

A utilização do texto no processo composicional de Erwartung Op.17 de Arnold Schoenberg¹

Eder Wilker Borges Pena²

Universidade Estadual Paulista (Brasil)

Resumo: O seguinte artigo buscou determinar quais foram as implicações da junção entre o texto e música e de que forma o texto ditou, determinou ou auxiliou o processo de composição musical em uma peça atonal e aтемática de grande porte. Apoiado na contextualização histórica, na análise da bibliografia existente e na análise musical da obra, foi realizado uma explanação acerca dos aspectos simbióticos entre as duas linguagens que constituíram os elementos estruturais essenciais para o processo de composição da obra.

Palavras-Chave: Relação entre Texto e Música; Erwartung; Arnold Schoenberg; Música Atonal; Expressionismo Musical.

Abstract: The following article sought to determine which were the implications of the junction between text and music and in which way it dictated, determined or aided the compositional process of a large-sized atonal and athematic piece. Thus, based on previous researches and in musical analysis, an explanation about the symbiotic aspects between the two languages and the essential structural elements in the compositional process is shown.

Keyword: Relationship between text and music; Erwartung; Arnold Schoenberg; Atonal Music; Musical Expressionism.

¹The use of the text in the compositional process of Arnold Schoenberg's Erwartung. Submetido em: 27/02/2016. Aprovado em: 29/07/2016.

² Mestrando em Música na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP) sob a orientação da Profa. Dra. Lia Vera Tomás, com a qual realiza pesquisa sobre os aspectos humorísticos na obra de Erik Satie. Bacharel em Música - Habilitação em Instrumento (Violão) pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), onde, sob a orientação do Prof. Dr. Celso Luiz de Araujo Cintra, realizou pesquisas acerca da relação entre texto e música e, também, sobre problemas estéticos da Música Eletroacústica. Email: ederwbp@gmail.com

“Por que tanto se fala desta música ao invés de executá-la mais frequentemente?”³

- René Leibowitz -

A escolha de *Erwartung* op.17 para tratar da temática da relação entre texto e música não surge de forma arbitrária, mas sim com base em alguns fenômenos que ocorrem no final do século XIX e no início do século XX que a tornam, devido à sua utilização do texto como fator estruturante da obra, um ponto de forte presença da influência do texto sobre a estrutura musical.

Vários compositores no final do século XIX e início do séc. XX estavam expandindo a tonalidade aos seus limites, tanto por diversos procedimentos composicionais como por diversas interpretações destes procedimentos: pela composição de trechos que fugiam ao sistema tonal – ou pelo menos às explicações da teoria analítica vigente da época – e eventualmente retornando ao modalismo e recriando o mesmo; pela utilização das harmonias vagantes⁴ de Schoenberg ou pelo cromatismo tonal de Wagner e Liszt, que se fundamentava no ciclo de quintas; com a expansão das modulações por tônicas mediânticas, fortemente presentes desde a obra de Schubert, passando por Schumann, Brahms e Mahler (MENEZES, 2002, p.41); pelo modalismo de Béla Bartók que foi buscado no folclore húngaro; com as novas escalas ou modos que passaram a ser utilizados, como a pentatônica, octatônica, tons inteiros, hexatônica (Modo de Liszt), entre outras; além da expansão da sobreposição de terças, principalmente na obra de Debussy, Satie e Ravel e a sobreposição de quartas em Bartók e Schoenberg. Tais aspectos indicavam fortemente que o tonalismo estava caminhando para o seu fim, ou ao menos, que ele já havia encontrado um altíssimo nível de saturação.

Dentro deste contexto, não deveria ser de grande espanto – apesar de todos os escândalos causados nas primeiras apresentações do tipo – que surgisse uma música que se desvinculasse da ideia de direcionalidade funcional do sistema tonal, a qual é conhecida hoje pelo termo “atonal” ou “atonalismo livre”.

A perda dos pilares da tonalidade ocasionou grandes consequências na prática composicional, pois houve uma quebra na discursividade harmônica, resultando nunca concreção harmônica e formal em um estilo que será chamado de aforístico (Cf. MENEZES, 2002, p.129).

Mas se sob um determinado prisma as miniaturas e o estilo aforístico representaram uma atitude consciente de resposta à respiração ofegante do último tonalismo, preservando em seu seio, entretanto, a construção direcional, sob um diferente ponto de vista – agora mais crítico de suas próprias possibilidades –, representaram também uma ausência de sistematização, sobretudo, de seu *material harmônico*. Proliferando, por um lado, as imensas possibilidades do fenômeno da polarização acústica no que diz respeito às alturas (relacionadas, obviamente,

³ (LEIBOWITZ, 1985, p.157)

⁴ O termo original é *vagierender Akkord*, o qual pode ser traduzido como harmonia ou acorde suspenso ou vago, ou como acorde errante.

com os outros fatores sonoros), e instituindo uma aparente “anarquia” com relação a um possível sistema de referência que substituísse a tonalidade pela negação mesmo de qualquer sistematização *a priori*, os aforismos da forma geraram, por outro lado, uma legítima preocupação para os compositores do início do século XX: até quando estariam descartadas as obras de maior porte, de maior duração? Posto que o domínio do tempo é a principal tarefa para o compositor (ao menos a mais difícil), de que forma se poderiam ampliar as possibilidades temporais ao ato composicional, trabalhando com as formas mais extensas, porém agora em meio à liberdade pantonal? Como estender o tempo musical sem interceptar a liberdade harmônica conquistada? (MENEZES, 2002, p.135, grifos do autor).

Essas indagações giram em torno do problema da manutenção do discurso musical, pois sem um mecanismo ou uma linguagem que o estruturasse e lhe atribuisse regras, o compositor não contaria com elementos que lhe proporcionassem uma estabilidade, um ponto de retorno e mesmo uma lógica discursiva, logo, as ideias eram desenvolvidas e acabavam por morrer rapidamente. Webern declarou que “após apresentar os 12 sons da nossa escala temperada ocidental, a música parecia não ter mais o que dizer” (apud MENEZES, 2006, p.140). Portanto, para que as obras de grande porte pudessem ser recuperadas, seria necessária uma nova sistematização da linguagem musical ou o desenvolvimento de um novo mecanismo/método composicional que viria a ocorrer na forma do serialismo dodecafônico.

Todavia, antes que o atonalismo elaborasse a técnica serial, realizou incursões em outra via, paralelamente e em contraposição às miniaturas da forma, com o intuito de recuperar o discurso musical. E foi então apelando ao discurso verbal que conseguiu, num certo sentido, literalmente “ganhar tempo” para a elaboração da sistematização serial que daria suporte às obras mais extensas da “música pura”, não-verbal (MENEZES, 2002, p.136).

Com o abandono da prática tonal, primeiramente por Schoenberg⁵, os compositores perceberam a dificuldade da manutenção de um discurso sem o apoio da direcionalidade tonal e logo passaram a utilizar textos como meio de fornecer uma estrutura formal e um direcionamento discursivo literário em substituição a aquele da linguagem tonal, recuperando assim, as peças de grande duração e gêneros associados ao texto.

Logo, os compositores da Segunda Escola de Viena passam a utilizar textos para proporcionar às suas obras o suporte e a forma que antes lhes era dado pelo tonalismo e lhes proporcionando um auxílio discursivo e um suporte temporal para que o discurso musical fosse revitalizado. Desenvolvida dentro deste contexto de revolução estética, *Erwartung* é

⁵ A força da necessidade de se abandonar a tonalidade “foi sentida nessa época por outros compositores, sem que por isso fossem levados a juntar-se a Schoenberg.” (GRIFFITHS, 2011, p.25). Mahler, Strauss, Sibelius, Scriabin, Liszt, entre outros compositores, chegaram aos limites da tonalidade, porém tendo em vista “que a pressão parece ter sido geral, caberia perguntar por que foi Schoenberg o primeiro a dar o passo em direção a atonalidade. Sua própria resposta – tinha de ser alguém – é típica” (GRIFFITHS, 2011, p.25). Cabe ainda pontuar que o compositor americano “Charles Ives (1874 – 1954) foi capaz de ignorar as convenções e ir tão longe quanto qualquer de seus contemporâneos europeus em direção a novos horizontes musicais – e sob muitos aspectos mais longe ainda. Antes que pudesse ouvir uma única nota de Schoenberg ou Stravinsky, antes mesmo de maior contato com qualquer música posterior a Brahms, Ives já havia explorado a atonalidade” (GRIFFITHS, 2011, p.49). A precedência do trabalho de Ives com a atonalidade em relação à Schoenberg se configura num outro debate surgido ainda na época quando “Maynard Solomon escreveu um artigo acusando Ives de alterar a data de suas partituras na tentativa de estabelecer precedência na corrida em relação ao atonalismo” (ROSS, 2009, p.147).

a primeira grande obra em que Schoenberg recorre ao texto e ao desenvolvimento de um conteúdo semântico como suporte de seu discurso musical [...] gerando conseqüentemente um processo de constante “aclimatização” da significação do texto verbal [...] *Erwartung* constitui, nesse sentido, um avanço: certamente representa o amadurecimento de Schoenberg quanto à necessidade vital da música atonal em recuperar a extensão temporal das estruturas musicais. E o título já é, aqui, em si mesmo bem significativo: “Expectativa” (MENEZES, 2002, p.140-141).

A peça em questão se configura também como a primeira peça atonal a se desviar do problema da concreção formal conseqüente do atonalismo, tornando-se clara sob estes aspectos uma iminente influência determinante do texto sobre a realização musical, texto que fornece o pilar para a manutenção de um discurso musical ante a ausência da, até então tradicional, tonalidade.

1. Análise da Bibliografia

Philip Friedheim irá dividir a fase atonal livre de Schoenberg em quatro estágios, dentre os quais,

o segundo estágio da atonalidade começa com a eliminação de toda repetição temática, as assim chamadas composições atemáticas, em que praticamente nenhum material retorna. As primeiras obras escritas desta maneira são os movimentos finais dos Op. 11 e Op. 16 (1909) e *Erwartung* Op. 17 (1909). *Erwartung* é a única obra de Schoenberg num estilo atemático que é longa, a propósito, uma ventura que ele nunca mais tentou novamente (FRIEDHEIM, 1966, p.59, tradução nossa).

Friedheim descreve *Erwartung* como a mais longa peça, em estilo atemático, de Schoenberg, possuindo 426 compassos sem repetição temática. Seu uso do texto alivia a necessidade de uma forma musical absoluta, sendo assim, um gesto ambicioso em direção a uma música não-estruturada. Ela possui quatro cenas, sendo as três primeiras curtas e introdutórias com um pequeno interlúdio que as separa da quarta cena de 300 compassos na qual toda a trama realmente acontece (FRIEDHEIM, 1966, p.67-68, tradução nossa).

Em outra via, Herbert Buchanan irá questionar os termos atemático e atonalismo atribuídos à *Erwartung* Op.17 apontando que há uma repetição temática na peça, resultante de uma citação de música e texto de uma das primeiras canções de Schoenberg, *Am Wegrand*, Op. 6, n° 6 (1905). Sendo esta citação tonal, o autor assume que deve ser feita uma reavaliação naquilo que diz respeito às descrições da peça como atonal e atemática (BUCHANAN, 1967, p.434).

Em *Erwartung*, a maioria dos elementos de tonalidade estão ausentes ou inoperantes. Acordes tradicionais são evitados e se encontrados não se encaixam numa harmonia funcional. Associações momentâneas de pequenos elementos musicais criam grande parte da continuidade da obra. Nesta predominantemente, não-repetitiva e não-tonal atmosfera, a citação de *Am Wegrand* perde a maior parte de sua tonalidade a qual tinha sido dependente de todo o contexto da canção. Ainda assim, a citação tem uma função em *Erwartung* a qual é tonal

de certa maneira e que pode ser demonstrada através de uma discussão, primeira de sua aparição antecipatória, e de certos usos motivicos (BUCHANAN, 1967, p.438, tradução nossa).

Buchanan ainda leva em conta o fato de que a citação tonal está inserida num outro contexto e que, mesmo em seu estado original, sua tonalidade de ré menor é ambígua e expandida. Mas, de qualquer forma, esta citação alteraria toda a forma de organização e colocaria o vocabulário de *Erwartung* em uma direção tonal, em virtude desta força referencial. Ainda em relação à citação, argumenta-se que ela não é só uma similaridade de palavras, mas as duas peças contam com um enredo similar. *Am Wegrund* trata sobre um poeta que busca se completar e atingir a iluminação religiosa – porém encontrando frustração no meio da jornada e acabando por esperar a morte –, enquanto *Erwartung* aborda uma mulher que busca se completar no amor, porém tendo sua jornada também terminada em frustração, fator este que provavelmente sugeriu a citação (BUCHANAN, 1967, p.436-437).

Desta forma, Buchanan defende que a citação – que foi utilizada, entre outros trechos, no clímax final da peça – não pode ser mera casualidade, mas sim algo que percorreu a mente do compositor durante o processo de composição da peça.

O autor também demonstra que *Erwartung* marca o início da preocupação que acabaria por se resolver no serialismo dodecafônico, sendo ela um ponto intermediário da obra de Schoenberg que trazia o seu passado composicional e apontava para seu estilo futuro. Assim, Buchanan conclui que *Erwartung* deve ser discutida sob termos de tonalidade e atonalidade, assim como em partes temática e em outras atemáticas (BUCHANAN, 1967, p.442).

A análise da peça também foi foco de muitos autores que se voltaram para trabalhar o aspecto psicológico do texto e da música relacionando-os com os pensamentos de Freud e Lacan, como é o caso de Alexander Carpenter que, incrementando o drama do libreto, o descreverá como “‘Uma Mulher’ que comenta distraidamente sobre objetos reais e imaginários, incluindo o corpo morto de seu amante enquanto vaga à noite pela floresta” (CARPENTER, 1998, p.101, tradução nossa). Aqui, o foco é a sanidade da mulher devido às suas incoerências, explosões violentas e fragmentação da narração, a qual nos deixa em dúvida entre o que é real e o que pode ser imaginário.

O drama acontece em quatro cenas. Em forma de monólogo, é composto por grandes exclamações, reações aos eventos imaginários, frases incompletas ou que não fazem sentido e amontoadas sem nenhuma lógica perceptível. As primeiras três cenas são menores: na primeira cena, a mulher está numa floresta comentando sobre a atmosfera do local e falando sobre um homem; a segunda cena ocorre na escuridão da floresta, onde a mulher amedrontada fala consigo mesmo e com uma figura ausente, confundindo um tronco de árvore com o corpo de uma pessoa; a terceira cena continua na escuridão e conta com um texto fragmentado que não nos proporciona reais indicações do

que ocorre; e na última cena, a mulher encontra o corpo de seu amante e fala sobre seu amor ao homem antes de chutar o corpo por ciúmes. A mulher o acusa de infidelidade e, ao final da cena, não nos é deixado claro se a mulher aceitou a morte do homem, ou se foi ela mesmo quem a causou (CARPENTER, 1998, p.102).

Argumentando sobre o texto e a música, o autor diz que

Enquanto o libreto não oferece um enredo real, explicação ou continuidade de pensamento ou sentimento, a música é talvez ainda mais difícil de se entender, e compartilha com o monólogo da Mulher uma qualidade fragmentada, com pouco senso de estrutura convencional. [...] isto é um importante paralelo com o estado psicológico da Mulher. *Erwartung* tem sido descrita como ‘o desespero da análise musical’, devido à sua reputação de atonal e atemática. Além disso, com a exceção de sua estrutura solta fornecida pelas divisões do texto – e essas divisões são obscurecidas totalmente – não existe uma estrutura formal real para a obra (CARPENTER, 1998, p.103, tradução nossa).

Quanto à proposição de um tema e um motivo feito por Buchanan, Carpenter afirma que “As citações de ‘*Am Wegrand*,’ apesar de tonais, contribuem pouco para qualquer senso de orientação tonal em *Erwartung*” (CARPENTER, 1998, p.104, tradução nossa). Porém, quanto à tematicidade, Carpenter comenta sobre o uso do motivo melódico (D – F – C#) que sugeririam a tonalidade de ré menor, porém seu uso produziria apenas temporária estabilidade e um rápido abandono.

Entendemos que, mais do que um motivo ou célula que representasse uma tonalidade, como apontado por Carpenter e Buchanan, este é um recurso comum para se gerar ambiguidade tonal e, conseqüentemente, a sensação de atonalismo, já que estas três notas podem levar à interpretação de um acorde de D menor ou de C# maior simultaneamente. Incapaz de determinar a real qualidade do acorde, o ouvinte teria justamente a sensação de instabilidade tonal, razão para que a célula se repita mais vezes e, por esta razão, possa ser mal interpretada como um motivo, quando na verdade se trata apenas de um recurso harmônico, tal qual um intervalo de terça numa peça tonal clássica.

Carpenter ainda chega a apresentar *Erwartung* como uma continuação do estilo operístico de Wagner e estabelece uma comparação com duas óperas de um ato de Richard Strauss – *Salomé* e *Elektra*.

Nos momentos de origem da obra, Schoenberg planejava pedir para que seu amigo Oskar Kokoschka lhe escrevesse um libreto, porém ele não recebeu uma resposta, logo, em 1909, durante umas férias em Steinakirchen na Áustria, ele pediu para uma amiga sua que lhe escrevesse um libreto. A jovem estudante de medicina e poeta Marie Pappenheim acreditava ser incapaz de escrever todo um libreto e lhe disse que escreveria aquilo que ela chamou de “monodrama”, sem ter conhecimento histórico do termo. A partir disto, segundo Carpenter, ela passou a enviar o texto página por página à Schoenberg que o comentava e retornava para que ela pudesse realizar correções, muito embora Pappenheim tenha afirmado em relato ao pesquisador Kirchmeyer que escreveu todo o texto sozinha

(HAMILTON, 1989, p.50-51). As contribuições de Schoenberg teriam sido no máximo a exclusão de algumas partes para que o texto se tornasse mais fragmentado (CARPENTER, 1998, p.108-109).

Quanto ao título, Kallir, aponta que, no início do século XX, a palavra *Erwartung* (Expectativa) representava culturalmente um “conceito que incorporava a falta de ar que antecipa um amor em fase inicial” (apud CARPENTER, 1998, p.110, tradução nossa). Schoenberg chegou também a realizar pinturas do cenário de *Erwartung*, mas ele reconhecia seu estágio amadorístico como pintor e que não poderia realizar bem todas as artes, motivo pelo qual ele encomendou o texto, ainda que ele também se arriscasse a escrever com frequência.

David Hamilton, em um artigo intitulado *Schoenberg's First Opera*, afirma que, apesar desses elementos motivicos e harmônicos – relatado pelos outros autores –, a peça não perde sua singularidade conseguida pela sua reputação como atonal e atemática e aponta também que

menos comumente ela foi vista na perspectiva geral do histórico operístico, em que a designação da peça como um ‘monodrama’ é imediatamente uma pista falsa. Os livros padrões de referência histórico-musical nos dizem que um ‘monodrama’ era um melodrama – uma obra teatral *falada* sobre um acompanhamento musical – para um único personagem (HAMILTON, 1989, p.50, grifo do autor, tradução nossa).

O que, de certa forma, justifica o título do artigo e explicita uma confusão criada na denominação do tipo da peça feita pela libretista e negligenciada por Schoenberg. Leibowitz dirá que *Erwartung* “não se trata de uma ópera no sentido tradicional do termo. O ‘monodrama’ *Erwartung* é uma ópera com um só personagem” (LEIBOWITZ, 1981, p.86).

Na ocasião em que Schoenberg encomenda a obra, ele desafia a jovem poetisa dizendo-lhe “Então, escreva-me um libreto de ópera, minha jovem... Escreva aquilo que quiser, eu preciso de um libreto” (HAMILTON, 1989, p.50, tradução nossa), ao que ela respondeu “Eu certamente não posso escrever um libreto, no máximo eu poderia escrever um monodrama” (HAMILTON, 1989, p.50, tradução nossa). Pappenheim acreditava ter inventado o termo monodrama na ocasião.

A descrição de *Erwartung* por Hamilton relata uma mulher sem nome procurando pelo seu amor na floresta em violenta apreensão. A cada momento, o medo cresce e, depois de três pequenas cenas na floresta, ela surge diante de uma casa numa clareira com o vestido rasgado, cabelo desalinhado com mãos e rosto sangrando. Ali ela encontra um corpo que era o de seu amado, o único evento aparentemente fora de um sonho, ou talvez tudo tenha sido ilusão. Após identificar o corpo, ela se encontra em grande amargura e relembra pistas de que talvez o homem estivesse lhe traindo com outra mulher e suas palavras finais implicando que ela nega a morte do homem ao dizer “*Oh, bist du da... Ich suchte...*” – Oh, você está aí... Eu o procurei... (HAMILTON, 1989, p.51, tradução nossa).

Schoenberg disse que “todo o drama poderia ser entendido como um pesadelo de ansiedade [...] Em *Erwartung* o objetivo é representar em câmera lenta tudo que ocorre em um segundo de máxima

excitação espiritual, alargando isto por meia hora” (apud HAMILTON, 1989, p.51, tradução nossa). Schoenberg ainda clama ter escrito toda a música de *Erwartung* em apenas quatorze dias e não, como relatado na maioria das fontes, em dezessete dias (SCHOENBERG, 1950, p.155).

O autor Bryan Simms, em um capítulo do livro *Constructive Dissonance*, chega também a colocar em jogo a idealização da obra devido a alterações realizadas por Schoenberg, ou ainda por dúvidas acerca de quem teve a ideia inicial para a peça, que inclusive é o título do próprio capítulo: *Whose Idea was Erwartung?* Para ele,

A *Erwartung* de Schoenberg é um paradigma do modernismo. Sua concepção, tanto da linguagem musical e da forma dramática, não tem nenhum antecedente direto ou imediato. Seu texto antecipa por vários anos o estilo do drama expressionista alemão, e sua música é experimental em um nível que Schoenberg nunca superou. Ainda da originalidade que há muito tem atraído a atenção dos especialistas em música do século XX, *Erwartung* ainda guarda seus segredos. Um desses induz o título deste artigo. O conteúdo dramático de *Erwartung* se origina com Schoenberg, que depois pediu para Marie Pappenheim desenvolver? Ou foi Pappenheim responsável pelo conceito inicial do libreto tanto quanto de sua execução? Essas questões pressupõem outras. Há alguma ideia essencial subjacente no trabalho e o compositor e a libretista procederam de um ponto inicial em comum? E, finalmente, a música de Schoenberg se adapta aos objetivos do texto de Pappenheim ou ela carrega o ouvinte ao longo de um caminho fundamentalmente diferente? (SIMMS, 1997, p.100, tradução nossa).

Charles Rosen, em seu livro *Schoenberg*, trata a peça *Erwartung* Op.17 de 1909 como um verdadeiro ato revolucionário, pois não só destruiu toda a referência tonal como renunciou à forma temática suprimindo todos os meios tradicionais que traziam inteligibilidade à música, como a repetição temática e o desenvolvimento de motivos reconhecíveis, não aparecendo na peça um senso de tonalidade e, mesmo motivos que possam surgir, são abandonados em poucos segundos. Toda esta efetividade e liberdade musical de *Erwartung* concedem a ela uma qualidade de “milagre devidamente autenticado, inexplicável e incontroverso” (ROSEN, 1975, p.51, tradução nossa).

Erwartung chegou a ser interpretada com frequência em concertos, porém raramente de forma cênica devido ao grande custo para uma produção que duraria apenas 30 minutos. O tema e a atmosfera da peça sobre uma mulher que imagina que seu amante está morto e que talvez ela mesma o tenha matado a definem como obra expressionista por excelência (ROSEN, 1975, p.51).

Rosen diz que a análise musical perde todas as esperanças com *Erwartung*, devido ao seu posto de atonal e aтемática, ainda que outros autores aleguem diferentes visões. Quanto aos reconhecimentos de motivos melódicos, Rosen declara que são apenas intervalos recorrentes e que peças do século XVIII, por exemplo, estão cheias de terças menores ascendentes e descendentes, mas sem que a obra lhes dê um caráter motivico confluindo ritmo, harmonia e textura. Nada nos autoriza a considerá-las um motivo e nenhum destes aspectos se dá em *Erwartung*. Concluindo sobre o problema, Rosen afirma que:

Erwartung é “atonal” no sentido de que já não aparecem nela as funções tonais de tônica e dominante; de fato, nesta obra quase não aparecem tríades perfeitas que pudessem pelo menos sugerir tais funções. É “tonal” apenas num débil sentido: certos acordes que variam ao longo da obra são utilizados para criar momentâneos centros de estabilidade. *Erwartung* é “atemática” ou “não motivica”, enquanto sua compreensão e apreciação não estão ligadas ao reconhecimento de motivos que vão aparecendo ao longo da obra como ocorre em toda a música desde Bach à Stravinsky (ROSEN, 1975, p.53, tradução nossa).

Rosen nos mostra que os possíveis motivos reconhecidos por outros autores são apenas consequência da textura musical criada. Assim, a extrema dificuldade de reconhecimento de sua presença se deve possivelmente a uma interpretação forçada, na qual vemos aquilo que queremos ver. Também há de se destacar que ao se utilizar meios que fujam dos recursos, até então tradicionais, da tonalidade, haja a repetição de elementos como intervalos de segundas menores e elementos de dissolução tonal como a suposta célula melódica apontada (D – F – C#) em várias transposições. No entanto, estas repetições não categorizariam um motivo, já que não foram apresentadas como tal. Estas discussões são geradas em consequência da inadequação do termo “atonal” e uma consequente batalha resultante da incompreensão do que seria a música “atonal”. O termo “atonal” surge para negar com maior veemência o termo “tonal”, mas como é mostrado por Menezes, em *Apoteose de Schoenberg*, seria “difícil, senão quase impossível, imaginarmos uma música que não tivesse um ou mais centros harmônicos que fizessem de seu “tom” o privilegiado numa ou noutra passagem no decorrer de uma obra” (MENEZES, 2002, p.93). O fato é que a música dita atonal não renega a tonalidade, senão a “pretensão tonal de uma direcionalidade única a uma inequívoca e privilegiada tônica, amarrando a construção e o desenvolvimento dos motivos numa única perspectiva direcional da harmonia” (MENEZES, 2002, p.95). Sendo assim, ela busca uma pluridirecionalidade harmônica.

Mesmo Schoenberg chega a fazer a seguinte declaração:

Sou músico e nada tenho que ver com o atonal; atonal poderia apenas significar algo que não corresponde à essência do som; uma peça musical sempre necessitará ser, no mínimo, tonal, já que uma referência se estabelece de som para som [...] A tonalidade pode, então, não ser nem visível nem comprovável, e tais referências, obscuras e de difícil entendimento, até mesmo ininteligíveis. Mas qualificar de atonal uma relação de sons seria tão descabido como qualificar de a-espectral ou a-complementar uma relação de cores. Tal oposição não existe (apud MENEZES, 2002, p. 97).

Schoenberg ainda relata sobre o que seria então esta música, dizendo:

Em geral, não me falta coragem, mas se sou chamado a dar um nome a este estado de coisas, preferiria me abster completamente... Em meu *Tratado de Harmonia*, insisti para que designássemos por pantonal o que hoje chamamos de atonal [...] Se se procura, pois, por nomes, poderia pensar-se em politonal ou pantonal. Mas de toda forma seria necessário primeiramente constatar se não se trata, de novo, simplesmente de tonal (apud MENEZES, 2002, p. 97).

Logo, através destas constatações, Menezes aponta que o que se chama de “atonal” não nega a direcionalidade harmônica, mas sim a ideia de uma única direcionalidade harmônica, sendo agora possível o reconhecimento de várias tônicas sucessivas ao invés de uma só. No entanto, estabelecer “pantonalismo” como um novo termo em substituição ao “atonalismo livre” seria muito difícil, se não impossível, dado a popularidade do segundo. De certa forma, parafraseando o próprio Schoenberg em situações parecidas, introduzir termos mais adequados em substituição a termos já fixados na linguagem musical apenas causaria mais confusão terminológica (SCHOENBERG, 2011, p.77), mas é preciso que, ainda que se chame de “atonalismo livre” ou “atonal”, tenha-se em mente o caráter pantonal desta música, o que invalida as discussões e estabelece *Erwartung* como uma peça “atonal” e “atemática” por excelência.

Assim, as citações de *Am Wegrand* e a dita tonalidade vestigial de ré menor resultante dessa citação não geram contradições ao termo atonal, pois novamente, seria impossível imaginar uma música que não privilegiasse um tom em algum instante.

2. Elementos técnicos

Erwartung Op. 17 (Expectativa)

Compositor: Arnold Schoenberg.

Libretista: Marie Pappenheim.

Texto: O texto foi encomendado por Schoenberg no início de Agosto de 1909 durante férias com Alexander Von Zemlinsky, Alban Berg, Anton Webern e Max Oppenheimer em Steinakirchen. Marie Pappenheim, uma jovem médica e escritora de poesias sob o pseudônimo de Maria Heim, foi apresentada a Schoenberg por intermédio de Zemlinsky e Karl Kraus. Pappenheim graduou-se, em 1909, como médica e atuou como dermatologista, pois, segundo a mesma, não queria “vagar pela vida como uma poeta lírica”. Após a encomenda de Schoenberg, ela viajou para Traunkirchen onde escreveu todo o libreto. “Eu escrevi deitada na grama, com lápis, em grandes folhas de papel, sem fazer cópias, escassamente lendo aquilo que eu havia escrito”. O texto fora entregue à Schoenberg, que realizou anotações de ideias musicais ao longo do texto. Em relação à autoria e caráter do texto, Pappenheim, em uma entrevista de 1949, declarou: “Eu não recebi nenhuma dica nem uma indicação do que eu deveria escrever (também não teria aceitado isto)”. O texto contou com apenas um personagem, conseqüentemente, um abandono da interação entre personagens, e a minimização da função do personagem (MUXENEDER, 2014).

A sintaxe de Marie Pappenheim consiste em uma paratática, desorganizada série de fragmentos de frases que permitem associações na forma de um monólogo lírico a ser cristalizado pela psique da mulher: “Eu sempre escrevi de forma exaltada, sem direção, reflexão, censura, página atrás de página, entre os versos outros pensamentos” (MUXENEDER, 2014, tradução nossa).

Data: Composta entre 27 de agosto e 12 de setembro de 1909 num período aproximado de 14 a 17 dias; a orquestração da peça só foi completada em 4 de outubro de 1909. O texto foi escrito num período de 3 semanas a partir do início do mês de agosto de 1909.

Estreia: 6 de Junho de 1924 em Praga (*Neue Deutsche Theater*), Soprano: Marie Gutheil-Schoder; Regente: Alexander Von Zemlinsky. No processo de composição, Schoenberg já pensava na voz de Marie Gutheil-Schoder, que havia participado da estreia do *Quarteto n. 2 Op. 10*, como constatou em uma carta: “Você se lembrará que eu tenho falado repetidamente para você de uma peça dramática na qual há um papel para você. É um monodrama, com apenas um papel, um papel real, concebido para você” (apud MUXENEDER, 2014, tradução nossa). Em 1910, Schoenberg já estava em contato com o regente Arthur Bodanzky do *Mannheim National Theater* para uma possível estreia de *Erwartung*, porém seus planos foram adiados e, finalmente cancelados em 1913, devido a pouca quantidade de instrumentistas na orquestra. Outras tentativas foram feitas com a *Viena Folk Opera* (1910) e a *Viena Academic League*(1913), mas sem sucesso. A estreia só ocorreu na ocasião de um festival de música da *International Society for New Music* que foi dirigido pelo amigo pessoal de Schoenberg, Alexander Von Zemlinsky.

Críticas da estreia: Ao contrário do que possa parecer, a obra recebeu críticas entusiastas tanto em sua estreia mundial (1924) quanto em sua estreia americana (1951). A hostilidade com que as peças de Schoenberg eram recebidas parecia ter sido suspensa na estreia de *Erwartung*, fosse pela nova compreensão musical de um novo público, devido à popularização do expressionismo como estilo na ocasião da estreia, devido ao atraso das estreias em relação à data de composição ou por certa notoriedade como compositor que Schoenberg já havia conquistado. A revista alemã *Signale für die musikalische Welt* (Sinal para o mundo musical) a descreveu como um “protesto contra o lixo operístico” e a *Die Musik* (A música) como “um espantoso e intenso enfoque sobre o estado de uma alma” (MUXENEDER, 2014, tradução nossa). Ernst Rychnovsky da *Neue Freie Presse* relatou que “o sucesso externo era provavelmente o maior que Schoenberg já havia experimentado até o momento” (PAYETTE, 2008, p.170, tradução nossa). Descrita ainda como “um sucesso ressoante” por um jornal da época (PAYETTE, 2008, p.170, tradução nossa). A estreia americana aconteceu poucos meses após a sua morte em 13 de julho de 1951, em 15, 16 e 18 de novembro de 1951, tendo a sua última apresentação exibida pela CBS. Arthur Berger para o jornal *The New York Herald Tribune*, detalha a

estreia como uma viagem “por entre as paredes do Carnegie Hall, para o misterioso mundo de terror e frustração tão caro aos expressionistas alemães no início desse século [XX] os levando a um novo idioma capaz de transmitir impulsos espasmódicos, inconscientes e amargamente não usuais” (BERGER apud EBLE, 1954, p.38, tradução nossa), além de considerar a interpretação precisa, fenomenal e sem o choque usual do modernismo do regente Dimitri Mitropoulos e da Soprano Dorothy Dow. “Como foi, a interpretação foi tão boa quanto poderíamos esperar hoje, e o público derramou aplausos e bravos entusiásticos para com ela” (BERGER apud EBLE, 1954, p.38, tradução nossa). H.T. relata na ocasião da estreia a inesperada reação do público:

Você pensaria que uma situação tão chocante [o enredo da peça] induziria a uma música igualmente chocante, especialmente de um compositor cuja música levou a selvagens e hostis demonstrações anos atrás. Mas o público de ontem à noite não pareceu estar perturbado ou abalado. Ele aparentou ter passado por Schoenberg a passos largos. Houve algumas ovações espalhadas para os intérpretes, mas nenhum silvo furioso (H.T. apud EBLE, 1954, p.39, tradução nossa).

Duração: \cong 30 minutos.

Gênero: Ópera (melodrama) – apesar da descrição na partitura e da constante reafirmação por parte do compositor e da libretista, já vimos que ela não se trata de um monodrama, mas sim de uma ópera não tradicional, contando com apenas um ato e uma personagem.

Elenco: **Uma mulher:** Soprano;

Madeiras: 1 Piccolo, 3 Flautas, 3 Oboés, 1 Corne inglês (também 4º oboê), 4 Clarinetes (1 em D, 1 em B \flat , 2 em A, 1 Clarinete baixo em B \flat , 3 Fagotes, 1 Contra-fagote;

Metais: 4 Trompas em F, 3 Trompetes em B \flat , 4 Trombones, 1 Tuba baixo;

Teclado: Celesta;

Percussão: Carrilhão, Xilofone, Tímpanos, Set de percussão (Pratos, Tambor grande, Tambor pequeno, Tam-Tam, Matraca, Triângulo;

Cordas: Harpa, Violino I (no mínimo 16), Violino II (no mínimo 14), Viola (entre 10 e 12), Violoncelo (entre 10 e 12), Contrabaixo (entre 8 e 10)

Ato e Cenas: 1 Ato: Cena 1 – Comp. 01 ao 37; Cena 2 – Comp. 38 ao 90; Cena 3 – Comp. 90 ao 125; Cena IV – Comp. 125 ao 426.

Movimento Artístico: Expressionismo.

Instruções da partitura: As marcações de metrônomo não poderão ser tomadas literalmente, mas sim indicar apenas a contagem do tempo básico, o ritmo deve ser formado livremente.

- Trinado: sempre, sempre sem exceção, sem *acciaccatura* (onde não for indicado).
- Sugestão: sempre confira o metrônomo antes das cenas.
- Harmônicos da harpa: toque como foram escritos (logo, não a oitava mais alta)
- As principais vozes da orquestra iniciam com os caracteres **H** e termina no **∩**.
- As vozes secundárias da orquestra iniciam com os caracteres **N** e termina no **∩**.
- O restante é visto como um acompanhamento.
- A voz do canto é sempre a voz principal (quando não é indicado o oposto).

Enredo: I. Em uma floresta de aspecto sombrio e escuro, uma mulher, vestida de branco e com pétalas de rosas repousadas por sobre o vestido, caminha delicadamente em um caminho longo e pouco iluminado. A noite é quente e os troncos reluzem à luz da lua. A mulher caminha com medo e aflita, enquanto o ambiente se escurece, ela escuta os grilos cantando e dialoga consigo mesma sobre seu desejo de procurar alguém; no silêncio, ela pensa em cantar para que “ele” a escute, enquanto se dirige para dentro da floresta. **II.** Dentro da floresta o ambiente é consideravelmente mais escuro, devido à copa das árvores que bloqueiam a luz da lua, e ela avança pela floresta esbarrando nas folhagens das árvores. Ela aparenta estar perdida até que para em um local plano e agarra algo com as mãos soltando imediatamente em desespero; imagina estar sendo tocada por algo enquanto fala consigo mesma em uma espécie de narração de si, tal como num pensamento. Ela, então, se lembra de um local (atrás dos muros do jardim) aonde “ele” sempre vinha até ela, porém agora ele não veio. Eis que ela escuta um grito, um choro e aos poucos se pergunta cada vez mais alto se há alguém ali, porém nada responde; ela se afasta amedrontada com o que provavelmente seria o som de um pássaro e, então, corre com medo até ver um tronco de árvore, o qual ela confunde, inicialmente, com o cadáver de uma pessoa. **III.** A mulher, vindo de um caminho escuro entre as árvores, avista uma clareira iluminada com gramas altas e outras plantas. Ela se acalma ao perceber que a luz é apenas o brilho da lua. A mulher visualiza por sobre uma pedra branca uma sombra com cem mãos se formar e brevemente se ausentar. Ela escuta alguém a chamando e se afasta enquanto a sombra reaparece novamente com olhos grandes e amarelos atrás dela. Com medo de que fosse um animal, ela pede ajuda ao homem que procura. **IV.** Ela chega ao lado direito da floresta, onde há ruas enluzadas em uma vegetação de prados verde e amarela. Há um pequeno caminho que leva a uma casa com todas as janelas e persianas fechadas e a mulher vem, exausta, com seu vestido rasgado, cabelos desarrumados, com arranhões pelo corpo, sangrando no rosto e nas mãos. O ambiente é de enorme quietude e inóspito e sob a luz da lua é

tomado por uma palidez mórbida. Ela identifica um banco e decide se sentar para descansar, pois uma mulher na casa não a deixaria entrar. Ao se aproximar ela percebe que não é um banco, mas sim um corpo, sem respiração, úmido e brilhando vermelho de sangue. Com suas mãos machucadas, a mulher tenta arrastar o corpo para vê-lo melhor e o identifica como sendo o homem que procurava. Perturbada, ela espera que seja apenas uma ilusão e repete a si mesma que aquele corpo logo irá desaparecer, exatamente como as visões da floresta. Ela diz que precisa encontrá-lo e quando se vira o corpo desapareceu, e, ao olhar novamente, o corpo retorna ao mesmo local, porém desta vez ela tem a impressão de que ele está vivo. A mulher direciona-se a ele e diz o quanto o havia procurado, mas ele não responde, ela implora por ajuda, pede que ele não esteja morto, pois ele é o seu grande amor. Se prostra sobre o corpo, sente suas mãos frias e tenta esquentá-lo com o calor de seu próprio corpo, mas o cadáver rígido permanece imóvel. Ela revela que ele havia estado longe por três dias e que ela o esperou atrás do muro do jardim. Inconformada, a mulher se debruça sobre lembranças e sussurra declarações de amor ao cadáver, uma lamúria lasciva. Ela, então, o acusa de ter mentido, pergunta-lhe para onde está olhando e como foi a última vez. Ele não estava com ela, sempre sem tempo, e nos últimos meses havia estado cada vez menos. A mulher se lembra de tê-lo ouvido sussurrar algo como um nome durante o sono. Ela o acusa de estar olhando novamente para a casa e o indaga sobre onde está aquela mulher de braços brancos, “a bruxa, a cadela”.⁶ Ela o chama de mentiroso e deseja ter morrido junto a ele. Em meio a declarações de amor, ela o indaga sobre seus sentimentos pela mulher de braços brancos. Eis que ela, desiludida, levanta-se, agora em um ambiente iluminado por uma luz amarela como velas, simbolizando os primórdios da manhã, e sente toda a vida, brilho e calor em seu corpo, ao contrário do homem que não acordará mais, e lamenta estar sozinha em sua eterna noite enquanto a manhã a separa dele. Ela se pergunta onde ele está e, enquanto alguma coisa surge em oposição a ela, suas palavras finais são proferidas: “Oh, você está aqui... Eu o procurei”.

Cenário: O cenário foi sugerido e desenhado pelo próprio Schoenberg nas pinturas que se seguem:

⁶ Todas referências ao texto de *Erwartung* aparecerão aqui já traduzidas para o português. A tradução do texto do libreto foi realizada por Germária Meireles.



Fig.1 – Pinturas do cenário de Erwartung (Extraído de Arnold Schoenberg Center - www.schoenberg.at)



Fig. 2 – Desenhos do cenário de Erwartung (Extraído de Arnold Schoenberg Center - www.schoenberg.at)



Fig. 3 – Desenhos do cenário de Erwartung (Extraído de Arnold Schoenberg Center - www.schoenberg.at)

3. *Erwartung* e o Expressionismo

O Op.17 de Arnold Schoenberg se enquadra dentro do movimento expressionista alemão. Assim como todas as obras de Schoenberg no período de 1908-1913, *Erwartung* é a representação da possibilidade de um expressionismo musical. Peças deste período que também se enquadram são: *Das Buch der Hängenden Garten* (O livro dos jardins suspensos) Op.15, *Três peças para piano* Op.11, as *5 peças para orquestra* Op.16 e o *Pierrot Lunaire* Op.21.

O expressionismo foi um termo desenvolvido pelas artes visuais e que em música representaria algo mais próximo da subjetividade e de uma introspecção do compositor, uma exacerbação dos limites do aspecto expressivo do romantismo, expressando seus pensamentos, visões e sentimentos internos. Dentro dessa perspectiva, a expressão artística era símbolo de uma necessidade e não de uma possibilidade artística. Durante os anos de glória do expressionismo, de 1910 a 1925, as artes em geral, literatura, música, artes visuais, entraram em um grande turbilhão de uma produção que quebrava com os padrões da estética precedente e introduzia novos conceitos do que era aceito ou considerado como beleza em arte. O artista expressionista prezava pela liberdade total de criação e na representação de seu subconsciente. As obras expressionistas possuem temáticas como a morte, medo, ansiedade, horror, amor, ódio, crítica social, alucinações, etc. (HARDER, 1979, p.5-9).

Schoenberg esteve intimamente ligado a Wassily Kandinsky, líder do grupo expressionista *Der Blaue Reiter* (O cavaleiro azul), trocando cartas com ele desde 1906. Além disso, fez parte do grupo e publicou no almanaque *Der Blaue Reiter* uma de suas pinturas, também de caráter expressionista, a peça *Herzgemächse* Op. 20 – a qual ele compôs para o grupo – e o seu artigo de 1911, republicado no livro *Style and Idea* (1950), *The relationship with the text* (*A relação com o texto*).

Apesar de todos os esforços do grupo, só foi publicado uma versão do almanaque por Reinhard Piper em 1912. Kandinsky e seu grupo, de forma geral, estavam preocupados com a representação da natureza íntima das coisas. Logo, era preciso se desvincular da aparência externa dos objetos. A abstração e o real tomam, então, pé de igualdade passando a não ter “importância se o artista usa uma forma real ou abstrata. Ambas são internamente iguais” (KANDINSKY apud HARDER, 1979, p.12, tradução nossa).

Se por um lado, as artes visuais encontraram a quebra da forma exterior aos objetos e chegaram à abstração das formas estabelecendo um pé de igualdade artística entre a representação do real e o abstrato, na música, Schoenberg se encarregaria de emancipar a dissonância. A composição atonal ou pantonal surge por uma necessidade expressiva, tal qual a quebra das formas nas artes visuais. Ao longo dos anos, as relações tonais vinham perdendo sua força e significado, o conceito de tonalidade havia dado lugar para o conceito de tonalidade expandida e com o desenvolvimento do cromatismo se tornou “duvidoso se tal fundamental ainda continuava a ser o centro o qual toda harmonia e sucessão harmônica deveria se referir” e depois também ficou “duvidoso se uma tônica que aparecesse no começo, no fim ou em qualquer outro ponto realmente possuía um sentido construtivo” (SCHOENBERG, 1950, p.104, tradução nossa). Desta forma, imagens, caracteres e textos, apesar de serem elementos extra-musicais, passam a incorporar funções de grande importância na construção musical. Isto levou à emancipação da dissonância que “se refere à sua compreensibilidade, a qual é considerada equivalente à compreensibilidade da consonância” (SCHOENBERG, 1950, p.105, tradução nossa), ambas internamente iguais. Nesse ponto, é que surge a concreção formal, a qual levou os compositores a pensarem ser “impossível compor peças de organização complicada ou de grande extensão” (SCHOENBERG, 1950, p.106, tradução nossa). Logo, a valorização de outros elementos, tal como o caráter musical, a expressão de imagens e sentimentos internos, toma caráter estrutural. Assim:

Um pouco depois, eu descobri como construir grandes formas seguindo um texto ou poema. As diferenças em tamanho e forma de suas partes e as diferenças de caráter e humor eram espelhadas na forma e tamanho da composição, em sua dinâmica e andamento, figuração e acentuação, instrumentação e orquestração. Dessa forma, as partes eram diferenciadas com a mesma clareza com que elas tinham anteriormente sido pelas funções tonais e estruturais da harmonia (SCHOENBERG, 1950, p.106, tradução nossa).

Tanto Schoenberg quanto Kandinsky renegaram a noção de beleza como essencial à arte, e assim como as cores passam a ser mais importantes do que as formas nas pinturas expressionistas, a música expressionista também valorizará mais a expressão musical que o texto que a cobre ou tudo que possa delinear de forma delimitada e externa um sentimento específico. Em paralelo, com a crítica de Hanslick, (Cf HANSLICK, 2011) – na qual a música se subjugaria ao texto sendo apenas as cores que delineiam um desenho, o qual tem o poder denotativo e possui forma –, o sentido desta relação é visto de forma inversa no expressionismo e temos a música portadora do caráter subjetivo, expressivo do interno e do subconsciente acima do texto denotativo, representante das formas externas e dos sentimentos objetivos e delimitados. Neste aspecto, Schoenberg consegue uma interação entre música e texto sem reduzir o aspecto musical à função de mera conjuradora de imagens em função de um texto, mantendo o puramente musical com maior valor numa espécie de meio termo entre o formalismo e uma estética do sentimento.

Quanto ao expressionismo literário, ele representou uma quebra com os estilos literários do século XIX e dominou a literatura alemã por um período de 15 anos entre 1910 e 1925.

Ódio à guerra, esperança por um novo mundo e uma preocupação com a vida se tornaram as três ideias centrais no expressionismo. Com essas ideias, veio a ênfase na visão do interior, particularmente nos poderes criativos do escritor. Nós encontramos o nascimento de uma nova, bem mais intensa subjetividade, a qual não hesitou em destruir a imagem convencional da realidade para que a “expressão” pudesse se tornar o aspecto dominante da literatura (HARDER, 1979, p.15, tradução nossa).

O drama expressionista é caracterizado pela abstração dos elementos, a produção de imagens mentais densas, a eliminação de superficialidades e a ausência da intenção de criar a ilusão de realidade do teatro tradicional. Todos os detalhes desnecessários são eliminados, deixando apenas os aspectos mais importantes e cruciais do enredo e dos personagens. Os personagens não demonstram características especiais, mas sim representam algum princípio importante. Os personagens geralmente não têm nomes, sendo referidos apenas como “Mulher”, “Criança” ou “Homem”. Os expressionistas procuravam expressar valores eternos e transcendentais do homem. Logo, as peças possuem sempre caráter extemporâneo. Os elementos formais do expressionismo se caracterizavam muitas vezes pelo sonho, uma exploração da mente subconsciente, do imprevisível e irreal; e o monólogo, no qual um personagem havia liberdade para expressar, como único veículo dramático, sua essência, e, quando não se tratava de um monólogo, ainda assim, o foco permanecia sobre um único personagem (HARDER, 1979, p.16-18).

A estrutura do drama expressionista era construída de forma que houvessem inúmeras cenas curtas, sucessivas e de rápida transição, e raramente as cenas possuíam conexão racional entre si, o que aumentava a carga psicológica do drama. As peças se caracterizam por versos livres ou prosa, omitindo

todos os detalhes não essenciais e quebrando frases longas em sentenças mais curtas, ainda que ao custo da perda de inteligibilidade e da fragmentação. Apesar da economia de elementos, a expressão era sempre notada em exageros, e.g., inúmeros pontos de exclamações, barras, símbolos, reticências e utilização de imagens. Outra característica comum do drama expressionista, é que, geralmente, as peças terminam sem que o público encontre um desfecho lógico e inquestionável, possuindo finais sempre abertos e inconclusivos, nos quais, caso haja interesse, o público era obrigado a avaliar as possibilidades do que de fato havia ocorrido (HARDER, 1979, p.18-19).

Sob tais aspectos, o libreto escrito por Marie Pappenheim segue religiosamente, quase como quem lê um manual intitulado “como escrever um drama expressionista”, todas as características do estilo. Porém, ela o faz com certo pioneirismo, uma vez que o expressionismo literário só encontraria uma ampla representação na Alemanha um ano depois do libreto de *Erwartung*, em 1910.

4. Análise

Antes de desembrumar esta nébula turva que é *Erwartung*, devo realizar aqui a ressalva de que não será realizada uma análise nos moldes tradicionais pelos seguintes motivos:

1. O objetivo deste artigo não foi realizar uma análise integral da obra *Erwartung*, mas sim, utilizá-la como instrumento para a demonstração de como se esboça a relação entre texto e música de forma prática e como essa relação dialoga e é entendida no contexto em que está inserida, valendo-me da riqueza que a obra pode proporcionar ao tema. Mesmo porque, uma análise integral de *Erwartung*, seria algo de proporção demasiadamente não condizente com a natureza deste trabalho, ainda que ela fosse visualizada sob um único aspecto, tal como: análise rítmica, análise harmônica, psicanálise, etc.;
2. A própria possibilidade de análise, sob os moldes tradicionais, de *Erwartung* é de realização questionável – e não por uma eventual incompetência daquele que analisa, mas pelo fato de a obra ter sido edificada justamente sobre pilares avessos aos métodos de análise tradicionais. Uma análise de *Erwartung* precisaria inicialmente negar a premissa existente de que a peça não pode ser analisada (DAHLHAUS, 1990, p.150) e em seguida encarar o fato de que se trata de uma peça que não se comporta bem sob determinados tipos de análise e é dificilmente demonstrada sua coerência.

Isto não quer necessariamente dizer que exista alguma coisa de errado com a música ou com a abordagem analítica, como algumas pessoas parecem pensar. Eles pensam assim, pois acreditam que a música seja uma atividade racional. Se a música fosse completamente racional, logo, seria sempre possível explicar o porquê de uma peça musical coerente ser coerente; e se tal explicação não pudesse ser encontrada, significaria que a peça não era de fato coerente. Mas

pouquíssimas músicas são completamente racionais. Eu não estou dizendo que ela é toda empírica também; isto significaria que ninguém jamais poderia explicar algo sobre música, o que obviamente não é verdade. Virtualmente, toda música repousa em algum lugar entre esses dois extremos [...] Música, portanto, é parte racional e parte empírica. Contudo, o balanço entre os aspectos racionais e empíricos variam de um estilo para o outro, e mesmo de uma peça para outra. O que acontece no caso de peças problemáticas é que o aspecto empírico está sobrepujando o aspecto racional. Este é sempre um problema analítico; ele pode, ou não, ser um problema musical (COOK, 1992, p.335, tradução nossa).

A música não se comporta como um discurso distinto, mas sim como um discurso sensível, sendo, portanto, não uma disciplina erigida e avaliada sob os ditames da lógica, mas sim um objeto de estudo estético. Schoenberg afirma em um artigo que:

A Ciência procura apresentar seus pensamentos por completo e de uma maneira que nenhuma questão permaneça sem resposta. A Arte, pelo contrário, se satisfaz com uma representação complexa da qual o pensamento emerge inequivocamente, mas sem ser expresso diretamente. Desta forma, uma porta dos fundos é deixada aberta para a imaginação entrar (isso é até onde vai o conhecimento) (SCHOENBERG apud HARDER, 1979, p.7, tradução nossa).

Logo, procurar realizar reconhecimento motivico e o desenvolvimento do mesmo em uma peça atemática; buscar uma forma específica em uma peça guiada pela não categorização formal; procurar realizar uma análise harmônica linear ou mesmo o reconhecimento de funções básicas em uma peça atonal e atemática; procurar padrões estabelecidos em uma peça que buscou a não repetição de elementos, pode nos parecer um trabalho extremamente cansativo e de uma duvidosa credibilidade. Esses problemas criados são “problemas analíticos, não musicais, e eu não estou realmente convencido de que vale a pena resolvê-los. Talvez nós devamos apenas aceitar que algumas peças musicais funcionam melhor sob análise do que outras” (COOK, 1992, p.343, tradução nossa).

4.1 *Erwartung*: entre o texto e a música

Erwartung Op.17 de Arnold Schoenberg é uma ópera não tradicional, para um personagem e em apenas um ato, composta de maneira atonal ou pantonal e atemática. O texto sobre o qual ela é construída é de natureza expressionista, assim como o estilo composicional. Sua textura é polifônica e respeita a seguinte hierarquia de vozes: acima de tudo temos a voz da soprano, em segundo lugar a *Hauptstimme* (*Voz primária*), em terceiro a *Nebestimme* (*Voz secundária*), e todo o resto que se segue é visto como um acompanhamento. A obra possui uma enorme orquestra, mas que raramente é utilizada de forma completa, servindo mais como recursos de possibilidades sonoras. A peça possui 113 mudanças de andamento e caráter, além de vários sinais como *accelerando*, *ritardando*, *rallentando*, *poco rall.*, ou trechos de mudança de referência como $\downarrow = \downarrow$ de um compasso $\frac{12}{8}$ para um $\frac{3}{4}$. Há inúmeras indicações

metafóricas de expressão como: com ternura; hesitante; claro; com facilidade; expressivo; muito quente, mas sugestivo; irascível; muito macio e ligado; tranquilo, sem expressão, seco; crescendo; decrescendo; fluente; etc. Como forma de complementar o poderio timbrístico da já rica orquestra, são usados abafadores nas cordas, indicações como *sul ponticello*, harmônicos, *glissandi*, *pizzicato*, trêmulos de arco, *col legno*, frulatos nos sopros. As dinâmicas variam de *pppp* até *ffff*.

A obra é descrita como um recitativo acompanhado, a orquestra acompanha o recitativo por meio de uma estrutura atemática, porém, diferentemente do recitativo acompanhado tradicional, Schoenberg cria uma orquestra polifônica com um uso constante de contraponto, algo tão inimaginável num recitativo acompanhado, naquele momento, como uma peça atonal e atemática (DAHLHAUS, 1990, p.150). O tratamento da orquestra como se fosse uma orquestra de câmara – raramente utilizando a orquestra de forma completa, alternando entre pequenos grupos – possibilita inúmeras combinações de instrumentos que são utilizadas para gerar expressividade e enfatizar caracteres emocionais indicados pelo texto. Nesta peça também é realizada uma tentativa de evitar o aparecimento de oitavas ou uníssonos, apesar de ser possível encontrá-los em alguns poucos trechos, algo que seria ainda mais presente em trabalhos posteriores de Schoenberg. Os acordes são geralmente construídos sobre *clusters* de segunda ou sobreposições de quarta justa e trítone. A peça possui uma série de pequenos clímax ou espécies de exclamações musicais; os maiores clímax da ópera estão listados, de acordo com o número dos compassos em que acontecem, abaixo:

- I. 42 – 44
- II. 107 – 113
- III. 153 – 157
- IV. 176 – 190 – Clímax principal
- V. 225 – 229
- VI. 327 – 348
- VII. 411 – 416
- VIII. 424

Os compassos mencionados se referem ao período de preparação desse clímax, o seu atingir e abandono. Os clímax são caracterizados pelo aumento da densidade orquestral, pelo aumento do movimento rítmico e do andamento e pelo encaminhamento para o registro agudo dos instrumentos. É importante atentarmos ao fato de que, na presença de uma harmonia carregada de tensões e ausente da clara contraposição entre tensão e repouso do tonalismo, Schoenberg criou uma nova maneira de expor essa contraposição de tensão – representada pelos movimentos rápidos, violentos, registros agudos, utilização de um número maior de instrumentos, dissonâncias próximas, presença dos metais e

dinâmicas fortes – e repouso – caracterizado por movimentos rítmicos lentos, calmos, registros graves realizados por pequenos grupos instrumentais, geralmente de cordas e madeiras, maior espaçamento entre as dissonâncias e dinâmicas em piano. A decisão de utilizar uma maior tensão ou repouso é completamente determinada pelo conteúdo do texto e por como Schoenberg compreendeu a importância de determinadas exclamações, medos ou delírios da personagem.

Quanto ao texto, na primeira cena temos uma mulher hesitante, ansiosa e imersa em medo preparando-se para buscar algo na floresta, o qual ainda não podemos saber:

Eu estou com medo [...]
Quão ameaçador é o silêncio...
(Olha em volta com estranheza)
A lua está cheia de espanto...

Na segunda cena, fica claro que a Mulher possui alguma instabilidade mental e que, possivelmente, sofre alucinações, pois começa a ser atormentada por presenças aparentemente inexistentes que a agarram e a prendem, ou quando ela escuta um choro ao longe que pode não existir. Ao final da cena descobrimos seu motivo de estar ali:

(Brava, agarra sua face)
E aqui também... Quem me tocou? [...]
Quem está chorando lá?
(Chama muito baixo com medo)
Tem alguém aqui? [...]
Oh, oh,... O que é isto?...
Um corpo...
Não, só um tronco.

A partir do final da segunda cena, descobrimos que aquilo que ela busca possivelmente é o corpo de alguém, porém ainda sem pistas da causa dessa morte. Na terceira cena, as alucinações da mulher se intensificam e ela visualiza na clareira da floresta sombras com cem mãos se erguendo, supostamente uma versão transfigurada do homem, e ela foge com medo enquanto grandes olhos amarelos se arrastam atrás de si.

Ali dança alguma coisa preta...
Cem mãos [...]
Mas a sombra ainda se arrastal...
Amarelo, olhos grandes,
(Som do arrepio) [...]
Eu tenho tanto medo...
Querido, meu querido, me ajude...

Até que na quarta e última cena conseguimos compreender, ainda que não com total clareza, o enredo desta história. A mulher finalmente encontra o corpo do homem e o segura com suas mãos

também machucadas e cobertas de sangue. Ela menciona a existência de outra mulher, a qual o homem amou e, em meio aos seus delírios, nos quais o corpo desaparece por alguns segundos e mesmo volta à vida, ela declara seu amor alternadamente com cenas de ciúme pela outra mulher. A história nos deixa inúmeras hipóteses, entre as quais a que aparenta ser a mais provável: a mulher, por ciúmes e por ter descoberto a traição de seu amado, o assassinou e o arrependimento a levou a entrar num estado de instabilidade mental e de negação, o que seria representado por sua própria inconsciência e incapacidade de aceitar a morte do amado.

O drama termina da mesma maneira como começou, com ela novamente a procura de seu amado, como se a personagem estivesse presa no seu próprio ciclo ininterrupto de ilusões criado para aliviar o fardo do crime que havia cometido.⁷ No entanto, ainda poderia se pensar em uma morte simbólica criada em uma mente delirante que queria expulsar aquele homem de sua vida, uma vez que ele a havia traído. Também há a possibilidade de a mulher de braços brancos tê-lo matado como sugeririam os versos: *Por onde ela saiu, enquanto você caiu sangrando?... / Eu quero arrastá-la pelos brancos braços.*

A primeira hipótese que apresentei parece ser a mais comum interpretação encontrada na literatura. Harder defende que *Erwartung* começa da mesma maneira como começou, ou seja, em uma busca por paz, “a Mulher buscando pela absolvição do terrível fardo de sua culpa!” (HARDER, 1979, p.33, tradução nossa). A questão é que é impossível determinar o quanto desse libreto é real, e o que na verdade são ilusões, um sonho, pesadelo ou o que é apenas simbólico.

A primeira consequência que pode ser apontada da junção entre o texto e a música realizada por Schoenberg encontra-se na estrutura paratática do texto e o que ela implica ao conteúdo musical. O texto paratático, i.e., uma sequência de frases justapostas sem conjunções que a conectem e sem um senso claro de unidade, serve aos propósitos do drama expressionista eliminando supérfluos, obscurecendo a compreensão do texto e, particularmente em *Erwartung*, demonstrando a instabilidade da mulher que troca rapidamente de humor e de linha de pensamento. Para representar isto musicalmente, Schoenberg transpôs a ideia de parataxe à música através de trocas sucessivas de andamento. Cada troca de andamento é seguida pela troca de linha de pensamento e humor da Mulher. Temos, portanto, um aspecto do texto influenciando toda a organização formal desta música.

É importante destacar que, apesar do texto ter sua própria organização paratática desenvolvida por Marie Pappenheim, a aplicação das trocas de andamento é feita a partir da interpretação de Schoenberg desse texto. Há trocas de andamento mais sutis em trechos de maior continuidade do texto e trocas de andamento mais abruptas em trechos nos quais há grandes trocas de caráter. Schoenberg

⁷ Semelhante enredo pode ser encontrado no filme *Shutter Island*, do diretor Martin Scorsese, lançado em fevereiro de 2010 e que no Brasil recebeu o título de *Ilha do Medo*, no qual o personagem protagonizado por Leonardo DiCaprio, vítima de uma condição psicopatológica desenvolvida após o mesmo ter assassinado sua esposa, congela-se numa outra realidade desenvolvida por si mesmo, na qual ele investiga o assassinato de sua mulher e sempre que descobre o verdadeiro assassino (ele mesmo) e se confronta com a realidade, sua mente se reinicia e o transporta novamente ao ponto inicial da ilusão que criou para fugir da realidade.



também utiliza esta fragmentação como recurso composicional ao seu favor, pois através dessas divisões podemos perceber que cada trecho curto, de um andamento e caráter específico, possui sua própria ideia musical que é desenvolvida e abandonada em cerca de três a seis compassos, tais quais as formas aforísticas, num total de 113 segmentos. Tal divisão ofereceu ainda mais segurança e organização de ideias para que Schoenberg pudesse compor uma obra de grande porte sem problemas demasiados. Abaixo seguem alguns exemplos da partitura, nos quais podemos visualizar essas realizações, embora essas sejam perceptíveis por toda a obra. Será apresentada aqui a redução para piano como recurso de concreção da imagem para melhor percepção do aspecto.

The image shows a musical score for Arnold Schoenberg's *Erwartung*, Op. 17. It consists of two systems of music. The first system is for the vocal line (Fr.) and piano accompaniment. The vocal line starts with the word 'welkt.' and then 'Die Nacht ist so warm.' The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern. The second system is also for the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with 'Ich fürchte mich...' and then 'was für schwere Luft heraus schlägt..'. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp', 'ppp', 'p', 'sf', and 'rit.'. There are also tempo markings '10' and '76' in boxes. The text is in German with Portuguese translations in parentheses.

Fig. 5 – Primeira transição de caráter e andamento (comp. 9 ao 12) (as traduções inseridas em edição são nossas)

Neste trecho (comp. 1 ao 12) a mulher está descrevendo o ambiente no qual se encontra, às margens da floresta, e após mencionar que a noite está quente ela reage com súbito medo a um ar pesado que emerge do local. Essa troca de linha de pensamento e medo que invade a mulher é imediatamente representada por uma troca de andamento, de registro na linha vocal e de ideias musicais. O andamento se torna 28 bpm mais rápido e com uma mudança de compasso $\frac{3}{4}$ para $\frac{4}{4}$ (comp. 4 para o 5) o que pode simbolizar um aumento da tensão do ambiente.

No trecho seguinte (comp. 75 ao 89), Schoenberg realiza o processo inverso, vindo de um andamento de $\text{♩} = 54$, a mulher começa a ouvir um choro ao longe e começa a indagar quem está ali, até que então o sussurro passa por cima de sua cabeça e vem batendo de galho em galho em sua direção e, desesperada ao ver aquele barulho chegando até ela, pede para que aquilo a deixe e pede ajuda a Deus. Esse susto é representado por três mudanças de andamento progressivas, cada vez mais rápidas, simbolizando o aumento do desespero e o passo com que ela foge, inicialmente de $\text{♩} = 60$ para $\text{♩} = 80$ e finalmente $\text{♩} = 84$. Ao perceber que havia sido apenas um pássaro, o andamento é novamente reduzido para $\text{♩} = 100$ e logo $\text{♩} = 94$ até chegar numa $\text{♩} = 76$. Além da redução de andamento, também é possível perceber um alargamento do movimento rítmico quando o texto se tranquiliza, acelerando brevemente quando ela confunde o tronco de árvore com um corpo, mas novamente reduzindo. É possível visualizar aqui que cada trecho de andamento possui sua própria ideia musical sendo desenvolvida e, ao

final da seção, com a troca de andamento, essa ideia é abandonada e nos é apresentada uma nova ideia musical (E.g., dos compassos 75 a 77 temos: ♪  e dos compassos 78 a 80 temos: .

75 Torna-se mais rápido
rascher werdend von ♩ = 60 bis ♩ = 80 *cresc.* 11
 (voll Entsetzen seitwärts)

Fr. Jetzt rauscht es o - ben.. es schlägt von Ast zu Ast.. Es
 Para cima ela sussura agora... batendo de galho em galho

fuge para o lado cheia de pavor
 flüchtend) (Schrei eines Nachtvogels) Grita um pássaro da noite;
 (tobend) ♩ = 84 clamorosa

Fr. kommt auf mich zu.. Nicht her!... laß mich... Hérr -
 Ele chega até mim... Não Aquil... Me deixe... Hlzbl.



Fig. 6 – Segunda cena, após trecho de calma a mulher ouve um choro distante na floresta (comp. 75 ao 79) (as traduções inseridas em edição são nossas)

Tranquilizante **beruhigend** $\text{♩} = 100$ **Verwandlung** **Mudança;**
 (hastig) **apressado** (beginnt zu laufen, fällt nieder.) **começa a andar e cai**

80

Fr. *gott hilf mir..* *Es war nichts..* *nur schnell, nur schnell..*
 Deus me ajude... Não foi nada rápido, rápido...

Fl. *pp* *Br.* *Kl. v*

$\text{♩} = 94$ **Já por trás da cena** **85**
 (schon hinter der Szene)

Fr. *Oh, oh, was ist das? Ein Kör per... Nein,*
 Oh, O que é isto?... Um corpo... Não,

Hr. *pp* *p* *B. Kl.*

U. E. 5362.

12

Lento
langsam $\text{♩} = 76$

Fr. *nur ein Stamm.*
 Só um tronco.

Cel. *ppp* *p* *H. Kl.* *S. Fr.*

Fig. 7 – Transição de andamento, a Mulher se acalma após perceber que não era nada e sai de cena (Comp. 80 ao 85) (as traduções inseridas em edição são nossas)

The image shows a page of a musical score for Arnold Schoenberg's *Erwartung*, Op. 17, measures 172 to 175. The score is written for a full orchestra and a female voice (Frau). The tempo markings are *rit. ... langsam* (ritardando... slow) and *molto cresc.* (very crescendo). The score includes various performance instructions such as *kurze Haltung* (short posture), *Flattersunge* (fluttering), *pizz.* (pizzicato), *arco* (arco), and *trem. am Steg* (tremolo on the bridge). The lyrics are in German and describe a woman's actions and feelings. The score is numbered 175 in a box at the top right.

U. E. 5361

Fig. 8 – Delimitação de ideia musical dentro de uma estrutura separada pela troca de andamento (comp. 172 ao 175); quando ela reconhece que o tronco em que senta, na verdade, era um corpo

Fig. 9 – Delimitação de ideia musical dentro de uma estrutura separada pela troca de andamento (comp. 176 ao 179); a Mulher reconhece os traços de seu amado no corpo

Neste trecho, representado nas Figuras 8 e 9, agora com a versão orquestral para visualizarmos de fato a divisão das ideias musicais, podemos ver claramente como Schoenberg apresenta as ideias e as desenvolve dentro de um trecho delimitado pela mudança de andamento. O trecho anterior (compasso

172) vinha de uma $\downarrow = 40$. Ao passar para $\downarrow = 112$ temos uma troca de caráter e uma nova ideia apresentada pelo clarone surge acompanhada por uma ideia de acompanhamento na harpa. Em seguida a ideia do clarone é reproduzida de forma variada pelos oboés e o clarone realiza uma variação da harpa. No entanto, ao chegarmos ao compasso 177, quando temos uma nova troca de andamento, agora para $\downarrow = 84$, a ideia é completamente abandonada e dá lugar a um novo conteúdo melódico e rítmico.

Se, por um lado, temos o texto proporcionando uma macro estrutura formal (a divisão de cenas e a extensão do texto como um todo) e uma micro estrutura (as trocas de caráter e direcionamento da personagem) na música, como foi apontado, por outro, temos a música influenciando a compreensão do texto, ainda que ele tenha sido construído previamente. Embora qualquer um possa determinar com certa facilidade quais seriam os pontos de maior importância do texto, quem o faz aqui é o compositor e a eleição de clímax e de texturas para determinados pontos é resultado da interpretação de Schoenberg e, portanto, daquilo que ele deseja destacar e mostrar como sendo algo mais importante no texto. Os clímax foram colocados nos pontos de maior tensão do texto. O I quando algo se arrasta e toca a Mulher; o II quando ela foge dos olhos amarelos; o III quando descobre o corpo do seu amado; o IV quando ela finalmente toma consciência de que ele está morto; o V é um grito de posse sobre o amante; o VI enquanto acusa o homem de traição e o amaldiçoa por isso; o VII quando sua mente aparenta se reiniciar e novamente pergunta onde o amado está; o VIII quando ela alega tê-lo visto novamente.

Cabe-nos também perguntar por que alguns trechos, como quando ela confunde o tronco de árvore com o corpo de uma pessoa, mostrado na Figura 7, ou quando ela imagina estar sendo perseguida por algo que se revelaria como um pássaro, na Figura 6, não se configuram como clímax de importância. Entendemos que se trata da imposição interpretativa do texto que Schoenberg nos apresenta reforçada pelo conteúdo musical da peça. Assim como também nos dá a entender, através do maior clímax, sobre a frase “Socorro, pelo amor de Deus”, que o ponto de maior tensão e importância desta peça gira em torno da impossibilidade da mulher de conseguir aceitar a morte do próprio amante. E, como já dito previamente, a tensão aqui é gerada pelas dinâmicas em *ff*, a utilização de praticamente toda orquestra e a presença de notas agudíssimas em todos os instrumentos em dissonâncias próximas e sustentadas por três compassos (190, 191, 192) no dobro do andamento anterior e seguido de um silêncio orquestral, restando apenas a voz da soprano em fermata no segundo tempo do compasso 193 que separa as seções.

Fig. 10 – Clímax principal da ópera, quando ela descobre que o homem está morto (comp. 186 ao 193)

Tal como o texto, a música termina sem um final conclusivo, no qual toda a orquestra realiza um acelerando escrito, predominantemente, de forma ascendente e cromática e toda a frase é abandonada abruptamente, mais precisamente na última semicolcheia, fusa ou sextina de fusa de um compasso $\frac{12}{8}$. Ainda há a instrução na partitura para que a cortina se feche no 3º tempo do último compasso. Uma decisão musical que entendemos ter sido tomada como forma de expressar o caráter inconclusivo do texto.

1.2. kl. Fl. *ppp*

1.2. gr. Fl. *ppp*

1.2. Ob. *Flatterzunge*

3.4. Ob. *Flatterzunge pppp*

D-Klar. *ppp*

1. Klar.(B)

2.3. Klar.(A)

Bss.-Klar.(B) *ppp*

1. Fg. *ppp*

2.3. Fg. *ppp*

Ktr.-Fg. *ppp*

1.2. Hr.(F) m. Dpf. *Flatterzunge m. Dpf. pppp*

3.4. Hr.(F) m. Dpf. *Flatterzunge m. Dpf. pppp*

1.2.3. Trp.(B) m. Dpf. *Flatterzunge m. Dpf. pppp*

1.2. Pos. m. Dpf. *Flatterzunge m. Dpf. pppp*

3.4. Pos. m. Dpf. *Flatterzunge m. Dpf. pppp*

Bss. TA m. Dpf. *Flatterzunge m. Dpf. pppp*

Hr.f. *ppp glissando*

Cel. *ppp chromatisch*

Beck. *pppp*

Vorhang

I. Ggn. m. Dpf. *pppp*

II. Ggn. m. Dpf. *pppp*

Br. m. Dpf. *trem. am Steg. pppp*

Voll. m. Dpf. *trem. am Steg. pppp*

Kirbss. m. Dpf. *trem. am Steg. pppp*

alle Instrumente ohne cresc. *p*

U. E. 5861

Waldheim-Eberle, Wien VII.

Fig. 11 – Trecho final da ópera (comp. 426)

5. Considerações Finais

Portanto, em *Erwartung*, texto e música cumprem um papel simbiótico e mútuo. O texto fornece estrutura, forma, micro e macro divisões ao conteúdo, carga psicológica e enredo; a música oferece o colorido sonoro textural tão importante do estilo expressionista e traz à tona a inovação de Schoenberg na criação de um recitativo acompanhado, feito de forma polifônica e contrapontística utilizando uma grandiosa orquestra com inúmeras possibilidades camerísticas; a possibilidade de construção de um grande discurso musical em estilo atonal e atemático; o desvelar do texto pela música que simboliza e reforça seus momentos de tensão e desespero traçando os clímax, ainda que o texto continue sendo uma nébula turva e complexa de duvidosa interpretação.

Erwartung não seria possível sem o auxílio do texto de Marie Pappenheim, “problema” este, da necessidade de apoio literário, que Schoenberg, após *Erwartung*, não mais crente em música que se apoiasse sobre um texto e defensor de que o texto não fazia a menor diferença na apreciação de uma canção, tentou resolver na quinta de suas *5 peças para orquestra* Op. 16 n° 5, que recebeu o nome de *Das obligate Rezitativ (Recitativo Obligato)* também polifônica, atonal, atemática e com uma estrutura de 136 compassos criada sem o apoio de um texto. Schoenberg procurou demonstrar que era possível realizar o mesmo trabalho de *Erwartung* sem o auxílio de um texto. No entanto, *Erwartung*, ainda que Schoenberg tenha posteriormente se voltado contra a junção entre texto e música em prol de uma supremacia do conteúdo musical, foi possível como fenômeno de seu tempo graças ao papel unificador do texto na linguagem musical que trouxe de volta o que fora perdido com o abandono do tonalismo, dando aos compositores uma forma de continuar sua produção – até que fosse desenvolvido um novo método que pudesse estruturar o universo atonal – e mesmo uma forma de compreender melhor todo o universo atonal para que, se era este o desejo deles, se livrassem da dependência de textos e alcançassem uma independência musical, a qual se efetivou com o desenvolvimento do serialismo dodecafônico.

REFERÊNCIAS

BUCHANAN, Herbert. A Key to Schoenberg’s “Erwartung” (Op.17). In: *Journal of the American Musicological Society*. v. 20, n. 3, (Fall, 1967), p. 434-449.

CARPENTER, Alexander. *Erwartung as other: Schoenberg, Lacan, and Psychoanalytic Music Criticism*, 1998, vi, 149 f. Thesis (Master Degree). School of Graduate Studies, McMaster University, Ontario. 1998.

COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. New York: W.W. Norton & Company, 1992.

DAHLHAUS, Carl. *Schoenberg and the new music*. Tr. Derrick Puffett. Cambridge: Cambridge University press, 1990.

- EBLE, Charles L. *Chord and discord: a journal of modern musical progress*. Published by the Bruckner Society of America. V. 2 n. 7, 1954, p. 38-40.
- FRIEDHEIM, Philip. Rhythmic Structure in Schoenberg's Atonal Compositions. In: *Journal of the American Musicological Society*. v. 19 n. 1(Spring 1966), p. 106-125.
- GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Tradução de Clóvis Marques. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- HAMILTON, David. Schoenberg's First Opera. In: *The Opera Quarterly*, v.6 n. 3 (Spring, 1989), p. 48-58.
- HANSLICK, Eduard. *Do belo musical: um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. Trad. Artur Morão. Covilhã: Lusosofia:press, 2011.
- HARDER, Katherine. *Erwartung by Arnold Schoenberg, a new translation and proposed production*. Thesis (Master Degree) 115 páginas. The faculty of Graduate Studies – Department of Music, University of British Columbia. Vancouver: K. Harder, 1979.
- LEIBOWITZ, René. *Schoenberg*. Tradução de Hélio Ziskind. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.
- MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. 2ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- _____. *Música maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.
- MUXENEDER, Therese. *Erwartung*. Monodram in einem Akt [Expectation, monodrama] Op. 17 (1909). (2014) Disponível em Arnold Schoenberg Center <<http://www.schoenberg.at/index.php/en/joomla-license-3/rerwartungl-op-17-1909>> Acesso em: 20 de janeiro. 2015 às 14h50min.
- PAYETTE, Jessica. *Seismographic screams: "Erwartung"'s reverberations through twentieth-century culture*. (2008) Disponível em <https://books.google.com.br/books?id=6PfYjLm_n9cC&lpg=PA170&ots=WldT7ieup&dq=6%20july%201924%20erwartung%20premiere&hl=pt-BR&pg=PA170#v=onepage&q=6%20july%201924%20erwartung%20premiere&f=false> Acesso em: 20 de janeiro. 2015 às 14h50min.
- ROSEN, Charles. *Schoenberg*. Barcelona: Antoni Bosch, 1975.
- ROSS, Alex. *O resto é ruído: escutando o século XX*. Tradução de Claudio Carina, Ivan WeiszKuck; Revisão técnica de Marcos Branda Lacerda. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*. New York : Philosophical Library, 1950.
- _____. *Harmonia*. Tradução e notas de Marden Maluf. 2.ed. São Paulo: Editora UNESP, 2011.
- _____. *Erwartung: monodram (orchestra version)*. Universal edition n° 13612, 1950.
- _____. *Erwartung: monodram (piano reduction by Eduard Steuermann)*. Universal edition n° 5362, 1950.
- SIMMS, Bryan. Whose Idea was *Erwartung*? In: *Constructive dissonance: Arnold Schoenberg and the transformations of twentieth-century culture*. Edited by Juliane Brand and Christopher Hailey. Los Angeles: University of California Press, 1997, p. 100-111.