, Schülerliste (Lista de alunos), p. 541-542; e Kater, 2001, p. 178-371.
- 10 Ver Koellreutter, carta a Francisco Curt Lange, São Paulo, 11.11.1942, ACL.
- 11 KELLER, Eduardo. Juan Carlos Paz. *Música Viva*, v. 10/11, p. 1-2, 1941; PAZ, Juan Carlos. *Suplemento Musical: Paz*, Balada op. 31, n. 1, para piano.
- 12 Uma vez tendo Paz numerado os programas dos concertos desde o início, foi possível reconstruir a coleção completa destes mediante a consulta de vários arquivos, entre eles: ACL; Arquivo de Juan Carlos Paz, Biblioteca Nacional Argentina; Arnold Schönberg Center, Viena; Arquivo privado de Esteban Eitler, São Paulo; Arquivo de Paul Walter Jacob, centro de pesquisa Walter A. Berendsohn para literatura alemã do exílio, Hamburgo.
- 13 Por exemplo, Paz recebe de seu autor o primeiro tratado pedagógico sobre dodecafonía (KŘENEK, Ernst. *Studies on Counterpoint*. Based on the Twelve-Tone Technique. New York: Schirmer, 1940.) no mesmo ano de sua publicação.
- 14 Para citar apenas alguns: Roberto Gerhard na Inglaterra, Hanns Eisler e Křenek nos Estados Unidos, René Leibowitz na França, seu país natal, então ocupado pelos nazistas, Wladimir Vogel na Suíça.
- 15 MÚSICA VIVA. Manifesto 1946. Declaração de princípios. *Música Viva* 12, p. 1-4, 1947. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Brasil, 1947. documento datilografado.
- 16 Edino Krieger, entrevista, Rio de Janeiro, 08.10.2012.
- 17 Ver GUERRA-PEIXE, César. *Compositores de América*. Datos biográficos y catálogos de sus obras. Washington: Ed. Union Panamericana, 1970. p. 108-121. v. 16.
- 18 Ver SANTORO, Cláudio. *Compositores de América*. Datos biográficos y catálogos de sus obras. Washington: Ed. Union Panamericana, 1963. p. 126-143. v. 9.
- 19 Ver KATER, Carlos. *Eunice Katunda: Musicista brasileira*. São Paulo: Catálogo de obras, 2001. p. 85-113.
- 20 Informações do autor.
- 21 Brand não foi exclusivamente compositor de música dodecafônica, mas compôs algumas obras por este método desde 1928. Vários artigos de Max Brand e uma obra dodecafônica sua foram publicados nos boletins *Música Viva*.
- 22 “En Chile, Free Focke, alumno de Anton Webern en Viena, realiza una labor similar a la de ‘Música viva’, en Brasil, y de la ‘Agrupación Nueva Música’, de Buenos Aires, en el doble aspecto de la divulgación de la música actual de tendencia avanzada y de la formación de nuevos compositores.” (PAZ, 1955, p. 182).

## Referências

- CAVALLOTTI, Pietro. The Twelve-tone Method as the Musical Language of Emigrés: Hanns Eisler, Erns Krenek, and Stefan Wolpe during Their First Years in Exile. In: MEYER, Felix et al. (Ed.). *Crosscurrents. American and European Music in Interaction, 1900-2000*. Basileia: The Boydell Press, 2014. p. 219-232.
- CORRADO, Omar. *Vanguardias al Sur*. La música de Juan Carlos Paz. Buenos Aires (1897-1972). Havana: Casa de las Américas, 2010.
- FUGELLIE, Daniela. Luigi Nono: Al gran sol de la revolución. Algunos de sus encuentros con América Latina entre evolución y revolución de la nueva música (1948-1972). *Boletín Música, Casa de las Américas*, n. 35, p. 3-29, 2013.
- FUGELLIE, Daniela. *Musiker unserer Zeit*. Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule in Südamerika. Munich: text + kritik, 2018a.
- FUGELLIE, Daniela. ¿El “embajador de Schoenberg” em Sudamérica? Francisco Curt Lange como promotor de la música de vanguardia (1933-1953). *Latin American Music Review*, nr. 39/1, p. 53-88, 2018b.
- GIELEN, Michael. *Unbedingt Musik*. Erinnerungen. Frankfurt: a. M. e Leipzig, 2005.
- HAEFELI, Anton. *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM)*. Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart. Zúrique: Atlantis, 1982.
- HERRERA, Silvia. *Tradicón, vanguardia y ruptura*. El serialismo dodecafónico en Chile. Valparaíso: Ediciones Universidad de Valparaíso, 2017.
- KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter*. Movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa, 2001.
- KATER, Carlos. O programa radiofônico “Música Viva”. *Cadernos de Estudo*, v. 4, n. 5, 1994.
- KŘENEK, Ernst. *Studies on Counterpoint*. Based on the Twelve-Tone Technique. New York: Schirmer, 1940.
- PARASKEVAÍDIS, Graciela. *Música dodecafónica y serialismo en América Latina*. 1984. Disponível em: <<http://latinoamerica-musica.net/>>. Acesso em: 26 set. 2018.
- PAZ, Juan Carlos. *Alturas, Tensiones, Ataques, Intensidades*. Tomo I. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1972.
- PAZ, Juan Carlos. *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1955.
- PERLE, George. La evolución de la serie tonal. El sistema modal de los doce tonos. *Boletín latino-americano de música*, n. 5, p. 421-434, 1941.
- SCARABINO, Guillermo. *El Grupo Renovación (1929-1944) y la “nueva música” en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Ediciones Universidad Católica Argentina, 2000.
- SCHÖNBERG, Arnold. Composition with Twelve Tones. [1941]. In: SCHÖNBERG. *Style and Idea*. Nova Iorque: Philosophical Library, 1950. p. 102-143.
- STEPHAN, Rudolf. *Zwölftonmusik*. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 2. ed. Sachteil 9, Kassel: Bärenreiter, 1998, col. 2505-2528.

UNIVERSAL EDITION (Ed.). *Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag*. Viena: Universal Edition, 1934.

---

**Daniela Fugellie:** Professora de musicologia do Instituto de Música, Universidade Alberto Hurtado, Santiago de Chile. Pesquisadora responsável do projeto Fondecyt de Iniciação “Espaços alternativos da música contemporânea no Chile (1945-1995)”. Doutora em musicologia pela Universidade das Artes de Berlim (2016). Em 2009 recebe o grau de Magister Artium em musicologia, história da arte e gestão cultural em Weimar e Jena, Alemanha. Entre 2010 e 2012 foi assistente acadêmica na Cátedra Transcultural Music Studies em Weimar. Entre 2012 e 2015 foi pesquisadora na escola de pós-graduação “Das Wissen der Künste” na Universidade das Artes, Berlim. É parte da Organização Música Iberoamericana, dedicada à difusão da música ibero-americana dos séculos XX e XXI (<[www.musica-iberoamericana.com](http://www.musica-iberoamericana.com)> e da rede de pesquisadores Trayectorias: Música entre América Latina e Europa (<[www.trayectorias.org](http://www.trayectorias.org)>). Entre suas áreas de pesquisa estão a história da música erudita latino-americana dos séculos XX e XXI, os processos de transferência cultural entre a América Latina e Europa e a história cultural da música. É membro do Comitê Editorial da Revista Musical Chilena e primeira vice-presidenta da Sociedad Chilena de Musicología.

---