

## Tendências pandiatônicas na obra para órgão solo de Calimerio Soares

Any Raquel Carvalho (UFRGS)

anyraque@cpovo.net

Martin Dahlström Heuser (UFRGS)

heusermartin@hotmail.com

**Resumo:** A utilização de diversos tipos de formações escalares em um contexto que não depende das progressões harmônicas tradicionais e nem do tratamento da dissonância constitui o fundamento da técnica pandiatônica. O objetivo deste artigo é investigar o uso dessa técnica na obra para órgão do compositor mineiro Calimerio Soares.

**Palavras chave:** composição musical, órgão, pandiatonismo, Calimerio Soares.

### Pandiatonic tendencies in the organ works by Calimerio Soares

**Abstract:** The use of various types of scalar formations in a context, which does not utilize harmonic progressions, and dissonance in a traditional manner form the basis of the pandiatonic technique. The purpose of this article is to investigate the use of this technique in the organ works of the Brazilian composer Calimerio Soares.

**Keywords:** compositional techniques, organ, pandiatonic technique.

O objetivo deste artigo é investigar o uso de pandiatonismo nas obras para órgão do compositor, cravista e organista mineiro Calimerio Soares. Sua obra abrange mais de 50 peças para diversos instrumentos, entre eles cravo, piano, violino, flauta doce, voz, flauta, viola da gamba, violão, orquestra de câmara e banda sinfônica. Calimerio Soares está entre os compositores brasileiros atuais que produzem peças para órgão solo, tendo escrito oito até 2003. Este fato deve-se não só pela sua familiarização e contato com o órgão, mas também pelo crescente número de cursos superiores deste instrumento no país. Sua atuação na Associação Brasileira de Organistas<sup>1</sup> certamente tem lhe servido de inspiração devido à possibilidade de ter suas obras executadas. Suas obras para órgão incluem: *Toccata Breve* (1980), *Pedaladas 1 e 2* (1985)<sup>2</sup>, *Paralelos* (1986), *Quatro Diferenças sobre “Veni Sancte Spiritus”* (1992), *Toccata Longa* (1992), *Cinco Pequenos Prelúdios Folclóricos/1º Caderno* (1997), *Aulos* (2002) e *Cinco Pequenos Prelúdios Folclóricos/2º Caderno* (2003).

Ao analisar este conjunto de peças constata-se uma forte influência de tradições diatônicas, tanto tonal quanto modal. Todas utilizam escalas das mais diversas, ao invés de séries ou outros tipos de organização de alturas. Essas escalas são, na maioria das vezes, utilizadas de maneira distinta, remetendo-nos à tradição modal ou tonal, incluindo as técnicas de composição com escalas sintéticas.<sup>3</sup> Escalas cromáticas são menos freqüentes, mas também são encontradas.

1 A Associação Brasileira de Organistas (ABO), criada em 1992 em Mariana, MG, tem por objetivo promover e divulgar a atividade organística no Brasil através de cursos, encontros, seminários, concertos e editoração de trabalhos/partituras. A ABO realiza seu Encontro Nacional de Organistas anualmente e, a cada dois anos, um Encontro Latino-americano de Organistas e Organeiros.

2 As peças *Pedaladas 1 e 2* e *Aulos* não serão abordadas aqui por não serem pertinentes a este estudo.

3 Dallin define a escala sintética como aquelas que apresentam combinações de notas não existentes nos modos maior e menor. “Uma variedade infinita é possível ao construir escalas desse tipo” (1974, p. 38). Como exemplo de escalas sintéticas encontramos a escala de tons inteiros (ou hexacordal) e a octatônica.

## 1- Pandiatonismo

Stefan KOSTKA (1999, p.107), em seu livro *Twentieth-Century Music*, observa que

“A maior parte da música atonal, assim como uma grande parte de outras obras compostas no final do século XIX e no decorrer do século XX, é baseada na escala cromática. Provavelmente como uma reação contra este cromatismo, alguns compositores empregaram um estilo conhecido como *pandiatonismo*.”

Conforme Kostka, alguns autores afirmam que passagens pandiatônicas podem ser tonais ou atonais, triádicas ou não-triádicas. O termo pandiatônico é usado para “descrever uma passagem que utiliza apenas as notas de alguma escala diatônica, mas que não depende das progressões harmônicas tradicionais e nem do tratamento da dissonância” (KOSTKA, 1999, p. 107).

PERSICHETTI (1961, p. 223) afirma que qualquer escala pode ser usada como base para o pandiatonismo. Ele define a escrita pandiatônica como

“... um tipo específico de harmonia estática na qual uma escala é usada para formar os membros de um acorde estático implícito, formado por segundas. As estruturas verticais são combinações de qualquer número de notas da escala predominante, dispostas em espaçamentos variáveis. A sucessão horizontal de acordes não possui direção tonal; as notas da escala são manipuladas como material cordal básico sem criar movimentação harmônica fora da escala estática e inalterada. A harmonia não tem funções características; o contraponto é ritmicamente ativo, e o espaçamento de acordes errático. . .”

A utilização de escalas modais e tonais no repertório organístico de Soares nos remete ao termo pandiatonismo. A análise constituiu-se na verificação do uso dessa técnica na obra organística de Calimerio Soares.

## 2- O repertório organístico de Calimerio Soares

### 2.1 - Toccata Breve (1980)

“Originando-se de um improviso para órgão do compositor, *Toccata Breve* desenvolve-se em seções contrastantes nas quais algumas possibilidades tímbricas do instrumento são exploradas, utilizando recursos dinâmicos e clusters. [...]”<sup>4</sup>.

<b>Nome da obra</b>	Toccata Breve
<b>Data de composição</b>	1980 (Uberlândia) 4p.
<b>Edição</b>	Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 1988 (esgotada) Edição especial do autor (1998)
<b>Estréia</b>	12/11/80 - Catedral Santa Terezinha, Uberlândia. Solista: o autor.
<b>Gravação</b>	Álbum “Futuros Mestres em Música: O Órgão da Escola de Música”, n. 008/009 - 1989, EM/UFRJ, disco n. 008, lado A, terceira faixa. Solista: <i>Marco Aurélio Lischt</i> .

Quadro 1. Dados sobre a *Toccata Breve*

4 Comentário do compositor anotado na partitura.

As características dessa peça quanto às alturas são recorrentes em outras obras para órgão desse compositor, incluindo tríades e tétrades em movimento paralelo, assim como os três tipos *clusters*<sup>5</sup>, isto é, com teclas brancas, com teclas pretas e *cluster* cromático. O uso de teclas brancas é bastante acentuado, mas a forma rapsódica dessa toccata permite ao compositor alternar entre seções puramente diatônicas, na maioria das vezes sem acidentes<sup>6</sup>, e outras com alguns acidentes.

Seção				
Andamento	Andante	Lentíssimo	-	Vivo – Lento e maestoso
Nº de compasso	1-3	4	5	6-8
Característica principal	Introdução: Cluster cromático, pedaleira, tétrades paralelas	notas longas. Sem métrica	Arpejos, sinal de repetição	Linha na pedaleira, acorde suspensivo.
Meio(s) sonoro(s)	Escala diatônica diatônica com	Escala sobrepostos, notas alteradas	Acordes diatônico pedal na nota Sol	Predominantemente

Seção				
Andamento	Calmo	Andante Maestoso	Lentissimo	Allegro – semínima = 40
Nº de compasso	9-20	21-29	30-33	34-42
Característica principal	Melodia no primeiro manual, pedal em contraponto, acordes longos no segundo manual	Tétrades e tríades paralelas, clusters diatônicos, arpejo com notas alteradas.	retorno da melodia de “calmo”, cluster prolongado de quatro notas.	clusters rápidos nos manuais, tríades paralelas, acorde final de ré menor com sétima e nona.
Meio(s) sonoro(s)	Escala diatônica	Diatônico, com notas aletradas apenas no acorde final.	Escala diatônica	Escala diatônica

Quadro 2. Estrutura da *Toccata Breve*

5 Conforme Dallin, *clusters* são acordes formados por três ou mais segundas consecutivas (1974, p.95). No caso de clusters pentatônicos (nas teclas pretas), há intervalos de segunda maior e terça menor.

6 Segundo Straus, em alguns casos é difícil ou musicalmente irrelevante identificar a nota central de uma escala. É recomendável referir-se às escalas diatônicas de uma maneira mais neutra, sem vinculá-las a algum centro tonal ou ordem de notas, apenas referindo-se ao número de acidentes necessários para escrever o conjunto de notas (2000, p.118).

O compositor inicia a peça com um cluster cromático no primeiro manual e logo depois desenvolve idéias usando a escala diatônica sem acidentes (Figura 1). Tétrades paralelas, como nos compassos 2-3, fazem parte de um grupo de características claramente pandiatônicas, uma vez que todas as notas da escala foram usadas livre e simultaneamente, tornando a harmonia estática.

Fig. 1: Introdução da *Toccata Breve*, c. 1-3

No próximo exemplo há o uso de clusters pentatônicos, ou seja, com teclas pretas, enquanto uma melodia diatônica é tocada pela pedaleira.

Fig. 2: *Toccata Breve*, c. 6-8

A seção do c. 9-20 possui diversas características que nos remetem ao uso da técnica pandiatônica: escala diatônica, dissonâncias seguidas de saltos, acordes de seis notas não resolvidos tradicionalmente, e um *cluster* formado pelas sete notas da escala no último acorde do c. 20 (Figura 3):

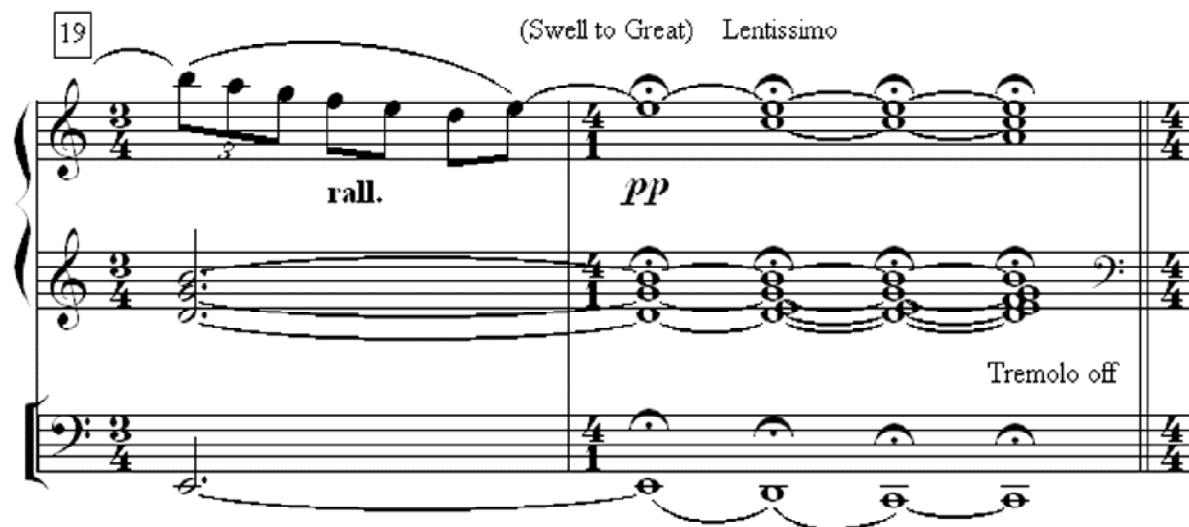


Fig. 3: *Toccata Breve*, final da seção “Calmo”, c. 19-20

A seguir, nos c. 21-29, há uma seção construída por tétrades paralelas (ainda com teclas brancas) (Figura 4), tríades distintas em movimento paralelo entre as mãos (Figura 5) e clusters diatônicos (também em movimento paralelo). Por fim, um arpejo com vários acidentes contrasta com a pureza da escala que o antecede.

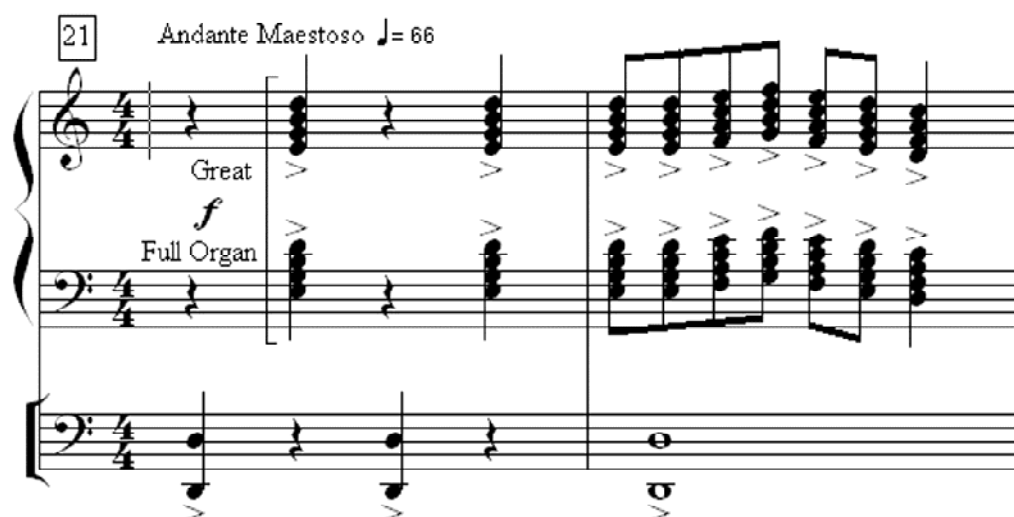


Fig. 4: *Toccata Breve*, tétrades paralelas, c.21-22

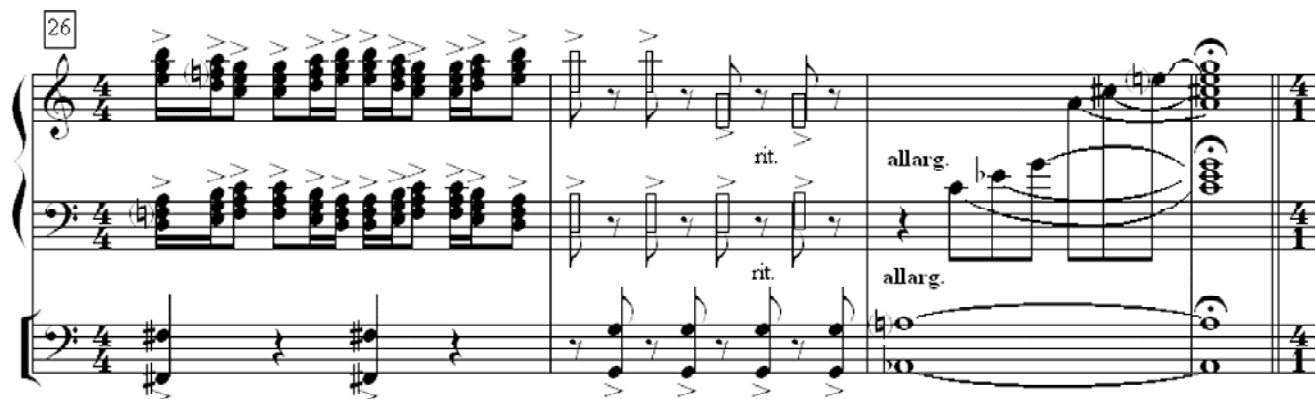


Figura 5: *Toccata Breve*, final da seção *Andante Maestoso*, c.26-29

Na última seção (c. 34-42) pequenos clusters de três notas em movimento rápido (Figura 6) intercalam-se com linhas melódicas na pedaleira:



Fig. 6: *Toccata Breve*, clusters em movimentos rápidos, c.34-36

## 2.2 - Paralelos (1986)

<b>Nome da obra</b>	PARALELOS
Data de composição	1986 (Uberlândia) 5p.
Edição	Edição do autor
Estréia	
Gravação	

Quadro 3. Dados sobre a peça *Paralelos*.

O paralelismo, tanto de acordes quanto de intervalos, é encontrado em todas as peças para órgão de Soares, constituindo uma das suas características mais importantes. Em *Paralelos* há um esforço consciente e sistemático no uso de paralelismo de maneira mais abrangente, obviamente implícito no seu título. Essa técnica nos remete ao *organum*, procedimento de polifonia realizada a duas vozes, em quartas ou quintas paralelas, como teorizado nos tratados musicais do século IX. A forma desta peça é A - B - C - B - D, conforme o quadro abaixo:

Seção	A	B	C	D	E
Andamento	Andante	Allegro	Lento	Allegro	Lento
Nº de compasso	1-21	22-60	61-74	22-60	75-83
Característica principal	Quartas e quintas paralelas. Meio sonoro predominantemente diatônico. Textura cordal.	Textura contrapontística com imitação à quarta acima. Meio sonoro diatônico. Escalas ascendentes e descendentes.	Notas longas, escala cromática descendente na pedaleira.	Textura contrapontística com imitação à quarta acima. Meio sonoro diatônico. Escalas ascendentes e descendentes	Quartas e quintas paralelas na pedaleira. Acordes quartais de três notas nos manuais.
Meio(s) sonoro(s)	Inicia sem escala definida. Segue com escala diatônica	Modo dórico; escala de Ré maior, escala de Réb maior	Escala cromática	Modo dórico; escala de Ré maior, escala de Réb maior	Escala diatônica

Quadro 4. Subdivisão da peça *Paralelos*

A caracterização de cada seção não é realizada através de temas, pois os materiais se limitam a escalas, arpejos, e melodias com baixo grau de conteúdo melódico<sup>7</sup>. As escalas utilizadas são geralmente diatônicas, porém, em alguns trechos, não há uma definição clara.

<sup>7</sup> O grau de conteúdo melódico refere-se à quantidade de saltos em uma determinada melodia.

Algumas seções são totalmente cromáticas, enquanto outras são explicitamente pandiatônicas. O uso dessa técnica evidencia-se logo no início, após uma breve introdução sem uma definição de escala diatônica. Gradualmente os acidentes começam a ser substituídos por bequadros, restando uma escala diatônica sem acidentes, a partir do segundo tempo do c. 11 (Figura 7). Tanto a linha da pedaleira quanto a dos manuais, nesse trecho, são formadas por intervalos de quarta justa em movimento paralelo.



Fig. 7: Paralelismo de intervalos em todas as vozes, em *Paralelos*, c.7-15

Na segunda seção (c. 22-62) há a um trecho específico (c. 31-51) onde são utilizadas três escalas diatônicas distintas (Figura 8) com o predomínio de terças paralelas:

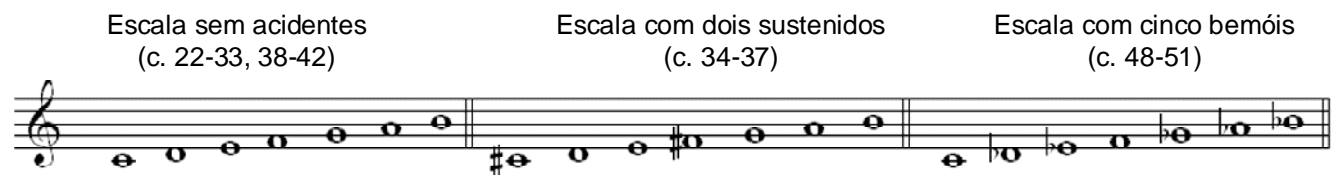


Fig. 8: Escalas utilizadas no trecho dos c.22-51

A última seção (D) é formada pela escala diatônica sem acidentes, com sonoridades predominantemente quartais como no início da obra. O último acorde reafirma o uso da técnica pandiatônica, pois, além de não ser triádico, as notas Dó, Sol, Fá, Si e Mi pertencem à escala diatônica (Figura 9).



Fig. 9: *Paralelos*, c. 79 - 83



## 2.3 - Quatro Diferenças sobre “Veni Sancte Spiritus” (1992)

<b>Nome da obra</b>	QUATRO DIFERENÇAS SOBRE “Veni Sancte Spiritus”
<b>Data de composição</b>	1992 (Uberlândia)
<b>Edição</b>	Manuscrito
<b>Estréia</b>	23/04/92 - Salão Leopoldo Miguez, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
	Solista: <i>Albert Richenhagen</i>
<b>Gravação</b>	

Quadro 5. Dados sobre a obra *Quatro Diferenças sobre “Veni Sancte Spiritus”*

O termo *diferença* é utilizado para designar variações na música instrumental espanhola do século XVI (SADIE, 2001). A melodia *Veni Sancte Spiritus* é uma seqüência ou prosa cantada na Missa durante a semana de pentecostes, atribuída a Stephen of Langton (1228). Subdivide-se em versetes (estrofes) formados por três frases cada um. Soares utiliza apenas as duas estrofes iniciais e a final dessa prosa.

O quadro a seguir apresenta as características principais de cada seção:

	Seqüência	Diferença I	Diferença II	Diferença III	Diferença IV
MD	Arpejos e tríades	Quintas paralelas	Intercalação entre tema e tríades	Quintas paralelas	Tríades paralelas /
ME	paralelas	Tema		Tema	Tríades arpejadas
Pedal	Tema	Ostinato		Fragmentos derivados do tema	Tema

Quadro 6. Subdivisão da obra *Quatro Diferenças sobre “Veni Sancte Spiritus”*

A apresentação do tema é realizada sem acompanhamento, intercalada por arpejos sustentados (Figura 10, c. 6 - 10). A escala utilizada no tema, presente em cada diferença, oscila entre o uso ou não de um bemol, dando a idéia de Ré menor ou de modo dórico.

Fig. 10: Início do tema de *Quatro Diferenças sobre “Veni Sancte Spiritus”*, c. 1-10

O pandiatonismo é evidente no final da exposição do tema, quando vários acordes sobrepostos, com uma nota pedal (Ré), não nos remetem a qualquer uso de regras contrapontísticas tradicionais ou harmonia funcional. As sete notas da escala são tratadas como uma única harmonia estática (Figura 11).



Fig. 11: Final do tema, uso de tríades paralelas em *Quatro Diferenças sobre "Veni Sancte Spiritus"*, c. 14-18

DIFERENÇA I: a melodia inicial (m. e.) sofre várias transformações e é acompanhada por uma sucessão de quintas paralelas, apoiadas por um *ostinato* na pedaleira. A sobreposição de linhas distintas não segue regras tradicionais de resolução de dissonâncias (Figura 12).



Fig. 12: Textura da *Diferença I*, c. 21-23

DIFERENÇA II: A melodia principal sofre apenas variação rítmica. Há a alternância entre trechos melódicos em uníssono e outros em tríades paralelas sobrepostas, processo semelhante ao início da peça (Figura 13). O meio sonoro é o mesmo do tema, ou seja, a escala diatônica que oscila entre o uso ou não de um bemol.

**DIFERENÇA II - ORGANO PLENO**

**37** **Maestoso, ♩ = 66**

Fig. 13: Textura da *Diferença II*, c. 37-40

**DIFERENÇA III:** esta Diferença assemelha-se à primeira no seu uso de sobreposição de linhas. O tema, na mão esquerda, é acompanhado por um *motto* em quintas (m. d.) e contraponto livre no pedal.

**DIFERENÇA III - Calmo, ♩ = 40** II Man. Flauta 8', Sesquialtera - I Man. Princ. 8', Corne  
Ped. Soubasse 16', Bourdon 8', Octave 4'

**46**

Fig.14: Textura da *Diferença III*, c. 46-50

**DIFERENÇA IV:** “As duas estrofes iniciais aparecem em *tutti* soladas na pedaleira. A primeira é entremeada por uma sucessão de acordes e a segunda, por uma progressão de acordes arpejados em movimento contrário, culminando com a escala do primeiro modo gregoriano (Protus) executada na pedaleira”<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Comentário do compositor anotado na partitura.

As duas estrofes iniciais na pedaleira sofrem transformação rítmica (Figura 15), enquanto o segundo versete é reexposto apenas com aumento rítmica (c. 71-79). Este último é acompanhado por acordes arpejados que se estendem até o final.



Figura 15: Início da *Diferença IV*, c. 63-65

## 2.4. Toccata Longa (1992)

<b>Nome da obra</b>	<b>TOCCATA LONGA</b>
<b>Data de composição</b>	1992 (Leeds, Inglaterra) 12p.
<b>Edição</b>	Edição especial do autor (1998)
<b>Estréia</b>	10/08/95 – <i>II Festival Internacional São Bento de Órgão</i> , Mosteiro de São Bento, São Paulo. Solista: <i>Marco Aurélio Lisch</i>
<b>Gravação</b>	"Toccata", CD CSCD 001/Faixa 17, São Paulo, 2001. Solista: <i>Marco Aurélio Lisch</i>

Quadro 7. Dados sobre a obra *Toccata Longa*.

A *Toccata Longa* é considerada a peça para órgão mais importante do compositor até o momento. Seu objetivo principal foi o de "centrar-se na pedaleira do instrumento, desenvolvendo progressões melódicas ascendentes e descendentes por toda a sua extensão"<sup>9</sup>. A obra foi escrita a partir da idéia melódica extraída dos primeiros compassos de sua *Toccata Breve*, descrita acima. São empregados meios sonoros variados como modos eclesiásticos, escala hexacordal e escala cromática. Sua linguagem harmônica é não-funcional. Desde o início a peça apresenta a distinção entre a pedaleira e manuais, resultando em solista versus acompanhamento.

<sup>9</sup> O compositor comenta isto na introdução na partitura.

Seções	PRIMEIRA SEÇÃO	SEGUNDA SEÇÃO	TERCEIRA SEÇÃO		
			Reexposição	Cadência	Coda
Compassos	C. 1 a 116	c. 117 a139	c. 140 a 185	c. 186 a 201	c. 202 a 212
Características	Ritmo de toccata, acompanhamento de acordes e clusters nos manuais	Melodia na pedaleira acompanhada de arpejos nos manuais atmosfera mais lírica	Retorno da melodia principal em semicolcheias	Solo de pedaleira em linha com muito cromatismo.	Maestoso, <i>grand finale</i>

Quadro 8. Estrutura da *Toccata Longa*

A *Toccata Longa* é claramente dividida em três grandes seções (Quadro 8). A primeira (c. 1-116) apresenta a melodia principal no pedal em ritmo típico de tocata, com acompanhamento em *clusters* diatônicos e acordes de sétima:

The musical score shows the beginning of the *Toccata Longa*. It is in 2/4 time, marked Andante with a tempo of 76. The score is written for piano (p) and includes a swell effect. The notation includes a treble and bass staff with various chords and melodic lines. Annotations include '(16', 8' + Swell coupled)' and '(add 4' stop)'.

Fig. 16: Início da *Toccata Longa*, c. 1-12

Nos c. 59-65 há a utilização da escala de tons inteiros, ou hexacordal, primeiro em intervalos paralelos de terça maior e, em seguida, em movimento contrário arpejado, no segundo manual<sup>10</sup> (Figuras 17a e 17b). A melodia do pedal apresenta notas estranhas a essa escala (notas Lá e Sol) que, no entanto, não interferem na sonoridade hexacordal do trecho. Nos trechos do c. 107 – 108 e c. 162 –167 também há predominância de uma escala hexacordal.

<sup>10</sup> Indicado como “swell”.



Fig. 17a: escala hexacordal usada nos c.59-66

Fig. 17b: Exemplo de utilização da escala hexacordal na *Toccata Longa*, c. 59-67

Na seção final da *Toccata Longa* há o uso consistente de tétrades paralelas (Figura 18). A escala utilizada nesse trecho não possui acidentes, sugerindo o retorno ao campo harmônico inicial da peça, após explorações por diversos tipos de escalas.

Fig. 18: *Toccata Longa*, c. 202-206

A *Toccata Longa* possui grande quantidade de material harmônico. As passagens pandiatônicas encontram-se às vezes intercaladas com seções que utilizam outros materiais, como escalas cromáticas, ou seções onde não há uma escala predominante.

## 2.5 - Cinco Pequenos Prelúdios Folclóricos – Cadernos 1 e 2 (1997 e 2003)

A obra *Pequenos Prelúdios Folclóricos* é formada por dois cadernos, cada um com cinco peças de curta duração. As tonalidades são distintas e não obedecem a qualquer tipo de ordem. As peças utilizam melodias folclóricas brasileiras de caráter regional ou nacional.

As indicações de regulação limitam-se à inserção da palavra *solo* acima das melodias principais. No início de cada peça o compositor acrescentou parte da letra da melodia folclórica, facilitando seu reconhecimento pelo intérprete.

A linguagem harmônica é tradicional na maioria dos prelúdios com a inserção de dissonâncias não resolvidas. Há uso de texturas corais, procedimentos contrapontísticos, melodia acompanhada e freqüente utilização de imitação.

### Primeiro Caderno<sup>11</sup>

<b>Nome da obra</b>	<b>PEQUENOS PRELÚDIOS FOLCLÓRICOS</b> <i>Primeiro Caderno</i> 5p.
<b>Data de composição</b>	1997 (Uberlândia)
<b>Edição</b>	Edição do autor
<b>Estréia</b>	16/04/2000 - <i>III Série Internacional de Órgão</i> – Paróquia Martin Luther, Porto Alegre-RS. Solista: <i>Anne Schneider</i>
<b>Gravação</b>	

Quadro 9. Dados sobre *Pequenos Prelúdios Folclóricos*, Primeiro Caderno.

### Segundo Caderno

<b>Nome da obra</b>	<b>PEQUENOS PRELÚDIOS FOLCLÓRICOS</b> <i>Segundo Caderno</i> 5p.
<b>Data da composição</b>	2003 (Uberlândia)
<b>Edição</b>	Edição do autor
<b>Estréia</b>	04/05/2003 – <i>495º Concerto Barroco na Bahia</i> - Catedral Basílica de Salvador (BA); Solista: <i>Anne Schneider</i>

Quadro 10. Dados sobre *Pequenos Prelúdios Folclóricos*, Segundo Caderno.

<sup>11</sup> A numeração de compassos de todo o caderno é corrida.

Como os Prelúdios Folclóricos possuem uma linguagem harmônica predominantemente tradicional, o uso consistente de pandiatonismo não foi encontrado. A única exceção restringe-se a uma inclinação em direção ao pandiatonismo no Prelúdio I (Primeiro Caderno). Neste prelúdio (Marcha Soldado), cuja melodia folclórica é absolutamente tonal, há uma preocupação maior com a textura contrapontística do que com funções harmônicas. Pode-se dizer que essa peça é modal, pois faz uso de apenas uma escala sem movimentação harmônica claramente direcional (com exceção da nota Si bemol nos c. 5 e 18). As sonoridades são bem menos consonantes do que se espera de uma composição modal tradicional. Por que considerar essa peça como pandiatônica? Na verdade essa parece estar no limiar entre um estilo modal, no qual acordes com sétimas, sextas e notas pedais são permitidas, e o pandiatonismo, que inclui todas as categorias de sobreposição de notas dentro de uma escala.

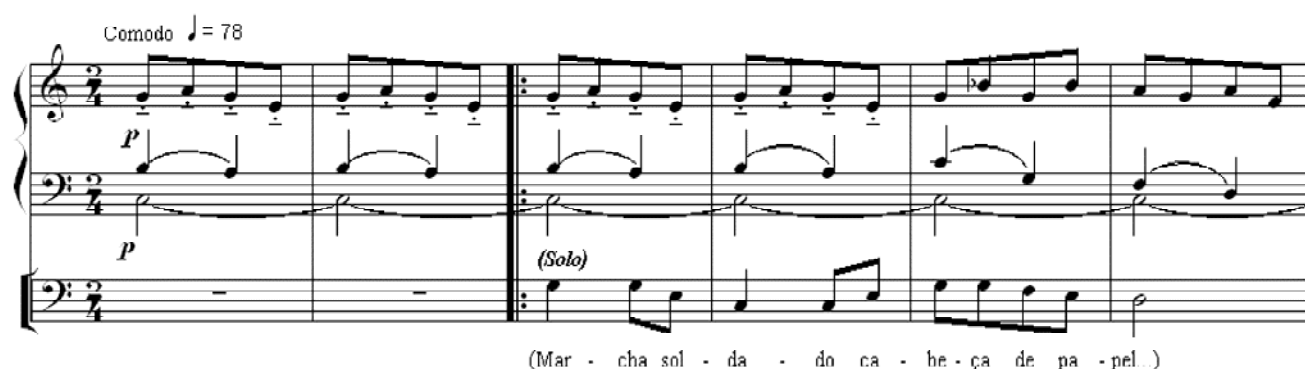


Fig. 19: Marcha Soldado, *Pequenos Prelúdios Folclóricos*, Primeiro Caderno, c. 1 – 7

### 3 - Conclusão

As peças para órgão de Calimerio Soares podem ser classificadas de acordo com o grau de utilização do pandiatonismo:

1. Peças *exclusivamente* pandiatônicas:
  - Quatro Diferenças Sobre “Veni Sancte Spiritus”.
2. Peças *parcialmente* pandiatônicas:
  - Toccata Breve;
  - Toccata Longa;
  - Paralelos.
3. Peças *com pouco uso* de pandiatonismo:
  - Cinco Pequenos Prelúdios Folclóricos – 1º Caderno.

No primeiro caso, todas as alturas utilizadas na peça pertencem a uma única escala diatônica. Os contrastes harmônicos provêm da maneira como o compositor utiliza as notas dessa escala.

Nas peças *parcialmente* pandiatônicas existem seções claramente definidas. Outros tipos de organização de alturas também são usados. Nesse conjunto de peças, as seções pandiatônicas são as de maior estabilidade harmônica, mesmo contendo clusters e outros tipos de acordes



não usuais. Um exemplo ocorre na *Toccata Longa*, na qual a primeira e a última seção empregam a mesma escala. No terceiro caso, apenas a primeira peça do conjunto de Cinco Prelúdios faz uso de pandiatonismo, mesmo assim, de maneira pouco clara.

Em resumo, o pandiatonismo na obra para órgão de Calimerio Soares é uma de suas características mais fortes. Esse aspecto é essencial na sua estruturação harmônica, tornando-se um elemento básico de sua linguagem musical.

### Referências Bibliográficas

- DALLIN, Leon. *Techniques of Twentieth Century Composition: A Guide to the Materials of Modern Music*. 3. ed. Dubuque, Iowa: WM. C. Brown Company Publishers, 1974.
- KOSTKA, Stefan. *Twentieth-Century Music*. 2. ed. New Jersey: Prentice Hall, 1999.
- PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth-Century Harmony: Creative aspects and practice*. New York: W.W. Norton & Company, 1961.
- SADIE, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2.ed. London: Macmillan Publishers Incorporated, 2001.
- STRAUS, Joseph. *Introduction to Post-Tonal Theory*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2000.

---

**Any Raquel Carvalho**, doutora em música pela University of Georgia (USA) é professora no PPG-Música e no Departamento de Música do Instituto de Artes da UFRGS. Atua como organista, concertista e conferencista no Brasil e no exterior. Como pesquisadora do CNPq tem desenvolvido trabalhos na área de contraponto, fuga e música brasileira para órgão.

**Martin Dahlström Heuser** possui bacharelado em composição pela UFRGS (2004), sob orientação do Prof. Dr. Antônio C. B. Cunha. Atua como bolsista de Iniciação Científica/UFRGS, orientado pela Profa. Dra. Any Raquel Carvalho e como bolsista voluntário no Centro de Música Eletrônica/UFRGS, sob orientação do Prof. Eloi Fritsch. Várias peças de sua autoria já foram tocadas em recitais, incluindo a XV Bienal de Música Brasileira Contemporânea em 2003.