

O impacto do movimento expressionista em Schönberg e Hindemith

Helena Vasques Carvalho
(Universidade Nova de Lisboa, Lisboa - Portugal)

Resumo: A evolução da linguagem musical em Hindemith e Schönberg, em dois pólos europeus de Berlim e Viena, de alguma forma se enraizou numa vertente comum nas obras de início do séc. XX, pela conexão ao movimento expressionista. Embora assumindo formas diferentes nos dois compositores, o direcionamento via um crescente atonalismo acompanhou a integração da estética expressionista, com temas de introspecção freudiana, sendo que a fragilidade psicológica explorada no Expressionismo como abordagem existencial e social se traduziu num cromatismo crescente até à dissolução total da tonalidade e, por redundância, numa anulação dos elementos constitutivos de discurso musical, enquanto o próprio discurso e a psique das personagens se fragmentavam, explorando os limites do possível ou do aceitável. Depois desta fase, cada um dos compositores seguiu o seu caminho, consolidando o seu próprio sistema musical numa reorganização cabal do material que, tendo passado por um processo de desconstrução extrema, reaparecia totalmente reorganizado.

Palavras-chave: Linguagem musical. Atonalismo. Expressionismo.

The impact of the expressionist movement on Schönberg and Hindemith

Abstract: The evolution of musical language in the works of Hindemith and Schönberg in two European centers of Berlin and Vienna in some way rooted itself in a common thread in early twentieth century works through its connection to the expressionist movement. Although taking on different forms in the two composers, the direction via growing atonalism accompanied the integration of expressionist aesthetics with themes of Freudian introspection, in that the psychological fragility explored in expressionism as an existential and social approach was being translated into growing chromatism until the total dissolution of tonality and, by redundancy, in the annulment of the constituent elements of musical discourse while the discourse itself and the psyche of the characters were fragmented, exploring the limits of the possible or acceptable. After this phase, each of the composers went their own way, consolidating their own musical system in a complete reorganization of the material that, having gone through a process of extreme deconstruction reappeared completely reorganized.

Keywords: Musical language. Atonalism. Expressionism.

A evolução da linguagem musical mostra como esta detém uma plasticidade intrínseca, ausente da linguagem corrente, adaptável a nuances sensíveis e reflexo de estados mentais por vezes extremos. A evolução mostrou também a íntima conexão com processos lógicos mentais, pois a desestruturação desses processos, no psiquismo das personagens, reflectiu-se na desestruturação de princípios organizacionais da tonalidade, e o seu oposto; por outras palavras, o início do atonalismo serviu-se de temáticas aliadas a estados mentais extremos, como se pressupondo que a tonalidade fosse um discurso lógico para personagens, e *plots*, estáveis.

A descoberta de uma raiz comum na maioria das línguas europeias e do médio oriente, no séc. XIX, activou o interesse pelos processos de linguagem, estrutura e relação da língua com a cultura, isto num ambiente em que o avanço científico se fazia sentir em quase todos os domínios. Nesse sentido, linguagem não seria só um conjunto de enunciados, mas continha uma série de princípios, ou regras, que tornavam o pensamento possível dentro das especificações de cada cultura (ELLINGSWORTH, 1992). Esta posição veio mais tarde a ser desenvolvida no estruturalismo por Saussure (1857-1913), em parte criticada na obra de Merleau-Ponty *Sinais* (1962). Whorf (1897-1941) desenvolveu toda uma teoria baseada na investigação antropológica, onde a língua determina o pensamento, e as pessoas, na reformulação do pensamento, ficam reféns de estruturas gramaticais e de léxico da sua própria linguagem (KRAMSCH, 2014). Sendo esta um sistema comunicativo complexo, e o termo aplicado a diferentes áreas como linguagens de programação, linguagem musical, linguagem matemática etc., fica subjacente a ideia de sistemas estruturados com códigos passíveis de estabelecer conexões entre os vários elementos (KONE, 2000). Significativamente, a linguagem electrónica, no seu início, tomou como modelo a estrutura da linguagem corrente (YNGVE, 1960), encontrando um número de previsões específicas sobre os tipos de estruturas sintácticas espectáveis, que, por sua vez, são responsáveis por grande parte da complexidade aparentemente não funcional. Mais recentemente o estudo de sistemas de linguagem é aplicado na engenharia de *software*, desenho de sistemas de conhecimento e informação, e o seu desenvolvimento abordado quer pela matemática (lógica), quer pela filosofia (PIERCE, 2002).

Há uma certa resistência entre músicos e compositores em definirem música como linguagem. Música pode ser tomada metaforicamente como tal, pois, embora privada de sintaxe e simbologia exata, é fonte de fortes sugestões emocionais e, em certas circunstâncias, capaz de sugerir o mundo exterior (NATTIEZ, 2005), imitando ou evocando movimento, espaço e envolvências. Para Hindemith, a música subsiste sempre como uma forma de comunicação entre o seu autor e o ouvinte (HINDEMITH, 1961); já Lopes-Graça dizia que “tem-se-lhe chamado sim, uma linguagem (como a pintura e o cinema) mas só em sentido figurativo e para dar a entender a sua condição de veículo de determinada ordem de expressão estética” (LOPES-GRAÇA, 1977: 95).

A música, tal como a linguagem, sendo uma das artes de expressão, reconstrói-se a partir de sinais para um todo significativo (MERLEAU-PONTY, 1962) de sinais gráficos ou elementos constitutivos que agregados conseguem uma fluência discursiva. Merleau-Ponty desenvolve a ideia de que o sentido ou a significação de linguagem só se encontra no entrelaçar das suas partes constitutivas, escapando a uma análise directa e demasiado próxima, visão aliás desenvolvida por Kerman (1987) na análise da musicologia. Os sinais, os seus elementos constitutivos por si só nada significam, será no entrelaçamento desses elementos que se encontra o sentido do discurso, sendo que o valor expressivo da língua falada não se

restringe à soma dos valores expressivos que pertencem a cada elemento do encadeamento verbal. A linguagem mantém ainda o equilíbrio em movimento, o que comporta sempre mudanças latentes.

Para que a comunicação por meio da linguagem seja efectiva, terá de se desenvolver também a partir de significados estáveis, consolidados e universais. Isso não significa que cada parte constitutiva expresse algo determinado ou definitivo, e na música não será um tipo de acorde ou intervalo que irá definir o seu significado, mas terá de haver um encadeamento de elementos estruturais, uma continuidade e funcionalidade de sinais para que a expressão se comunique (ROSEN, 1972).

O sistema tonal permitiu, e permite, a estabilidade necessária no fluir do discurso, com uma miríade de regras, efeitos e modelos (ROSEN, 1972) com elementos constitutivos permanentes, como escalas, acordes ou cadências, e relações causais entre eles. O sistema tonal foi, e é, considerado um “cânone”, um *standard* contra o qual toda a produção musical se compara, um baluarte de estabilidade estrutural dentro da dinâmica da história da música ocidental. Além disso, constitui desde sempre uma “linguagem consistente e coerente, baseada em princípios formais e expressivos” (MORGAN, 1992).

No pensamento de final de século XIX, a música foi olhada poeticamente como a mais abstracta das artes, a linguagem pela qual poetas e artistas plásticos ansiavam na sua relação individual com a realidade, que se tornava problemática, e, por consequência, a relação da linguagem com o real (MORGAN, 1984). Jovens intelectuais presentiram a destruição de um mundo ordenado, o colapso da cultura e sociedade, a insegurança emotiva do presente. Viviam num ambiente de constantes tensões ideológicas, conflituosas entre si – socialismo, sionismo, militarismo, antissemitismo etc. –, sob a magia de personagens como Wagner, Schnitzler, Hoffmanstahl, Freud, Nietzsche (SCHORSKE, 1978). A dissolução do ego, mesclada com o pessimismo de Schopenhauer, prefigurava um mundo psicológico errático, sobre o qual não se tinha controle. A fluência do discurso corrente já não captava todas as nuances de sentimentos palpáveis à sensibilidade artística, o que nas palavras de Nietzsche “prefigura um mundo de perspectivas goradas” (MORGAN, 1984: 444). A música aparecia aos olhos de poetas, escritores e pintores como a linguagem mais intensa, fluida e alheada do sentido imediato de realidade, a forma mais pura de manifestação do pensamento humano.

Para os compositores, o caso não era tão simples. Embora a escrita musical não fosse conectada com a realidade concreta e, portanto, apelasse ao imaginário abstrato, continuava subjugada pelo sistema racional, lógico e sistematizado da harmonia tonal (MORGAN, 1984). Na osmose que existe entre as artes e a literatura, era natural que também os compositores sentissem a chamada de uma construção mais fluida e liberta, longe da rigidez funcional cheia de regras. O atonalismo aparecia então como um período de libertação e exploração, finalmente uma música que podia comunicar directamente com o interlocutor, sem controles externos e mais próxima do conceito de linguagem pura.

A quebra do sistema tonal, depois da exploração do cromatismo intenso de Richard Strauss ou do alongar de harmonia não resolvida em Wagner, constituiu um passo rumo à recusa dos seus elementos constitutivos tomada como libertação pelos compositores, mas recebido como intolerável por críticos e aficionados da música, que observavam a anulação do sistema como equivalente à própria morte da arte (ROSEN, 1996). Na altura, alguma da música mais experimental e contemporânea afigurava-se inaudível e incompreensível para o público que frequentava os círculos culturais, pelo que a crítica especializada e social eclodiu, com todo o folclore que rodeou a primeira recepção de várias obras de Schönberg, Stravinsky e mesmo Hindemith: o ultraje pela perda de capacidade de comunicação da música

e a percepção sobre o que se desenrolava foram extremos. Nesse sentido, a morte da arte estava consumada, a arte como configurada até então, depositária de um sistema de comunicação sensível e ao mesmo tempo regrado, aproximado à linguagem corrente (FUENTE, 2011).

Para Fuente, a capacidade de um sistema musical comunicar depende da sua aproximação à infraestrutura linguística e da forma como consegue construir uma ponte comunicativa usando um número limitado de componentes (FUENTE, 2011). No séc. XX, e especialmente nas duas décadas iniciais, a música ficou em clara desvantagem em relação à literatura, que continuou a organizar elementos de infraestrutura (sistema morfológico, vocabulário, sintaxe, formológico) da linguagem corrente, só reconfigurando a relação interna entre eles. Até certo ponto, a música do séc. XX abdicou da infraestrutura no atonalismo e de tudo o que ela abarcava: harmonia, ritmo e métrica, que ficaram profundamente alterados (FUENTE, 2011). Rosen diz que só metaforicamente se poderá chamar linguagem à música, pois uma só obra é suficiente para transformar todo o sistema musical, enquanto que não há uma palavra isolada que altere toda a linguagem, a não ser de modo parcial (ROSEN, 1996). A particularidade da linguagem musical reside nesta faceta de reinvenção da arquitectura mental do processo sonoro, num renascimento de processos encadeados a partir dos mesmos materiais de base, algo que não é possível na linguagem corrente e comunicação por palavras. A linguagem musical requer ainda um sofisticado processo de mediação antes de chegar ao receptor, na qual se sujeita, ou transfigura, pelas mãos do executante (HENNION, 2003) e sem a qual transfiguração não passa de letra morta no papel.

Rosen adverte-nos: “[...] se se admite que em música a obra particular é capaz de alterar ou mesmo de inventar uma linguagem, então torna-se indispensável que essa linguagem forneça as condições da sua própria compreensão, pelo menos parcialmente” (ROSEN, 1996: 19). O período atonal das duas primeiras décadas do séc. XX configurou, pois, uma verdadeira ruptura epistemológica com o passado, pois a forma como obteve a destruição do sistema anterior foi por meio de descontinuidade e reformulação, abrindo uma janela para um novo tipo de discurso criativo. A ruptura alterou radicalmente o tipo de gramática, as relações internas do sistema e o próprio sistema. Dessa altura, dois compositores – Hindemith e Schönberg – sobressaem por terem reorganizado, cada um a seu tempo, sistemas de linguagem musical distintos, que ficariam para a posteridade como demonstrativos da plasticidade intrínseca da música ao nível de sistema comunicativo e como estruturas mentais viáveis. A fase anterior à reorganização de material foi fortemente influenciada pela estética expressionista como fio condutor e justificação, ou ancoragem, psicológica.

Schönberg destaca-se na história da música ocidental como a personagem que activou a transformação, percepção grandemente influenciada, e difundida, pela posterior interpretação de Adorno de todo o processo. O período de atonalismo livre, embora curto, foi o seu período mais produtivo: entre 1907 e 1909, completou sete grandes obras, entre as quais *Erwartung* Op. 17, que é considerada a sua obra mais atonal – pelo abandono sistemático e voluntário de organização rítmica, harmónica, temática ou métrica –, onde o estado caótico da linguagem musical acompanha a desestruturação psicológica da personagem, espelhando-a sobre um texto e uma estética expressionistas. Foi um abandono sem retorno, uma impossibilidade de discurso musical e psíquico, por isso Charles Rosen afirma que *Erwartung* é um marco incontornável na música do séc. XX, o ponto da maior erradicação normativa após o qual não seria possível ir mais além. Depois desta obra, o compositor reformulou e maturou as coordenadas do seu

espaço de composição (MORGAN, 1980), reaparecendo com o que, para ele, seria a substituição do sistema tonal.

Hindemith, ultrapassada a própria experiência de dissolução formal e temática de atonalismo durante os anos 1918-1921, sobre textos e estética marcadamente expressionistas, criou o seu próprio sistema de composição, de linguagem, numa abordagem que, fugindo ao convencionalismo do sistema tonal, retornou a ele num processo de reinvenção do mesmo, usando os doze tons (tal como no dodecafonismo), mas segundo uma lógica sonora não abstracta.

Apesar do sentimento de libertação que a anulação de regras trouxe aos compositores de início de século, a formação académica permaneceu a mesma, pelo que muita da criação musical e mesmo análise do atonalismo, nomeadamente da música de Schönberg, foi mais ou menos afectada por processos de análise tonal, mesmo que inconscientemente. Ao mesmo tempo, durante o séc. XX, eclodiu uma miríade de linguagens e outras possibilidades estilísticas definidas por preferências técnicas e estéticas individuais, sem que nenhuma se tornasse dominante (MORGAN, 1984), com uma grande distância do passado tonal e numa variedade de estéticas musicais.

Três pré-condições são necessárias para que um novo movimento musical, um novo tipo de composição se desenvolva: uma cisão histórica, que crie uma distância em relação ao passado, um potencial suficientemente grande em termos de talentos, que ajude o direito implícito da geração mais jovem existente para se tornar uma presença efectiva, e um conceito estético, cuja realização abra perspectivas atraentes para o futuro¹ (DIBELIUS, 2014: 13).

Hindemith (1895-1963)

A derrota da Alemanha na Grande Guerra de 1914-1918, na qual Hindemith lutou no último ano, pôs fim à monarquia e iniciou a República de Weimar. Um novo fluxo criativo inundava os círculos artísticos no desejo de sacudir o peso de velhos modelos, e, entre os artistas da nova geração, o impulso era de rejeitar o passado em favor de opções totalmente novas. Intensificou-se a posição anti-Romantismo, substituindo paradigmas anteriores por uma arte mais simples e objectiva. Berlim era o grande centro intelectual e artístico.

O optimismo destes anos, durante pouco mais de uma década, teve uma repercussão extraordinária no jovem compositor Paul Hindemith. Dotado de talento inegável para o violino – aos 20 anos era já concertino da Orquestra de Ópera de Frankfurt –, fundou em 1921 o Quarteto Amar-Hindemith, que difundia sobretudo música contemporânea a par de obras desconhecidas do repertório clássico e romântico. O quarteto, que tinha Hindemith na viola de arco e Licco Amar no primeiro violino, foi formado para tocar o seu *Quarteto* Op. 16 no Festival de Donaueschingen, já que o grupo (quarteto) originalmente assinalado para apresentar esta obra se escusou a fazê-lo. A obra obteve enorme sucesso junto do público; no ano seguinte outras das suas obras foram apresentadas à Internationale Gesellschaft für Neue Musik no Festival de Salzburg, no que foi o primeiro encontro desta sociedade que se tornou fundamental na difusão

¹ Original: "Three preconditions are necessary to enable a new musical movement, a new kind of composing, to develop: an historical caesura, which creates a distance relative to the past, a sufficiently great potential in terms of talents, which helps the younger generation's implied right to existence to become an effective presence, and an aesthetic concept, whose realization opens enticing prospects for the future" (DIBELIUS, 2014: 13).

de música contemporânea, mais tarde conhecida como International Society for Contemporary Music (ISCM). Muito rapidamente o Quarteto se tornou o agrupamento associado à música contemporânea mais avançada, e um dos melhores da altura (SCOTT, 1929).

Dois anos depois Hindemith passou a fazer parte da organização do Festival de Donaueschingen, o que lhe possibilitou um maior alcance na difusão da sua obra e de outros compositores. No panorama musical dos anos 1920, o Quarteto Amar-Hindemith destacou-se com os numerosos convites e na apresentação de obras contemporâneas, dando a conhecer ao público europeu de então um repertório muito variado que incluía obras de Béla Bartók, Milhaud, Casella, Martinu, Jarnach, Krenek, Ravel, Reger, Schönberg, Stravinsky ou Anton Webern, entre outros. Dotados de uma energia e técnica impecáveis, deixavam os próprios compositores empolgados com as performances.

Mas, numa outra vertente, e como compositor, o jovem Hindemith também se tornou no “enfant terrible” da música alemã (HANEY, 2009). Entre 1921 e 1922, apresentou três óperas expressionistas de um acto, em Frankfurt e Stuttgart, as quais provocaram o maior escândalo entre o público pela música, conotações sexuais e outras sugestões: *Morder*, *Hoffnung der Frauen*, *Sancta Susanna* e a terceira, *Das Nusch Nushi*, uma paródia de fantoches birmaneses com alusões a *Tristão e Isolda* de Wagner. Tal como os seus contemporâneos, Hindemith referia-se ao início do século XX como uma época em que “o velho mundo explodiu” (SCHUBERT, 2004) e em que os artistas tinham de entender esse mundo em mudança, desconsiderando em grande parte convenções estabelecidas desde sempre. Hindemith, mais tarde, observou²:

Eu experimentei a transição de uma formação conservadora para uma nova liberdade, talvez mais profundamente do que a maioria. O que era novo tinha que ser transposto para que o acto exploratório acontecesse; que isso não era inofensivo nem sem perigo é algo que qualquer um que participou desse processo de exploração sabe (HINDEMITH apud SCHUBERT, 2004: 1).

Esta aceção de “novo” foi, para Hindemith, a estética transversal do Expressionismo (SCHUBERT, 2004).

Morder, *Hoffnung der Frauen* (Homícidio, a esperança das mulheres) foi composta sobre o texto expressionista abstracto de Oskar Kokoschka de 1909, considerado o primeiro drama expressionista de sempre, apresentando personagens míticas extremamente violentas, num drama com diálogos declamatórios e grande intensidade emocional – aliás, um modelo dramático depois usado por mais autores de estética expressionista. A obra é perturbadora, embora musicalmente se inscreva na tradição orquestral de Strauss e no lirismo de Wagner, estando estruturada em quatro andamentos e, por isso, seguindo um modelo clássico ao nível da forma.

Em *Sancta Susanna*, com libreto do poeta e dramaturgo expressionista August Stramm, a psicose é ligada à religião, e pulsões inconscientes movem a personagem principal, que tem um discurso altamente fragmentado, com laivos de loucura e morbidez sensual, uma freira que se une fisicamente ao seu Cristo de tamanho natural no desfecho final. A ópera articula-se por meio da noção expressionista de emoção exacerbada, sendo o efeito conseguido musicalmente através de um desenvolvimento tonal e

² Original: “I have experienced the transition from conservative training into a new freedom perhaps more thoroughly than most. What was new had to be transversed if exploration was to happen; that this was neither harmless nor without danger is something anyone who took part of this process of exploration knows” (SCHUBERT, 2004: 1).

harmônico extremo, explorando os limites da tonalidade. Hindemith, no entanto, não se afastou completamente do formalismo composicional, estruturando a obra como uma série de variações. A crítica à *première* foi arrasadora, acusando-o sobretudo de dessacralização das instituições para além de outros abusos morais, sendo que, numa apresentação em Hamburgo, os ouvintes tiveram de assinar um termo de responsabilidade atestando que não causariam distúrbios durante a performance (SCHUBERT, 2004). Mas a qualidade era inquestionável, conseguindo o elemento “horível” do expressionismo por meio de uma técnica e música brilhantes, nas palavras da musicóloga Marion Scott anos depois (SCOTT, 1929).

Das Nusch Nuschi é uma ópera burlesca e subversiva para fantoches que põe em xeque um dos maiores ícones da música da música ocidental, *Tristão e Isolda* de Wagner. Estreou em Stuttgart em 1921 sob o olhar escandalizado de críticos e músicos. Nesta ópera, Hindemith não se coibiu de incluir referências musicais e textuais à ópera de Wagner nomeadamente usando o acorde de *Tristão*, numa paródia sobre amores e violência que atingia o cerne do “espírito alemão”, em sintonia com os sentimentos gerados pela devastação e humilhação sofridas pela Alemanha no desfecho da Grande Guerra. Esta era a atitude prevalente em artistas da nova geração perante a ilusão com que se tinham juntado à máquina de guerra, um repúdio pelos valores consignados como os grandes valores da civilização alemã e que teve na ironia o seu máximo veículo. A paródia cínica atingia também o âmago do movimento expressionista alemão prevalente nos anos imediatamente anteriores à Grande Guerra e marcado por uma estética de expressividade intensamente mórbida e violenta tanto na dramaturgia como na pintura, pois as pulsões mais violentas eram agora apresentadas, nesta abordagem cínica, como paródia existencial. Na obra *Das Nusch Nuschi*, podem ser encontrados elementos semelhantes às obras de Stravinsky da mesma época, uma das referências do compositor, quer no tratamento cromático e melódico, quer no uso de ostinatos constantes, e mesmo no próprio uso de fantoches, que trazia reminiscências de *Petrushka*. Musicalmente, Hindemith afastou-se de qualquer referência tonal e começou a desenvolver a sua linguagem profundamente anti-romântica e de cariz atonal e imitativo.

O desenvolvimento da linguagem musical presente nestas três obras, no sentido de um atonalismo crescente, faz coincidir a dissolução de valores civilizacionais, ou a consciencialização da ilusão desses valores, com o afastamento das estruturas tonais e formais que tinham modelado o desenvolvimento da composição até ao expoente máximo que constituía Wagner, e que aliás continua a constituir. Wagner já estabelecera um marco na dissolução da tonalidade, e incidentalmente com o acorde *Tristão*, que abre a ópera e que é o *leitmotiv* da personagem. Hindemith, ao parodiar os elementos audíveis mais pertinentes da obra de Wagner com o acorde de *Tristão* na parte de trombone, numa reminiscência do lamento do rei Mark em relação à traição do seu cavaleiro – na obra *Nusch Nuschi* ridicularizado na história inverosímil de um rei-fantoches traído por quatro esposas –, dá uma machadada alegórica no que seria o *establishment* dos valores da *Kultur* e os seus ícones, incidentalmente os mesmos valores que tinham pejado o discurso político para chamar os jovens à guerra e defender a sua pátria. E, ao atingir os alicerces da *Kultur*, conseguido também através da linguagem atonal, Hindemith duplamente se afasta do que tinha sido uma crença e união do povo germânico, assente em valores sociais e culturais.

A experiência de parodiar obras vinha de alguns anos antes, pela influência do autor de sátiras Friederich Huch e já Hindemith tinha preparado uma partitura para a encenação de fantoches da obra *Lohengrin*. Musicalmente, Hindemith encontrava-se numa fase de experimentação. Aliás, a obra *Das Nusch Nuschi*, com grande influência de Stravinsky ao nível de desenvolvimento harmônico e melódico-rítmico,

abriu caminho e horizonte para novas experiências na composição, uma viagem sem limites no imaginário musical. Mas, se em *Sancta Susanna* o abuso tinha sido moral, Hindemith cometeu aqui sacrilégio institucional, o que, nas palavras do crítico Willibald Nagel, era intolerável:

Como uma piada no cenário correcto, ok. Mas, como uma ópera num teatro supostamente dedicado à cultura artística, não. Porque, no final, toda a história é uma imundície... insípida é a história de desenho sem fim; insípida é a cena repugnantemente lasciva com as quatro esposas. Mais do que de mau gosto, cinicamente descarada e descaradamente sem vergonha é a citação de Tristão, que lembra a traição à honra de Marcos³ (*Süddeutsche Zeitung*, 6 jun. 1921).

Existia já alguma prática de provocação de públicos desde o início de século, com o escândalo provocado em 1905 pelas óperas *Salomé*, e depois *Elektra* de Strauss, e em 1913 com choque frontal do público na recepção da *Sagração da Primavera* em Paris, e logo passado dois meses seguido do escândalo em Viena no *Skandalkonzert* dirigido por Schönberg, cujo espectáculo teve de ser interrompido com a intervenção da polícia. A provocação ao *establishment* cultural com temáticas e inovações harmónicas crescentemente dissonantes, não permitidas, obtinha geralmente a reacção também violenta por parte dos públicos, sendo que Viena era das salas europeias mais conservadoras, mas importante, pois detinha o direito de apresentação das obras em mais teatros do antigo Império Austro-Húngaro. O público erudito mantinha, nesta primeira fase, uma posição profundamente intolerante face à perspectiva do que seria o corte com a tradição, na realidade olhado por artistas como desenvolvimento lógico e inevitável para o futuro e como parte de um movimento social criativo de contestação de estruturas perenes, sentido em todas as artes. A resistência à destruição do até aí considerado o grande património cultural tornou-se tão inevitável como o próprio corte com a tradição e seus convencionalismos (ROSEN, 1996).

A posição defectiva de Hindemith em relação aos grandes ícones da música germânica foi também visível na abordagem que praticou com a *Gebrauchsmusik*, se bem que o tenha feito a par de outros compositores, e embora anos mais tarde tenha de alguma forma evitado a sua conexão com o termo, como se se tivesse tratado de uma incursão juvenil contextualizada num período do tempo. *Gebrauchsmusik*, ou a música utilitária, foi tomada como um incentivo para produzir música a ser tocada por amadores, jovens e músicos em geral, como parte da vida diária do povo germânico, um elo da população alienada pelos resultados da guerra e sua devastação, e por todas as consequências de perda de identidade e de capacidade económica. A música para todas as ocasiões, ou em todas as ocasiões, serviria como ponto unificador sociopolítico e como alienação da realidade por meio da experiência difundida da arte, do êxtase pela arte. Na prática, os compositores tinham encomendas, do Estado, de obras de forma mais contínua do que se criassem obras *per se*, e por isso a sua adesão à iniciativa. Nesta fase, Hindemith escreveu sobretudo música de câmara – *Kammermusik* – para agrupamentos de formação improvável, e música para outras formações em grupo explorando até instrumentos pouco usados na altura, como a *viola d'amore*.

³ Original: "As a joke in the right setting, okay. But as an opera in a theatre supposedly devoted to artistic culture, no. For in the end, the whole story is filth...Tasteless is the endless drawing out of the story; tasteless is the disgustingly lustful scene with the four wives. More than tasteless, cynically brazen, and knavishly shameless is the Tristan quotation, which recalls the betrayal of Mark's honour" (*Süddeutsche Zeitung*, June 6, 1921).

O conceito, já com raízes no séc. XIX, época em que, com Johann Strauss e outros compositores, a música de entretenimento se separou da música erudita (NATTIEZ, 2005), tomava agora uma subtil perspectiva com Paul Nettl e Heinrich Besseler (1921-1923). Estes musicólogos estabeleceram que, na distinção entre a música com um fim específico, por exemplo de dança, e a música sem fim específico ou abstracta, prevalecia a que permitia participação musical e por isso providenciava o acesso estético à música, *Zugangsweise*. Besseler identificou *Gebrauchsmusik* como prática em que o ouvinte seria um conhecedor activo e o envolvimento com a música, uma extensão da vida diária. A teoria de Besseler acerca de performance musical na sala de concertos era que a perfeição de reprodução musical era secundária. Os ouvintes não se podiam constituir como uma multidão devota e passiva na aceitação do que ouviam, mas, antes, tinham de integrar a música de forma activa, por exemplo dançando, ou em comunidade; “O mundo mundano de onde o artista deseja escapar é a força viva da *Gebrauchsmusik*”⁴ (BROWN, 2009: 31).

A conexão estética e a plena fruição da arte surgiram somente por meio da participação, o que colocava a audição num patamar inferior de envolvimento musical. A música tornava-se um elemento de união para a população devastada no pós-guerra, uma música suficientemente acessível para se participar tocando e assim o indivíduo atingir o êxtase artístico e bem-estar psicológico, esquecendo a instabilidade da vida diária. É interessante notar que, sob o ponto de vista da performance, as obras de *Kammermusik* são mais estimulantes de tocar que ouvir, no intrincado relacionamento de material rítmico e sonoro muitas vezes contrapontístico e na textura como contínuo diálogo entre os instrumentos.

Mas, segundo o argumento de Adorno (1924), que criticou duramente este alinhamento ideológico, estava em perigo a própria arte, pois, se as obras desciam ao nível dos amadores e interessados de forma a serem de execução acessível, sem o nível de exigência ou o *craftsmanship* requerido por profissionais nem o conteúdo emotivo da tradição romântica centro-europeia, a simbiose com a arte depressa deixaria de fazer sentido, pois a arte desaparecia. De qualquer forma, *Gebrauchsmusik* caiu em desuso com o fim da República de Weimar, e como conceito social não tornou a ser retomado.

Anos depois, o compositor entrou em ruptura com o regime nazi, que rotulou a sua música de degenerada, e emigrou primeiro para a Suíça e depois para os Estados Unidos em 1940, influenciando como professor em Yale toda uma geração de novos compositores.

Existe um lema na Hindemith Foundation, uma frase que sobressai e que de alguma forma se refere à sua posição perante o valor da música na sociedade: “O músico amador que se dedica seriamente à música é tão importante para nós como qualquer músico profissional”⁵ (HINDEMITH FOUNDATION)⁶.

Embora Hindemith mais tarde tenha recuado na memória de participação na *Gebrauchsmusik* como afastamento das críticas de que foi alvo pelos compositores e simpatizantes da Segunda Escola de Viena (BROWN, 2009), manteve a ideia de função social (anti-individualista) da música e do músico, o que se poderá configurar como profundamente subversivo dentro dos valores de consolidação da música ocidental, na tradição pós-beethoveniana do valor sublime da arte, e por inerência em toda a sua abordagem social e filosófica, marcando o distanciamento profundo em relação ao edifício estético pós-

⁴ Original: “The mundane world from which high art wishes to escape is the life force of *Gebrauchsmusik*” (BROWN, 2009: 31).

⁵ Original: “The amateur musician who devotes himself seriously to musical matters is an equally important part of our musical life as the serious professional musician” (HINDEMITH FOUNDATION).

⁶ Hindemith Foundation: <https://www.hindemith.info/en/music-centre/> Acesso em: 7 nov. 2022.

wagneriano numa recusa do “artista” como conceito imbuído de significados densos, do artista visionário, impulsionado por um talento inevitável e rejeitado pelo público. Em certa medida, a passagem pela música utilitária afastou o compositor, por um lado, da estética expressionista que era concentrada no momento introspectivo e, por outro, do alinhamento com a abordagem elitista da música contemporânea.

Adorno deplorou a prática de *Gebrauchsmusik*, numa antecipação do repúdio pela “música de massas”, afirmando que a obra de Hindemith daquela fase não tinha qualquer valor (BRIENER, 2003). Se bem que *Gebrauchsmusik* fosse só incentivada num período de tempo, a música imbuía-se de uma função social, música utilitária, o que nos traça um paralelo com o amadorismo no usar a música como forma de entretenimento, chocando com os valores que alimentam a arte como sublime e o seu objecto como esteticamente inatingível. Mas o lema está enquadrado na sociedade americana, na qual Adorno viveu tal como Hindemith, em que subia de volume a arte como indústria e entretenimento, e o objecto da arte se transformava num objecto de compleição diária e para consumo geral. Nesse sentido, a abertura da música clássica e contemporânea a músicos que se entretinham nela como passatempo criava uma ponte com esse outro mundo que excedia todos os limites da arte pela arte. Adorno sofreu o paradigma americano de absorção da arte pop, o que manifesta no seu pensamento perenemente crítico, mas Hindemith de alguma forma reinventou o conceito de música utilitária de Weimar, transformando-o no reconhecimento do papel e função social da música, incluindo os amadores, e também por aí estabeleceu as conexões necessárias com a sociedade americana para ser reconhecido como um dos seus.

Hindemith, aparte estas incursões, estabeleceu-se como compositor com um estilo muito próprio, desenvolvido no *Unterweisung im Tonsatz* de 1937 (Tratado de Composição), um projecto iniciado nos anos 1930 e inicialmente projectado para ter quatro volumes no que seria a base da sua linguagem pós-tonal. A necessidade de estabelecer os princípios da técnica de composição não serial, numa organização dos doze tons cromáticos por referência a princípios acústicos em vez de enumerativos (DESBRULAIS, 2013), revela a necessidade de reorganização da linguagem musical, recuperando da época de abordagem cínica aos escombros socioculturais, mas recusando o formalismo tonal que há anos tinha sido abandonado na evolução da música ocidental. A teoria de Hindemith retoma elementos do sistema tonal pela relação acústica de intervalos baseada nas séries de harmónicos, mas numa reorganização total de princípios, como sejam os conceitos de consonância e dissonância, tratamento da harmonia, progressão harmónica ou tonalidade, forças de atracção e distensão nas estruturas, integração total das três dimensões (harmonia, melodia, ritmo), mas desafiando e quebrando regras básicas do sistema tonal, como o uso de tríades. Hindemith refere-se à tonalidade não funcional como um sistema natural sonoro, tal como a gravidade, em que o ouvido procura a relação dos doze tons cromáticos com os sons naturais das séries harmónicas derivadas das leis da Física.

O tratado *Unterweisung im Tonsatz* consolida o seu sistema de composição, ao qual posteriormente permanece intransigente tendo mesmo reescrito algumas das suas obras de forma a observarem os princípios ali enunciados; o tratado dá a chave para a inteligibilidade da sua obra.

Portanto, Hindemith organiza o sistema de pensamento criando um sistema de composição e análise, que será uma transformação do tonalismo, já que se enraíza no mesmo sistema natural, a par de desenvolver outros aspectos do pensamento sobre a tarefa e função do compositor, tal como expõe no livro *A Composer's World*, de 1952, um agregado das suas apresentações em conferências e palestras. Para além de reafirmar a necessidade de um sistema estruturado na composição, deixa aqui patente uma

crítica ao talento natural não educado, numa postura contra o ideal romântico de artista, e uma crítica a muita da música contemporânea que eclodia tendo em vista somente o ideal artístico e abstracto, numa crítica velada a Schönberg e Adorno.

Poderemos ver neste Tratado a consolidação de um sistema de linguagem musical, depois da anarquia da experiência atonal associada ao movimento expressionista, um retorno ao processo criativo regrado, após incursões várias por territórios de consistência frágil.

Schönberg (1874-1951)

No início de carreira e ainda sediado em Viena, Schönberg compôs uma série de obras grandemente influenciadas pelo romantismo alemão tardio, onde, apesar do autodidatismo e de alguns anos de estudo privado, demonstrava já um domínio técnico e estilístico notável. São desse período as obras *Verklärte Nacht* Op. 4, de 1899, estreada em 1902, e o poema sinfónico *Pelleas e Melisande* Op. 5, de 1903, onde se detecta a influência de compositores como Wagner e Strauss, com recurso a *leitmotiv* e cromatismo intenso, sendo ambas programáticas (MORGAN, 1991). A primeira recepção de *Verklärte Nacht* Op. 5 foi controversa para além da intensa linguagem cromática, usou um acorde de nona invertida rejeitado pela Wiener Musikverein (Sociedade Musical de Viena) por ser uma harmonia inexistente (MORGAN, 1991). Apesar de alguns indivíduos terem elogiado a obra, para muito do público ultraconservador de Viena, a primeira audição afigurou-se demasiado extrema, e reagiu com desagrado. No entanto, a obra manteve-se como uma referência em programas de concerto ao longo dos anos.

Na recepção das obras de Schönberg, para além de a crítica frequentemente apelidar a música de “Katzenmusik” (cacofonia), as reacções e os ambientes eram extraordinariamente agressivos, mesmo ferozes, com batalhas verbais (e por vezes físicas) entre os seus adeptos e o público em geral, num processo olhado com estupefacção pelos amigos (MORGAN, 1991).

No ensaio de 1937, *How one becomes lonely* (SCHOENBERG, 2010), Schönberg reconhece que *Verklärte Nacht* foi a mais tocada de todas as suas composições, principalmente na versão orquestral, o que lhe permitiu gozar sempre de alguma aceitação entre o público, apesar da controvérsia sobre outras obras. Ocasionalmente ouvia o lamento de que, “se ao menos tivesse continuado a compor no mesmo estilo” (SCHOENBERG, 2010: 30), num estilo de romantismo tardio que fidelizava o público erudito das salas de concerto e convidava à introspecção psicológica (BOTSTEIN, 1999). Mas foi só um momento, um vislumbre de sucesso, porque o modernismo de Schönberg conseguia ofender o público e a crítica de forma consistente, sendo só apreciado por um núcleo restrito de adeptos e alunos, na sua maioria jovens aficionados (BOTSTEIN, 1999). Por reacção, o núcleo restrito elevou-o ao estatuto de compositor heróico *contra mundum*, numa típica idealização romântica da figura do artista incompreendido (CARVALHO, 2016).

Apesar de tudo, no referido ensaio de 1937, o compositor recusa a ideia de ruptura, de “Neue Musik” no sentido depois desenvolvido por Adorno, que viu o dodecafonismo como ruptura profunda com o sistema tonal e, conseqüentemente, com o *establishment* (GOEHR, 2004). Schönberg argumenta nesse ensaio que manteve o mesmo estilo e o uso das mesmas técnicas ao longo do tempo, num aperfeiçoamento contínuo via à escrita mais organizada e madura, e nesse sentido mais conceptualizada (BOTSTEIN, 1999). Esta posição é essencial para se perceber o desgaste pessoal perante a incompreensão da crítica, e social, já que sentia que a sua música era razoável e lógica dentro da sua ideia de desenvolvimento estético e

estilístico. Situa-o também numa posição diferente de análises contemporâneas ou posteriores do seu percurso, considerado disruptivo (AUNER, 2003), e devolve uma percepção de maior equilíbrio sobre o seu trabalho.

Não obstante, o antagonismo da figura de Schönberg estendia-se a todos os quadrantes e foi-se tornando mais extremo, evoluindo para uma forma de tensão constante como defesa e desafio anti-social poderoso, acicate também de produção artística, algo que cultivou ao longo dos anos juntamente com os seus alunos Berg e Webern (AUNER, 2004).

As questões de técnicas de composição, e expressão, eram-lhe essenciais, tendo em conta que a produção musical estava contextualizada dentro de um leque de outras actividades, como ensino, direcção musical, ensaios e correspondência, afiliação institucional e envolvimento cultural (AUNER, 2004), num constante de insuficiência económica. Normalmente compunha depressa, no espaço de dias ou semanas, e trabalhava em obras diferentes ao mesmo tempo, pelo que algumas datas de finalização de obras podem ser imprecisas (FRISCH, 1993).

Schönberg era também frequentemente referido como pintor, embora não tenha tido um percurso académico. O interesse intenso que desenvolveu pela pintura no período 1910-1912 teve, por um lado, uma vertente de cariz económica, mas, por outro, traduzia a procura de concretização do impulso criativo, de um rasgo só e fixado também na tela (AUNER, 2005). Como referiu numa carta a Carl Moll (1861-1945), a sua forma de aprendizagem era imediata, e não por um processo de aprendizagem formal (AUNER, 2003). A sua produção integrava a estética expressionista e era olhada com algum apreço no meio, como, por exemplo, por Kandinsky. Chegou a participar em várias exposições: em outubro de 1910, organizou uma exposição da sua obra na Livraria Heller em Viena, no ano seguinte foi incluído na primeira exposição de Kandinsky *Der Blaue Reiter*. A conexão com a pintura ia mais além do simples acto da tela, estabeleceu uma profunda ligação com Kandinsky no sentido do fluir da abstracção da música para a pintura, e vice-versa. A 2 de janeiro de 1911, decorreu na *Jahreszeitensaal*, em Munique, um concerto só com música de Schönberg; o programa incluía *Lieder*, o *Primeiro* e *Segundo Quartetos* Op. 7 e Op. 10, e as *Peças de Piano* Op. 11. Kandinsky esteve presente, pintando depois *Impression III (Konzert)*, uma reminiscência das sonoridades ouvidas, iniciando correspondência com Schönberg, no que viria a ser uma das mais importantes correspondências entre artistas no séc. XX. Na carta a 19 de janeiro, escreveu:

Nas suas obras percebeu o que eu, embora de forma incerta, tanto ansiei ouvir em música. O desenvolvimento independente através dos seus próprios destinos, a vida independente de vozes individuais nas composições, é exactamente o que estou a tentar encontrar nas minhas pinturas⁷ (KANDINSKY apud FRISCH, 2005: 119).

O movimento expressionista, nascido na Alemanha em 1909, apresentava diferentes nuances consoante os mais destacados teóricos, críticos de arte e pintores – entre eles, Kandinsky –, mas ostentava o cunho especial de evitar a natureza exterior e de se determinar por oposição ao Impressionismo. O expressionista não pintava um objecto, antes a sua reacção subjectiva a ele, recriando-o à luz das emoções em geral extremas e distorcendo-o para penetrar na sua essência oculta. Expressava o medo real e

⁷ Original: “In your works, you have realized what I, albeit in uncertain form, have so greatly longed for in music. The independent progress through their own destinies, the independent life of the individual voices in your compositions, is exactly what I am trying to find in my paintings” (KANDINSKY apud FRISCH, 2005: 119).

subconsciente da sociedade capitalista, instável politicamente e doentia, e parte da primeira geração expressionista pereceu na guerra 1914-1918, não sem antes ter vislumbres premonitórios de cataclismo. Na prática, pintava-se a distorção, o grotesco, as cores gritantes em vez de beleza e harmonia: a substituição da beleza e harmonia teve eco na música com a dissonância, extremos de dinâmicas e discurso caótico, em vez da simetria e lógica da harmonia tonal. Schönberg tinha-se envolvido profundamente com o meio artístico e intelectual de Viena, absorvendo ideias de Freud, Klimt, Hofmannsthal e Mach na apologia de uma fronteira difusa entre o ego e o mundo, onde as tradicionais noções de ordem e espaço perdiam realidade ou mesmo veracidade. O ser abarcava sentidos objetivos e subjectivos, sem grande diferenciação. Nessa óptica, a emancipação da dissonância significava também a emancipação de uma visão ordenada da realidade (SCHORSKE, 2012). Adorno associou o Expressionismo à revelação do inconsciente na criação de estados emotivos, que tinham o medo e a morte como temas centrais, e onde a dissonância tomava o lugar do elemento harmonioso e afirmativo da arte, obscurecendo-a. Este autor apontou a profunda ligação do Expressionismo ao atonal e como a desintegração da tonalidade ficou ligada a ambientes de caos emotivo.

Erwartung Op. 17

Neste período cultural e psicologicamente intenso, e com um sentimento de grande liberdade criativa, Schönberg finalizou num só ano (1909) o ciclo de *Lieder Das Buch der Hängenden Gärten Op. 15*, *Drei Klavierstücke Op. 11*, *Fünf Orchesterstücke Op. 16* e o monodrama *Erwartung Op. 17*. O atonalismo como descontinuidade de técnicas anteriores de composição foi ganhando força de obra para obra, como um caminho irrefutável em que se embrenhava cada vez mais (ROSEN, 1996. MORGAN, 1991. DUDEQUE, 2007. ALAMADA, 2009. ROSSETTI, 2014). *Erwartung Op. 17* e *Die glückliche Hand* são em geral apontadas como obras do período psicanalítico, ambas compostas entre 1909 e 1913, durante um período em que explorava uma estética que expusesse o inconsciente freudiano (CARPENTER, 2010).

Nas palavras de Schönberg:

As primeiras composições neste novo estilo foram escritas por mim por volta de 1908... desde o início, tais composições diferiam de todas as músicas anteriores, não apenas harmonicamente, mas também melodicamente, tematicamente e a nível motivico. Mas a principal característica daquelas peças *in statu nascendi* era sua extrema expressividade e sua extraordinária brevidade... assim, subconscientemente as consequências foram consequência de uma inovação que, como toda inovação, destrói enquanto produz. Nova harmonia colorida foi oferecida, mas muito se perdeu... o cumprimento de todas essas funções é comparável ao efeito da pontuação na construção de frases, da subdivisão em parágrafos, e a fusão em capítulos dificilmente poderia ser assegurada com acordes cujo valor estrutural ainda não fora explorado. Assim, a princípio parecia impossível compor peças com uma organização complicada, ou de grande extensão⁸ (SCHÖNBERG apud MORGAN, 1984: 457).

⁸ Original: "The first compositions in this new style were written by me around 1908... from the very beginnings such compositions differed from all preceding music, not only harmonically but also melodically, thematically and motivally. But the foremost characteristic of those pieces *in statu nascendi* were their extreme expressiveness and their extraordinary brevity... thus, subconsciously consequences were drawn from an innovative which, like every innovation, destroys while it produces. New colourful harmony was offered, but much was lost... fulfillment of all these functions is comparable to the effect of punctuation in the construction of sentences, of subdivision into paragraphs, and of fusion into chapters could scarcely be assured with chords whose constructive values had not as yet been explored. Hence, it seemed at first impossible to compose pieces of complicated organization or of great length" (SCHÖNBERG apud MORGAN, 1984: 457).

Schönberg abstém-se de referir uma (in)volução estrutural, ficando pela importância da expressividade musical e novos processos de composição; a análise estrutural nesse sentido pode revelar-se problemática, pois os elementos pré-atonais já não figuram, e o resultado é fragmentado. Schönberg assumidamente encara este período como livre e exploratório, um hiato entre técnicas e organização da harmonia tonal, e outras por descobrir.

O processo é mais complexo do que optar por harmonias dissonantes no atonalismo de Schönberg não pode ser equacionado um desenvolvimento musical lógico, muito menos se podem encontrar relações funcionais entre harmonias, quando estas não existem (HOPKINS, 1970). Por um lado, deu a mesma importância a todas as notas e harmonias, desfazendo a dicotomia entre consonância e dissonância, e por inerência a necessidade de polaridade tonal. Por outro lado, manteve-se fiel ao princípio de desenvolvimento contínuo.

A ênfase da lógica musical evoluiu do morfológico para o psicológico: no discurso expressivo, a busca do desenvolvimento contínuo e a introdução de contrastes bruscos destruiu as directivas estruturais (HOPKINS, 1970). Por isso, a música atonal de Schönberg continua a oferecer resistência à análise (SAMSON, 1974), pois o processo é ilógico, fragmentado e sem referências. A única estabilidade encontrada poderá ser a rítmica, mas também esta evolui de métrica e pulsação definida para a ambiguidade dos dois elementos, introduzindo ainda elementos disruptivos como um discurso em recitativo sobre pulsação oscilante, o que acontece em *Erwartung* Op. 17. A pouca estabilidade rítmica é parte da recusa da harmonia tonal; na falta de referências da funcionalidade harmónica, outros factores periféricos tornam-se essenciais: ritmo, timbre, dinâmicas, ambientes, contrastes (FRIEDHEIM, 1966).

De forma a dar alguma estrutura sublinear a estas obras, Schönberg falou sobre a importância que o texto adquire ao unificar obras mais longas: “Um dos mais importantes auxílios à compreensão é a clareza do desenho [a música] é auxiliada por sentimentos, *insights*, ocorrências, impressões e afins, principalmente na forma de poesia [...] para permitir que o poema determine, pelo menos externamente, a sua forma” (PENNEY, 1989: 396). Schönberg explica ainda que descobriu como construir formas maiores seguindo um texto ou poema. As diferenças de tamanho e forma das várias partes e a mudança de carácter e humor ficam espelhadas na forma e tamanho da composição, nas dinâmicas e andamento, figuração e acentuação, instrumentação e orquestração. Assim, as partes ficam diferenciadas tão claramente como antes, quando se determinavam pelas funções tonais e estruturais da harmonia. A importância do texto na estrutura musical de *Erwartung* Op. 17 é, pois, crucial.

No Verão de 1909, Zemlinsky apresenta Marie Pappenheim a Schönberg, jovem universitária de Bratislava proveniente de uma influente família judia. Marie já publicara poesia, sob pseudónimo, e seguia os movimentos intelectuais efervescentes da época, de estética expressionista e ideias de Freud. Schönberg pede-lhe que escreva um monodrama. Marie desenha o percurso poético de uma mulher à deriva, perdida entre a loucura e a razão, e o compositor, mesmo antes do texto aperfeiçoado, escreve o Monodrama em 17 dias, indicando talvez por isso que é Op. 17. O texto é fragmentado, descontínuo, com frases incompletas, revelando o estado mental caótico da personagem, que deambula de noite pela floresta, até tropeçar no corpo morto do seu amado. A música é sensível a todos os cambiantes de emoções que ela sente: ciúme por ter sido abandonada, cólera, desorientação, ternura, horror. *Erwartung* Op. 17 só foi apresentada quinze anos mais tarde em Praga (1924), dirigida por Zemlinsky.

A análise da obra por Diane Penney (1989) escapa à tradicional análise de identificação de elementos estruturais ou partes inter-relacionadas, ou ainda de outras técnicas como emancipação da dissonância, tonalidade expandida ou variação progressiva. Penney, partindo da posição do compositor sobre a estruturação que o texto e as emoções imprimem sobre a música, propõe uma análise que demonstra como a música ilustra o discurso errático da personagem e como ambos se subjugam à oscilação entre estados de razão e ilusão.

A parte musical começa por seguir estruturalmente o texto nas frases curtas e desconexas com a repetição de fragmentos musicais curtos, revela o distúrbio mental com ostinatos, ou *animando* quando a personagem está mais agitada. As mudanças dinâmicas, nestas partes, são extremas e rápidas. O *Arioso* da parte central está relacionado com a lembrança doce e amarga do amante, sendo que o recitativo dá lugar a uma parte vocal melodiosa e lírica. Na terceira cena, o ostinato é substituído por mudanças de textura musical, entre recitativo e canto, que ilustram partes do monólogo entre realidade e loucura. O esquema da parte do canto, entre recitativo e parte cantada (arioso), que segue o texto quando se refere ao passado ou a sonhos e ilusões, é o seguinte:

Presente - Realidade - Estilo Recitativo, ou declamado
Passado - Ilusão - Arioso

A contagem de compassos (cp.) é a seguinte, seguindo o esquema de estados psicológicos entre realidade (R) e ilusão (I):

Cena I	Cena II	Cena III	Cena IV
R-I-R-I-R-I 37 cp.	R-I-R 52 cp.	R-I-R 35 cp.	R-I 302 cp.
(PENNEY, 1989: 5, 6).			

A oscilação entre realidade intensa de dor e ilusão lírica sobre o passado revela o estado de oscilação psíquica da personagem, a instabilidade, ou a fina linha entre razão e loucura.

A análise de outros musicólogos versa sobre a ausência ou distorção de elementos estruturais ligados ao tonalismo: para Friedheim (1966), Buchanan (1967) ou Rosen (1975), ao longo da meia-hora da obra não há (quase) uma repetição temática ou uma harmonia resolúvel, um ritmo estável; as opiniões dividem-se entre a análise de uma forma totalmente atonal e subsequentemente desestruturada ou a tentativa de encontrar reminiscências de elementos anteriores. Há um elemento que ainda se encontra presente: o ritmo, já que forma ou harmonia ou mesmo um processo lógico de encadeamento de partes não aparece. Tal como noutras obras do período atonal, a desestruturação rítmica é marcante; já nas *Peças para Piano* Op. 11, o compositor tinha usado divisões de compasso com mudanças constantes e abruptas com tempos não uniformes entre a mão direita e esquerda, ou compassos tão longos que mais parecem totalmente livres de medição. Em *Erwartung*, a oscilação entre ritmos complexos de métrica desigual pautados pelo recitativo e a desintegração progressiva para passagens ritmicamente caóticas indicam caminho para a libertação de qualquer constrangimento medido como complemento não organizado do tratamento atonal.

Charles Rosen, que faz uma análise completa da obra, publicada em 1975, é de opinião que esta é das obras mais complexas do repertório musical de se analisar. A obra mantém uma total assimetria; na primeira cena, com 30 compassos, existem nove mudanças de unidade de tempo e dezesseis mudança de compasso. As quatro cenas têm, respectivamente, 37, 52, 35 e 302 compassos; a escrita mantém-se extremamente errática, fragmentária, só com apoio nos ostinatos recorrentes – o que para Rosen lhe dá

um sentido de movimento –, e oscila entre partes ritmicamente mais claras e as demais em que o ritmo fica como que obscurecido pela sua extrema densidade e (quase) impossibilidade de execução (FRIEDHEIM, 1966).

Pode-se definir a obra como um recitativo prolongado onde, nas palavras do compositor, “o objectivo é representar em câmara lenta tudo o que ocorre num simples segundo de máxima excitação espiritual, e fazer com que dure meia-hora” (SCHOENBERG, 1984: 115). A força expressiva concentrada de Schönberg aparece aqui em todo o esplendor, obtendo o máximo efeito no horror descritivo e dissonância auditiva e acompanhando o pavor das profundidades da psique feminina segundo uma perspectiva freudiana.

A criação desta peça poderá ter sido influenciada por circunstâncias pessoais: Schönberg atravessava uma crise emocional, motivada pela ligação amorosa da sua mulher Mathilde com o pintor expressionista Richard Gerstl, que se suicidou pouco depois de se separar dela (AUNER, 2003). Numa carta a Alma Mahler em 1913, Strauss escreveu: “Só um psiquiatra poderá agora ajudar o pobre Schönberg... seria melhor ele espalhar neve do que escrever notas em pautas” (ROSEN, 1996: 16). *Erwartung* Op. 17, mais que retratar um cenário de traição, poderá (hipoteticamente) lançar uma luz sobre a aflição feminina ao encontrar o amante morto; de qualquer forma, a obra só foi estreada depois da morte de Mathilde. Mas o desespero de Schönberg pode também ter dado lugar à expansão radical da expressão na música, nesta oscilação entre ternura e terror. Quanto mais radical a música se tornava, maior era o isolamento em que o compositor caía, assim como o distanciamento do público interessado. Por ter encontrado uma forma de expressão estética que se adaptava às variantes mais extremas da psique humana, isolou-o como artista e trouxe-lhe um sentimento profundo de compositor isolado, ostracizado (SCHORSKE, 2012).

Para Paul Griffiths, a música atonal deste período criativo de Schönberg parecia ter saído do inconsciente ao nível profundo, como produto de psicanálise introspectiva. Era uma criação tão pessoal e tão pouco filtrada pelo cérebro que o compositor nunca se sentiu capaz de ensinar técnicas de atonalismo (GRIFFITHS, 1978).

A questão de como se relaciona a música com o Expressionismo não fica pela escolha de textos de autor expressionista, tem a ver com a proeminência do olhar sobre o mundo interior, a experiência íntima, evitando a realidade exterior. A escolha de uma personagem caótica e sujeita a emoções extremas, as quais não percebe, mas que a desfiguram com elementos do horrível e macabro, insere-se integralmente na estética expressionista, pois torna-a vítima de pulsões internas e incontroláveis.

O desconforto de Schönberg nesses anos de produção criativa atonal teve também a ver com a dificuldade em apresentar as obras em Viena e em todas as salas dominadas pela elite intelectual e artística da capital. À dificuldade de aceitação das suas obras no meio artístico, associava-se a hostilidade do público pelo anti-semitismo nascente e virulento da sociedade instigado pelos escritos de Otto Weininger (SOBELMAN, 2017). Schönberg, tal como outros intelectuais do seu tempo, convertera-se ao judaísmo como reacção ao anti-semitismo que se tinha instalado na sociedade vienense e germânica e em defesa de intelectuais judeus, provavelmente não antevendo a futura força destruidora do movimento. Além disso, era um compositor que, tal como os seus discípulos Berg e Webern, arriscava agora tudo em cada dissonância que escrevia, sendo amaldiçoado por cada passo na direcção do caos estrutural desconhecido (ROSEN, 1996), cada vez mais longe de um sistema estruturado. Portanto, Schönberg unia a rejeição social

à rejeição artística, o que, sob uma perspectiva expressionista, configurava o artista como antítese ao supérfluo social.

A música de Schönberg manteve uma faceta profundamente expressiva ao longo da vida e mesmo depois de 1923 com o uso do sistema serial; ou devido ao serialismo na perspectiva de Rosen, pela preocupação com a forma e o uso motivico, sendo que o serialismo lhe proporcionou uma base para a expressividade inerente ao seu talento natural.

Conclusão

Nos dois compositores, a fase de libertação da formalidade da tonalidade passou pela experiência do Expressionismo, quer nos textos de suporte, quer na dinâmica de criação. Ao abandonar de forma sistemática todas as referências da harmonia tonal (o que acontece de forma mais aguda em Schönberg), dirigiram-se para o extremo do não discurso, na fragmentação de linguagem musical como simbologia da fragmentação psicológica e de valores existenciais. O Expressionismo serviu como estética e ideologia criativa a todo o processo de mudança; mais, o Expressionismo serviu como suporte do atonalismo. Os dois compositores retomaram subseqüentemente a via da reestruturação do discurso musical construindo cada um o seu próprio sistema e fornecendo a explicação, à qual alude Rosen, que traria a compreensão de uma nova organização de linguagem. Com a reorganização, foram recuperadas a racionalidade de discurso e a capacidade de análise.

Nesse sentido, poderemos falar de linguagem musical como expressão de uma ordem interna, carregada de sentido, numa dinâmica que oscila entre a concepção mais abstracta ou mais sensorial, mas sempre determinante como veículo e imagem da estruturação mental do indivíduo. Nessa acepção, música aproxima-se de linguagem pois traduz, comunica e reflecte estados mentais e possibilidade de comunicação discursivas. Quando a organização interna musical se desfaz, esta só se pode adequar a estados de loucura, de extravagância ou outros estados extremos de desestruturação psíquica. Mais que comunicação com regras de sintaxe e significados, a música exprime-se enquanto existe um universo interno (e externo) que se desenvolve, e gera a sua própria organização como universo reflexivo.

Referências

- ADAMS, Courtney. Artistic parallels between Arnold Schoenberg's music and painting (1908-1912). *College Music Symposium*. College Music Society, v. 35, p. 5-21, 1995.
- AUNER, Joseph. Proclaiming the mainstream: Schoenberg, Berg, and Weber. In: COOK, Nicholas; POPLÉ, Anthony (ed.). *The Cambridge History of Twentieth-century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 228-259.
- AUNER, Joseph. Composing on Stage: Schoenberg and the Creative Process as Public Performance. *19th-Century Music*, v. 29, p. 64-99, 2005.
- AUNER, Joseph. *A Schönberg reader*. New Haven: Yale University Press, 2008.
- BARSOTTI, B.; REGGIO, D.; RÉGO, E. The "Non-Kantianism" of Bachelard: towards the transcendental sense of the epistemological break. *ANGELAKI journal of the theoretical humanities*, v. 10, n. 2, p. 89-102, 2005.
- BESSELER, Heinrich. *Beiträge zur Stilgeschichte der deutschen Suite im 17. Jahrhundert*. Diss. (PhD). University of Freiburg, Freiburg, 1923.
- BLUMENFELD, H. Ad Vocem. Adorno. *The Musical Quarterly*, v. 75, n. 4, p. 263-284, 199.
- BOTSTEIN, Leon. Schoenberg and the audience: Modernism, Music, and Politics in the Twentieth Century. In: FRISCH, W. (ed.). *Schoenberg and his World*. Princeton: Princeton University Press, 2012. v. 29, p. 19-55.
- BROWN, Trent R. *Stylistic influences and application of Gebrauchsmusik in the late choral cantatas of Daniel Pinkham*. Thesis (Doctoral Thesis). Tucson: University of Arizona, 2009.
- BUCHANAN, Herbert H. A Key to Schoenberg's Erwartung Op. 17. *Journal of the American Musicological Society*, v. 20, n. 3, p. 434-449, 1967.
- BYRON, A. Demystifying Schoenberg's Conducting. *Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online*, v. 1, 2006.
- CARPENTER, Alexander. Schoenberg's Vienna, Freud's Vienna: Re-Examining the Connections between the Monodrama Erwartung and the Early History of Psychoanalysis. *Musical Quarterly*, v. 93, n. 1, p. 144-181, 2010.
- CARVALHO, Helena. *Percursos profissionais dos artistas de performance*, Dissertação (Doutorado). ISCTE, Lisboa, 2016.
- COPLAND, Aaron. *The new music 1900-1960*. New York: Norton, 1968.
- DIBELIUS, Ulrich. Positions - Reactions - Confusions: The Second Wave of German Music after 1945. *Contemporary Music Review*, v. 12, part 1, p. 13-24, 1995.
- DUDEQUE, Norton. Schoenberg e a função tonal. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. 2, n. 1, 1997.
- DUDEQUE, Norton. Schoenberg: emancipação da dissonância, tonalidade expandida e variação progressiva em *Friede Auf Erden*, op.13. *Debates: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, v. 9, 2007.
- ELLINGSWORTH, Huber. The Shadow of Benjamin Lee Whorf: Continuing Issues in Linguistic Relativism. *Intercultural Communication Studies II*, v. 2, 1992.
- FRIEDHEIM, Philip. Rhythmic Structure in Schoenberg's Atonal Compositions. *Journal of the American Musicological Society*, v. 19, n. 1, p. 59-67, 1966.
- FRISCH, Walter. *The early works of Arnold Schoenberg, 1893-1908*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- FRISCH, Walter. *German modernism: music and the arts*. Berkeley: University of California Press, 2005. v. 3.
- GOEHR, Lydia. Dissonant Works and the Listening Public. In: HUHN, Tom (ed.). *The Cambridge Companion to Adorno*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 222-247.
- GRIFFITHS, Paul. *Modern Music: a concise history from Debussy to Boulez*. New York: Thames and Hudson, 1978.
- HANEY, Joel. Slaying the Wagnerian Monster: Hindemith, Das Nusch-Nuschi, and Musical Germanness after the Great War. *Journal of Musicology*, v. 25, n. 4, p. 339-393, 2008.

- HENNION, Antoine. Music and Mediation: Towards a new Sociology of Music. *In*: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (ed.). *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. London: Routledge, 2003. p. 80-91.
- HINDEMITH FOUNDATION, <https://www.hindemith.info/en/music-centre/>, Acesso em: 7 nov. 2022.
- HINTON, Stephen. *The Idea of Gebrauchsmusik: A Study of Musical Aesthetics in the Weimar Republic (1919-1933) with Particular Reference to the Works of Paul Hindemith*. New York: Garland Publishing, 1989.
- HOPKINS, G. W. Schoenberg and the “Logic” of Atonality. *Tempo*, v. 94, p. 15-20, 1970.
- KONE, M.; SHIMAZU, A.; NAKAJIMA, T. The State of the Art in Agent Communication Languages. *Knowledge and Information Systems*, v. 2, p. 259-284, 2000.
- KRAMSCH, Claire. Language and culture. *ALLA review*, v. 27, n. 1, p. 30-55, 2014.
- LESSING, Wolfgang. *Die Hindemith: Rezeption Theodor W. Adornos*. Schott 1999.
- LOPES-GRAÇA, Fernando. *Escritos Musicológicos*. Lisboa: Cosmos, 1977.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Sinais*. Trad. Fernando Gil. [S. l.]: Minotauro, 1962.
- MORGAN, Robert. Musical Time/Musical Space. *Critical Inquiry*, v. 6, n. 3, p. 527-538, 1980.
- MORGAN, Robert. Secret Languages: The Roots of Musical Modernism. *Critical Inquiry*, v. 10, n. 3, p. 442-461, 1984.
- MORGAN, Robert. *Twentieth-century music: a history of musical style in modern Europe and America*. New York: WW Norton, 1991.
- MORGAN, Robert. Rethinking Musical Culture: Canonic Reformulations in a Post-Tonal Age. In: BERGERON, Katherine; BOHLMAN, Philip V. (ed.). *Disciplining Music: Musicology and its Canons*. Chicago and London: [s. n.], 1992. p. 44-64.
- MOTA, Marcus. *Entre Música e Pintura. Kandinsky e a Composição Multissensorial*. Brasília, DF: Ed Universidade de Brasília, 2020.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. O desconforto da musicologia. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 11, 2005.
- NETTL, Paul. Beiträge zur Geschichte der Tanzmusik im 17. Jahrhundert. *Zeitschrift für Musikwissenschaftl*, v. 4, p. 257-265, 1922.
- PADMORE, Elaine. German Expressionist Opera, 1910-1935. *Proceedings of the Royal Musical Association*. Cambridge University Press, v. 95, p. 41-53, 1968.
- PENNEY, Diane. The Method behind the Madness: Schoenberg's Erwartung. *Mahler/Schönberg*, p. 396-402, 1998.
- PIERCE, Benjamin. *Types and programming languages*. Cambridge: MIT Press, 2002.
- ROSEN, Charles. *The Classical Style, Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: Norton, 1972.
- ROSEN, Charles. *Arnold Schoenberg*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- ROSS, Alex. *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007.
- SAMSON, J. Schoenberg's “Atonal” Music. *Tempo*, v. 109, p. 16-25, 1974.
- SCHOENBERG, A. Analysis of the Four Orchestral Songs Opus 22. *Perspectives on New Music*, p. 2-3, Spring-Summer 1965.
- SCHOENBERG, A. Composition with Twelve Tones(!). *Style and Idea*, p. 217-218, 1975.
- SCHOENBERG, A. *Style and idea: Selected writings*. Berkeley: University of California Press, 2010.
- SCHORSKE, Carl E. Generational Tension and Cultural Change: Reflections on the Case of Vienna. *Daedalus*. MIT Press, v. 107, n. 4, p. 111-122, 1978.
- SCHORSKE, Carl E. *Fin-de-siècle Vienna: politics and culture*. [S. l.]: Vintage, 2012.
- SCHUBERT, Giselher. Hindemith's Opera Trilogy. *American Symphonic Dialogues*, 2004. Online archives.

SCOTT, Marion. Paul Hindemith: His Music and Its Characteristics. *Proceedings of the Musical Association*, v. 56, n. 1, p. 91-108, 2009.

SELZ, Peter. *German expressionist painting*. Univ. of California Press, 1957.

SOBELMAN, Alana. Arnold Schoenberg's Jewish Veil: The Workings of Anti-Semitic Rhetoric in *Die glückliche Hand*, Op. 18. In: GELBER, Mark H.; SJÖBERG, Sami (ed.). *Jewish aspects in avant-garde: between rebellion and revelation*. Boston and Berlin: De Gruyter, 2017.

YNGVE. A model and an hypothesis for language structure. *Proceedings of the American Philosophical Society*, v. 104, n. 5, p. 444-466, 1960.

Helena Vasques de Carvalho é investigadora integrada no INET-md (Universidade Nova). Tem Doutoramento em Sociologia do ISCTE-IUL, com tema de investigação – Artistas de Performance – percursos profissionais, e Mestrado em Piano performance da University of Tennessee, USA. Colaborou como pianista durante cerca de duas décadas com as Orquestras Sinfónica e Gulbenkian em inúmeros concertos de música contemporânea, e tem organizado e tocado em concertos um pouco por todo o país, em diversas formações e agrupamentos, mais recentemente com o apoio do Ministério da Cultura – DGArtes. Alguns cargos relevantes incluem o de presidente da Coligação Portuguesa para a Diversidade Cultural (Convenção da UNESCO de 2005), coordenação nacional do sistema ABRSM – Associated Board of Royal Schools of Music – e coordenação de Mestrados em Ensino da Música no ISEIT – Almada. Tem sido convidada como observadora para as reuniões da UNESCO - Convenção para a Diversidade das Expressões Culturais, em Paris. Faz parte do Comité de avaliação do IAFOR – The International Academic Forum desde 2016, e é assessora de bolsas Fulbright desde 2019. Participou no painel de oradores no 7th World Meeting on Culture and Arts - IFACCA, Malta em Outubro de 2016, e é regularmente convidada para reuniões internacionais da CEDC, IFCDC e FIM. Foi júri de concursos DGArtes em 2018 e 2019. É presidente da associação cultural sem fins lucrativos – Associação Intervalo de Tempo – desde 2009. A Associação Intervalo de Tempo tem desenvolvido uma forte acção cultural em parcerias com municípios e o Ministério da Cultura. hvcarvalho@fcs.unl.pt