



**Maria Joaquina Alves  
Dias Cardoso Ly**

**A Estética Expressionista na obra *Pierrot Lunaire* de  
Arnold Schoenberg**

**Contributos para uma Interpretação**



**Maria Joaquina Alves  
Dias Cardoso Ly**

**A Estética Expressionista na obra *Pierrot Lunaire* de  
Arnold Schoenberg**

**Contributos para uma Interpretação**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor António Salgado, Professor Auxiliar, e co-orientação da Professora Doutora Fátima Pombo, Professora Associada.

## **O júri**

Presidente

**Profª. Drª. Nancy Louisa Lee Harper**  
Professora Associada com Agregação da Universidade de Aveiro

**Prof. Dr. António Gabriel Castro Correia Salgado**  
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

**Profª. Drª. Jane Davidson**  
Professora da Universidade de Scheffield U.K.

## **Agradecimentos**

Agradeço ao meu orientador, Professor Doutor António Salgado, pelo apoio e encorajamento que se revelaram tão importantes para a realização deste trabalho.

À minha co-orientadora, Professora Doutora Fátima Pombo, expresso o meu reconhecimento pela abertura e disponibilidade que sempre manifestou, e pelas oportunas apreciações deste texto.

Ao Professor Virgílio de Melo um agradecimento pelos judiciosos comentários e esclarecimentos que me facilitaram a redacção da tese.

Por fim aos meus familiares e amigos que tantas vezes privei de companhia, agradeço o seu apoio incondicional.

**Palavras-chave**

Expressionismo, Arnold Schoenberg, *Pierrot Lunaire*, *Commedia dell'Arte*, Melodrama, Sprechgesang, Interpretação.

**Resumo**

O trabalho aqui exposto, a partir de uma reflexão sobre as linhas gerais do expressionismo alemão nos seus vários domínios, procura indagar acerca das influências expressionistas na obra *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg, com vista a uma melhor compreensão da obra em questão e visando uma interpretação da obra que as referencie.

A estrutura do texto apresenta-se em duas partes, sendo a primeira uma exposição do movimento expressionista nos vários domínios artísticos, desde a sua génese até ao seu declínio.

A segunda incide fundamentalmente na obra *Pierrot Lunaire*, nos vários elementos que lhe são subjacentes e relevantes para a interpretação apresentada (gravação em DVD – Anexo I).

Conhecer o compositor e a obra *Pierrot Lunaire* numa perspectiva interpretativa, foi o propósito desta investigação que poderá ser uma plataforma para outras discussões ou outros estudos mais aprofundados.

**Keywords**

Expressionism, Arnold Schoenberg, *Pierrot Lunaire*, *Commedia dell'Arte*, Melodrama, Sprechgesang, Performance.

**Abstract**

This work is a reflection upon German Expressionism in general and in specific, and its influence upon the work *Pierrot Lunaire* of Arnold Schoenberg.

The text is organised in two parts. The first is an introduction to the Expressionistic Movement across a number of artistic domains from its earliest days to its decline.

The second part focuses upon the work *Pierrot Lunaire* and all the underlying elements relevant to the presented performance (recorded on DVD and available as Annex I).

To know better the composer and the work *Pierrot Lunaire* in a performance perspective was the purpose of this study, so it may be a basis to other discussions or deeper studies.

## Índice

|  |            |
|--|------------|
| <b>I. Introdução .....</b>                               | <b>1</b>   |
| <br><b>Parte I – Manifestações do Expressionismo</b><br> |            |
| <b>I.1. Contextualização .....</b>                       | <b>6</b>   |
| <b>I.2. Expressionismo - Artes Plásticas .....</b>       | <b>11</b>  |
| <b>I.3. Expressionismo - Arquitectura .....</b>          | <b>14</b>  |
| <b>I.4. Expressionismo - Literatura .....</b>            | <b>16</b>  |
| <b>I.4.1. Poesia.....</b>                                | <b>16</b>  |
| <b>I.4.2. Prosa.....</b>                                 | <b>18</b>  |
| <b>I.4.3. Teatro.....</b>                                | <b>19</b>  |
| <b>I.5. Expressionismo – Cinema.....</b>                 | <b>22</b>  |
| <b>I.6. Expressionismo – Música.....</b>                 | <b>23</b>  |
| <b>I.7. Considerações Finais.....</b>                    | <b>28</b>  |
| <br><b>Parte II – <i>Pierrot Lunaire</i></b><br>         |            |
| <b>II. Introdução .....</b>                              | <b>32</b>  |
| <b>II.1. A <i>Commedia dell’Arte</i>.....</b>            | <b>34</b>  |
| <b>II.2. Melodrama.....</b>                              | <b>39</b>  |
| <b>II.3. As Origens da Obra.....</b>                     | <b>43</b>  |
| <b>II.4. Traços de Expressionismo.....</b>               | <b>53</b>  |
| <b>II.5. A Construção da Personagem.....</b>             | <b>78</b>  |
| <b>II.6. Considerações Finais.....</b>                   | <b>91</b>  |
| <b>Bibliografia.....</b>                                 | <b>95</b>  |
| <b>Anexo I – DVD .....</b>                               | <b>100</b> |
| <b>Anexo II – Entrevistas.....</b>                       | <b>101</b> |
| <b>Anexo III – Poemas e Traduções.....</b>               | <b>117</b> |
| <b>Anexo IV – Cronologia.....</b>                        | <b>124</b> |
| <b>Anexo V – Partitura.....</b>                          | <b>129</b> |

## I. Introdução

O presente trabalho é, antes de mais, uma investigação, que tem como intenção o enquadramento da obra *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg no movimento expressionista alemão, visando, em última instância, a sua interpretação, apresentação pública e gravação em DVD.<sup>1</sup>

Neste sentido procura-se, na primeira parte desta dissertação fazer uma contextualização histórica, assim como encontrar e definir as linhas gerais que caracterizam o movimento Expressionista Alemão nas suas várias vertentes artísticas. Na segunda parte reuniram-se os elementos históricos, poéticos e musicais considerados relevantes para a compreensão e interpretação da obra, segundo uma estética expressionista.

A escolha da obra surgiu por várias razões. Em primeiro lugar, o repertório estudado nos dois últimos anos que antecederam este trabalho incidiu nas canções de cabaré de Schoenberg conhecidas por *Brettl-lieder*, assim como na representação de teatro musical de Kurt Weill. Sendo *Pierrot Lunaire* uma obra fortemente influenciada pelo ambiente do cabaré, o seu estudo e interpretação revelava-se coerente. Em segundo lugar *Pierrot Lunaire* é uma obra poucas vezes apresentada no nosso país apesar de se tratar de uma das obras de Schoenberg que mais popularidade atingiu e de ter quase um século de existência. A primeira audição de *Pierrot Lunaire* em Portugal aconteceu em 1932 (vinte anos após a sua estreia em Berlim), tendo sido, ainda, a primeira vez que uma obra de Schoenberg era apresentada publicamente no nosso país, como relata Fernando Lopes Graça numa carta que escreve ao Dr. Câmara Reys, a propósito deste mesmo acontecimento<sup>2</sup>. Este aparente desinteresse manteve-se até aos nossos dias, pois desde essa data, *Pierrot Lunaire* continua a ser uma obra pouco abordada por intérpretes portugueses, como se pode comprovar pelas entrevistas realizadas<sup>3</sup>. Em terceiro lugar esta obra reúne uma série de particularidades, que constituem novos meios de expressividade musical, sendo uma delas, a introdução de um novo meio de expressão vocal, *Sprechgesang* (canto

---

<sup>1</sup> Ver anexo I.

<sup>2</sup> Lopes-Graça, Fernando, *Música e Músicos Modernos*, Editorial Caminho, 1986, 35.

<sup>3</sup> Consultar Anexo II.



falado), uma nova maneira de “cantar” sugerida pelo compositor, que apresenta algumas dificuldades de interpretação, apesar das muitas indicações que Schoenberg dá no prefácio da partitura. Outra dessas particularidades baseia-se na variedade de texturas, de timbres, de formas, ou dinâmicas, que contribuem para um aparente carácter de improviso transmitido nas primeiras audições, mas que esconde uma verdadeira arquitectura musical. Em quarto lugar, o entusiasmo perante a possibilidade de trabalhar com um grupo instrumental tão original na sua formação e simultaneamente tão reduzido, pois integrar um pequeno grupo de câmara é dar oportunidade a que o diálogo musical se estabeleça mais intimamente entre os vários intervenientes.

Embora este tema tenha sido objecto de investigação por vários autores ligados à musicologia e à análise, nunca foi abordado, sob a perspectiva da intérprete.<sup>4</sup> Por esse facto considerou-se pertinente a realização deste trabalho.

Este estudo tem como objectivos, relacionar a obra *Pierrot Lunaire* com o Expressionismo, conhecer o Expressionismo nas várias vertentes artísticas; conhecer o compositor, Arnold Schoenberg, como um dos marcos da Modernidade; permitir o conhecimento de uma linguagem musical, que se distancia de quase todo o repertório vocal habitualmente abordado; contribuir para uma compreensão da evolução do *Pierrot* ao longo da história, já que a *Commedia dell’Arte* está presente nesta obra, e subjacente a uma grande parte do repertório vocal. Por fim, este trabalho pretende contribuir para a construção da personagem *Pierrot* ao longo das 21 canções, inspirando-se nos elementos expressionistas.

Pelos motivos apresentados e ainda por *Pierrot Lunaire* ser uma obra que retrata um determinado período em que a produção artística de Schoenberg foi extremamente abundante e inovadora, procurarei nas páginas que seguem dar uma visão tão abrangente quanto esclarecedora relativamente à origem, ao enquadramento sócio-político do movimento expressionista, aos seus reflexos nos vários domínios artísticos, e particularmente na obra *Pierrot Lunaire*.

---

<sup>4</sup> De facto não se conhecem estudos elaborados por cantores sobre a obra *Pierrot Lunaire*. Há no entanto um trabalho de investigação que vem sendo realizado desde 2004 por uma das mais importantes intérpretes desta obra: a cantora inglesa *Jane Manning*, cuja investigação se intitula *Vocal Instrument in Schoenberg’s Pierrot Lunaire: legacy and performance*.

A metodologia adoptada consistiu na recolha bibliográfica e selecção das obras mais significativas para a abordagem proposta, recolha de registos áudio e vídeo, e por fim a realização de entrevistas.

As obras seleccionadas, para apoio à primeira parte desta dissertação, centraram-se fundamentalmente em dois autores consagrados e profundamente conhecedores da cultura alemã: o ensaísta, crítico literário e professor de literatura, João Barrento e o professor de literatura alemã, Ludwig Scheidl. Na segunda parte desta dissertação, a bibliografia incidiu em obras ou artigos escritos por Arnold Schoenberg, autores seus contemporâneos e estudos recentes da sua obra. Muitos dos livros de apoio à realização da segunda parte deste trabalho foram escritos por antigos discípulos de Schoenberg, como por exemplo a primeira biografia deste compositor, publicada por Egon Wellesz em 1921 e um artigo relatando os primeiros ensaios de *Pierrot Lunaire* escrito pelo pianista Edward Steuermann. Outras obras importantes que fundamentaram a segunda parte deste trabalho foram: o primeiro catálogo das obras de Schoenberg, publicado por Josef Rufer, em 1959, uma compilação de artigos escritos pelo compositor em diversas fases da sua vida, *Style and Idea*, um breve estudo de *Pierrot Lunaire* elaborado por Jonathan Dunsby e ainda, *Schoenberg*, de Charles Rosen.

A análise musical elaborada é uma análise não-formalizada<sup>5</sup>, na linha das análises direccionadas para a interpretação, através da qual se procura uma relação directa entre texto e música.

A discografia seleccionada foi uma amostra de registos sonoros em épocas diversas, dirigidos por maestros conceituados ou sem direcção, e gravados por vários tipos de vozes femininas, tendo a preocupação de conhecer as melhores referências, como por exemplo, a primeira gravação desta obra realizada e dirigida pelo compositor, já no exílio, em 1941 e duas gravações dirigidas por Pierre Boulez em 1977 e 1997 respectivamente.

Um importante contributo para a realização quer da interpretação quer da dissertação foram entrevistas<sup>6</sup> a alguns intérpretes familiarizados com esta obra tais como as cantoras Manuela Santos, Ana Ester Neves, Rosalina Machado, Jane Davidson, Jane Manning, o pianista Francisco Sasseti, e o maestro Vasco Pearce de Azevedo.

---

<sup>5</sup> Nattiez, Jean-Jaques, *Music and Discourse toward a Semiology of Music*, Princeton University Press, 1990, 161.

<sup>6</sup> Consultar Anexo II.

A parte interpretativa teve lugar em dois concertos públicos precedidos de uma conferência, proferida pelo compositor Virgílio de Melo, ocorridos a 15 e 17 de Julho de 2004; o primeiro no Museu do Carro Eléctrico, no Porto, integrado no Festival de Massarelos, e o segundo no Estaleiro Teatral em Aveiro.

Esta dissertação divide-se em duas partes, sendo a primeira, uma introdução histórica e política ao aparecimento do movimento Expressionista, e seus reflexos nos diversos domínios artísticos. A segunda parte centra-se na obra *Pierrot Lunaire* e nos vários elementos que se consideraram relevantes para a sua compreensão, partindo duma perspectiva geral e histórica da *Commedia dell'arte*, do *Melodrama*, das *Origens da Obra*, para uma perspectiva particular no capítulo, *Traços de Expressionismo*, onde se procurou encontrar na obra, a influência destes elementos, assim como o seu contributo para uma interpretação expressionista expressa no último capítulo deste trabalho, *A criação da Personagem*.

Sabendo que este tema foi já objecto de numerosos estudos e reflexões, pretende-se, contudo, que esta investigação dê um contributo válido a futuros intérpretes.

## **Parte I**

### **Manifestações do Expressionismo**

## I. Manifestações do Expressionismo

### I.1. Contextualização

O início do séc. XX trouxe consigo profundas transformações na sociedade, na política e na cultura. Novas maneiras de pensar e de representar o homem e o mundo deram origem aos vários movimentos artísticos que hoje denominamos de Modernismo, e que ocorreram a partir da última década do séc. XIX. Um desses movimentos foi o Expressionismo que teve a sua origem nos acontecimentos político-sociais ocorridos na Alemanha durante o reinado do Imperador Guilherme II (1888-1918).<sup>7</sup> A política levada a cabo pelo *Kaiser* era absolutista e concentrava-se no desenvolvimento e na expansão do território, através de uma reorganização das forças armadas. Na Alemanha o desenvolvimento industrial ocorreu tardiamente relativamente a França ou Inglaterra, mas a um ritmo verdadeiramente alucinante. A cidade de Berlim tornou-se alvo de uma mudança radical à medida que se erguiam fábricas, estações rodoviárias, edifícios de utilidade pública, assim como a proliferação de blocos de apartamentos, bairros de classes operárias e serviços financeiros. Entre 1800 e 1900, a população de Berlim aumentara de 170 000 para aproximadamente dois milhões, devido à enorme imigração de trabalhadores das zonas rurais. No entanto, Berlim não atraía somente trabalhadores e comerciantes, mas também pintores, músicos e escritores, que ambicionavam melhores condições de vida e mais oportunidades. Paralelamente ao desenvolvimento industrial desenfreado, as tensões e contradições sociais agravavam-se pela concentração demográfica nas grandes cidades e o consequente empobrecimento das classes operárias, fomentando assim o crescimento da social-democracia.

Embora a Alemanha fosse uma nação unificada, a verdade é que estava dividida em 25 regiões diferentes: quatro reinos, seis grão-ducados, cinco ducados, seis principados,

---

<sup>7</sup> Berlim tornara-se capital da Alemanha em 1871. Guilherme I foi declarado Imperador (Kaiser) e rei da Prússia, da dinastia Hohenzollern, iniciando o *período Guilhermino*. Guilherme II sucede-o a partir de 1888 até à abdicação em 1918.

três cidades livres e o território nacional da Alsácia-Lorena. Apesar de todas as regiões estarem submetidas ao domínio político e militar do Império Germânico, muito do poder local permanecia nas mãos dos estados individuais, manifestando-se essas diferenças nas artes em geral. Enquanto que na Monarquia Wittelsbach na Baviera, a política cultural era relativamente liberal, na Monarquia Hohenzollern, o Imperador interferia activamente na vida cultural proibindo, rejeitando e censurando toda a arte que aos seus olhos se afastasse da imagem pública e internacional da nação unificada Alemã.<sup>8</sup> Guilherme II apelava a uma arte para a educação das massas que fosse o espelho do orgulho nacional, tendo feito uma série de encomendas durante o ano de 1890 que realçassem o orgulho da nação através de certas figuras históricas. Este facto gerou um conflito entre ele e os artistas ou directores de museus, cujas motivações transcendiam questões patrióticas. Como reacção ao conservadorismo e à manipulação dos salões de exposições relativamente à rejeição de obras de arte modernas (como foi caso de Edvard Munch, que foi obrigado a retirar as suas 55 telas, enviadas para a Exposição de Artistas Berlinenses em 1892), surge a primeira Secessão<sup>9</sup> de Berlim (1898).

Em 1901 Guilherme II profere um discurso intitulado *Kunst und Rinnesteinkunst* (arte e arte de sarjeta) na festa de inauguração das 32 estátuas em estilo neo-clássico que representavam grandes figuras da história prussiana, onde expressa o seu desprezo pela arte contemporânea.

*“Ora se a arte – como é frequente agora acontecer – não faz mais nada do que apresentar a miséria como ainda mais horrível do que já é, então ela trai o povo alemão. O culto dos ideais, é ao mesmo tempo, o maior trabalho cultural, e se queremos ser e permanecer neste campo um modelo para os outros povos, então todo o povo tem de colaborar nessa tarefa, e se a cultura quer cumprir plenamente a sua missão, então ela tem de ter penetrado até às mais baixas camadas do povo. E só pode fazê-lo quando a arte estende a mão para ajudar, quando ela eleva, em vez de descer à sarjeta”.* [Guilherme II, in Scheidl, 1985, 209].

O ambiente das exposições da Secessão era em tudo diferente do ambiente académico: salas de exposição amplas com paredes de cor neutra, temas que geralmente se centravam em cenas da vida quotidiana, retratos e paisagens. A arte académica era apresentada em grandes salões, e os temas preferidos eram mitologia ou história.

---

<sup>8</sup> Behr, Shulamith, *Expressionismo*, Ed. Presença, Lisboa, 2000, 11.

<sup>9</sup> Grupos de artistas independentes considerados o embrião do Expressionismo.

Paralelamente a estes acontecimentos culturais e à proliferação de galerias de arte em Berlim, registavam-se grandes mudanças na sociedade que se podem resumir numa classe média próspera e instruída que nascera com a industrialização, e partilhava agora interesses culturais assim como a emancipação da mulher na vida pública e o seu recente estatuto como consumidora.

Paralelamente à Alemanha, no Império Austro-Húngaro vigorava um sistema político absolutista, onde as tensões sociais e políticas causadas pela crescente tendência de emancipação dos seus povos eram constantes. O reflexo desta agitação social manifestou-se ao nível das artes no movimento secessionista, que surgiu na capital do Império na última década do séc. XIX. Um grupo de artistas revoltou-se contra a arte académica e abandonou a *Casa dos Artistas*, tendo como ideal integrar a arte vienense na arte contemporânea estrangeira, implicando que as exposições tivessem uma preocupação estritamente artística e não fossem condicionadas pelo mercado. A Secessão de Viena presidida pelo pintor Gustav Klimt, reunia ainda os arquitectos Josef Hoffmann, Koloman Moser, Otto Wagner e Joseph Maria Olbrich. O grupo editou uma revista, *Ver Sacrum* e edificou uma sede projectada por Olbrich. À semelhança de outros movimentos secessionistas na Alemanha (*Jugendstil*), em França (*Art Nouveau*) tinham como objectivo a criação de uma arte que rejeitasse o academismo e que, simultaneamente, se relacionasse com a realidade. Neste contexto surgem em 1903 as Oficinas Vienenses, onde se produziam objectos e utensílios criados por artistas. O auge das suas criações é exposto em 1908 numa exposição colectiva, *Kunstschau Wien*.

Caracterizar o Expressionismo como categoria estética, situá-lo com precisão no tempo e apontar uma data concreta para o seu aparecimento relativamente as várias esferas artísticas, não é tarefa fácil,<sup>10</sup> pois o seu surgimento não se processa simultaneamente como teremos ocasião de ver. Podemos, no entanto, assinalar o declínio do movimento expressionista, que acontece com a exposição *Entartete Kunst* (arte degenerada) em Munique no ano de 1937.

Hoje o termo Expressionismo banalizou-se podendo significar, por exemplo, uma pintura que utilize exageradamente formas distorcidas, ou que manifeste um excesso emocional. No entanto esta perspectiva é bastante redutora e distancia-nos dos

---

<sup>10</sup> Barrento, João, *O Expressionismo Alemão*, antologia Poética, Ática SARL, Lisboa, 1976.

pressupostos que estão na origem desta estética da Alemanha do final do séc. XIX e início do séc. XX.

Importa, contudo, saber que o Expressionismo não corresponde a uma ideologia comum a todos os artistas alemães cujas motivações eram diversas, mas convergiam num aspecto: contrariar a velha ordem, criando uma arte que reflectisse os problemas sociais. Convém também acautelar que nem todos os artistas alemães se reviam nesta comunidade de interesses, nem tão-pouco se auto-denominavam expressionistas. O conceito foi-lhes atribuído pela crítica, contrapondo esta arte à arte Impressionista.

As primeiras referências ao Expressionismo surgem associadas às artes plásticas, tendo aparecido inicialmente em Julho de 1850, na Tait's Edinburgh Magazine num artigo intitulado *The expressionist school of modern painters* e em 1878 na América, no romance *The Bohemian* de Charles de Kay, referindo-se a um grupo de escritores e marginais.

Em 1901 surge em Paris uma exposição do pintor Julien-Auguste Hervé que o próprio designa de *Expressionismes*, sem que, contudo, haja traços comuns à pintura dos *Fauves*, que de facto irá influenciar os artistas expressionistas alemães.

Em 1910 Herwath Walden cria em Berlim uma galeria de arte e um jornal intitulados *Der Sturm* (A Tempestade), à qual fica associado o aparecimento do termo Expressionismo relacionado com as novas tendências artísticas alemãs, que o autor descrevia como sendo emocionais, intuitivas e opostas às tendências tradicionalistas. A galeria situada no bairro *Tiergarten*, era palco de diversas actividades artísticas entre as quais leituras nocturnas e apresentação de peças de teatro. Um dos pintores assíduos nas actividades, quer da galeria quer do periódico, foi Oskar Kokoschka, que era também escritor e, inclusivamente, escreveu uma peça de teatro publicada no 20º número da revista *Der Sturm*. Além dele, muitos outros artistas expressionistas expuseram as suas obras nessa galeria, entre eles, os membros do grupo *Die Brücke*, *Der Blaue Reiter*, Ludwig Meidner (pintor e artista gráfico) e ainda *Die Pathetiker* (grupo de artistas que expuseram as suas obras juntamente com as de Meidner, em 1912 na galeria *Der Sturm*). O termo expressionismo foi utilizado novamente no prefácio do catálogo da Vigésima Segunda Exposição de Primavera da Secessão de Berlim, em Abril de 1911, referindo-se a um grupo de pintores franceses associados ao círculo de *Matisse*, entre eles: *Braque*, *Marquet* e *Derain*. O termo *Expressionisten*, por oposição às tendências Impressionistas da exposição, exprimia os mais recentes rumos da arte francesa. A partir desse momento o



termo estendeu-se a toda a geração de pintores modernos, anti-impressionistas.

Em 1912 *Richard Reich*, director da exposição *Sonderbund* em Colónia, aplicou o termo *Expressionismus* a uma série de obras vindas da Alemanha, Áustria, França, Hungria, Holanda, Noruega, Suíça e Rússia.

Em 1914 surgiu o primeiro estudo, *Der Expressionismus*, sobre o fenómeno expressionista publicado por Paul Fletcher (crítico e folhetista). Fletcher aplicou este termo ao pintor Oskar Kokoschka e aos artistas do grupo *Die Brücke* (A Ponte) e do *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul). A capa do livro ilustrada por Max Pechstein (membro do *Die Brücke*) representava um santo com a cara distorcida, uma característica da pintura expressionista.

Uma outra publicação *Expressionismus* surgiu em 1916 pelo crítico e dramaturgo Austríaco Hermann Bahr, que contrapunha o Expressionismo ao Impressionismo, como necessidade de impor uma ordem à sociedade burguesa através do seu impacto escandaloso. De facto o Expressionismo surgiu como oposição ao Impressionismo, na medida em que o Impressionismo captava a realidade através dos sentidos daí resultando impressões, enquanto que o Expressionismo seria a expressão dessas impressões, indo além da realidade aparente. “Pois se a expressão fosse uma reduplicação do que é subjectivamente sentido, permaneceria inútil” [Adorno, 1970, 131]<sup>11</sup>.

Para o artista expressionista a obra de arte não é propriamente a representação de uma realidade, mas sim a sua visão da realidade.

Antes de mais o Expressionismo é a estética pela qual se afirma o homem do mundo moderno, movido pelos “impulsos interiores” da ansiedade, do medo, espelhando, no fundo, a intensidade da vivência do artista, sendo um reflexo do mau estar e desespero da época. A noção de “elemento interior” foi fortemente influenciada pelas teorias da psicanálise de Sigmund Freud (1856-1939), que estudavam a natureza interior do indivíduo libertando-o dos traumas do passado. Esta descoberta científica terá as suas repercussões nas artes em geral, que passam também a ser um reflexo de uma vivência interior a que os expressionistas se referiam como visão.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Tradução brasileira de Artur Morão.

<sup>12</sup> Samson, Jim, *Music in Transition*, J. M. Dent, London, 1993, 177.

## I.2. Expressionismo – Artes Plásticas

O termo Expressionismo aparece pela primeira vez no domínio das artes plásticas no catálogo da 22ª exposição da Secessão de Berlim, dizendo respeito a algumas obras dos pintores franceses *Braque*, *Derain*, *Dufy*, *Picasso* e *Vlaminck*. Porém o termo é substituído por *Fauves*, passando o *Expressionismo* a referir-se somente a certas obras de arte criadas em ambiente germânico.

Neste contexto, é indispensável mencionar dois grupos artísticos que assinalam claramente as tendências dos artistas plásticos do início do séc. XX na Alemanha: o *Die Brücke*, criado em 1905 em Dresden, do qual tinham sido fundadores Ernst Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel e Karl Schmidt-Rottbluff aos quais mais tarde se juntaram os pintores Emil Nolde, Max Pechstein e Otto Mueller; e o *Der Blaue Reiter*.

O primeiro grupo, *Die Brücke*, tinha como objectivo primordial assegurar a liberdade relativamente à pintura tradicional, rejeitando a arte académica e promovendo uma arte autêntica e espontânea. Inspiraram-se na pintura de Van Gogh e no *Jugendstil* (estilo jovem), muito em voga no final do séc. XIX, que propunha um regresso ao artesanato e uma aplicação dos ritmos orgânicos às artes decorativas.

Uma outra característica da arte expressionista e particularmente dos *Die Brücke*, era a procura das origens e da relação entre a arte e a vida. Daí a influência da arte primitiva, presente nas pinturas de Gauguin.

Os *Die Brücke* cultivavam uma arte agressiva, em que era comum o uso de cores intensas e o desenvolvimento de processos gráficos relacionadas com a xilogravura, litografia e edição de gravuras. No seu estúdio, que se situava num dos mais antigos subúrbios de Dresden, reuniam-se vários artistas, em aulas nocturnas. Uma das suas práticas consistia no estudo do nu, que desenvolviam defronte a uma modelo que posava durante poucos minutos. Exemplo destas pinturas é a litografia de Bleyl que serviu de base ao cartaz da primeira exposição do grupo, em 1906.

Em Dezembro do mesmo ano o grupo promove a sua segunda exposição

apresentando exclusivamente xilogravuras, convidando o pintor norueguês Edvard Munch, muito admirado pelos membros do grupo, a apresentar as suas obras. Os *Die Brücke* inspiraram-se particularmente na técnica do *preto e branco* de Munch.

A xilogravura respondia às aspirações das novas gerações de artistas. Pelos motivos inerentes à gravação em madeira, eliminava-se tudo aquilo que os jovens artistas desprezavam na arte académica: o matiz, a verosimilhança, a anedota, a psicologia, a preocupação se tornar igual. Assim a técnica do *preto e branco* podia resumir-se a três características: simplificação, abstracção e poder de expressão. Sendo uma técnica que permitia tanto a visualização como a imaginação, era um meio privilegiado de expressão do carácter visionário da percepção.<sup>13</sup>

Porém as obras do grupo não se cingiam ao trabalho de estúdio. A partir de 1909 era frequente apresentarem paisagens da cidade industrial de *Dresden*, ou cenas da vida moderna dessa mesma cidade, tais como cenas de divertimento popular, dança, banhos e os ambientes relacionados com as estâncias de saúde ou sanatórios dos arredores da cidade.

Em Outubro de 1911 os artistas do grupo mudaram-se para Berlim, fundando uma escola dedicada ao ensino moderno da arte, Instituto-MUIM.

Munique foi outro dos grandes centros de criação artística, onde fervilhava uma intensa actividade artística e intelectual, que atraía jovens de toda a Europa. Assim como Berlim, esta cidade possuía vários museus, academias de arte, oficinas e espaços de exposições tais como o *Glaspalast* (Palácio de Vidro), construído em 1854.

Estas magníficas estruturas de formação e exposição artística atraíram artistas oriundos de vários países entre eles, os pintores russos Wassili Kandinski,<sup>14</sup> Alexei Javlenski, Marianne Werefkin e Vladimir von Bechtejeff. Do seu convívio, nasceu em 1909 o grupo NKV, *Neue Künstlervereinigung München*, (Nova Associação de Artistas de Munique). Em 1911, o grupo desfez-se dando origem a um novo grupo, *Der Blaue Reiter*, que teve a sua expressão em duas exposições (1911 e 1912) e num periódico intitulado *Almanaque Der Blaue Reiter*. O almanaque era um espaço de teorização da arte expressionista, onde constavam variadíssimos artigos relacionados com música, teatro e pintura. O compositor austríaco Arnold Schoenberg, contribuiu com alguns ensaios, sendo um deles *A relação com o texto* e com algumas das suas pinturas. Schoenberg começara a

---

<sup>13</sup> Godé, Maurice, *l'Expressionisme*, PUF, Paris, 1999.

<sup>14</sup> Transcrição do cirílico de acordo com as normas mencionadas no *Livro de Estilo do Público*, Fevereiro, 1998.

pintar no ano de 1907. Conheceu Richard Gerstl, um jovem e conceituado pintor expressionista austríaco, que se tinha juntado ao seu círculo de amigos e com quem ele e sua mulher Mathilde tinham lições de pintura. As telas de Gerstl assemelhavam-se às de Van Gogh, motivo pelo qual mais tarde havia de ser conhecido como o Van Gogh Austríaco. Segundo o seu genro Félix Greissler, Schoenberg pintava por uma necessidade interior. Quando esta necessidade deixou de existir ele deixou de pintar.<sup>15</sup>

Schoenberg produziu uma grande quantidade de telas, contando-se entre pinturas, desenhos, auto-retratos, retratos, paisagens, desenhos para vários dos seus melodramas, caricaturas, 250 obras. De toda a sua obra, a que mais ousadia revela, é a que foi denominada por Kandinski como *Visões* - série de telas pintadas entre 1910 a 1912 (contemporâneas à criação de *Pierrot Lunaire*), que mostram uma clara concordância com as pinturas de Gerstl, Egon Schiele, Oskar Kokoschka e Wassili Kandinski, que embora Russo vivia em Munique. Essas pinturas apresentavam sempre olhos enormes com expressões de medo ou agitação, em detrimento da face, que a maior parte das vezes aparecia como um borrão, criando uma mera sugestão de forma. “Arnold Schoenberg, ousa criar finalmente para a pintura a condição do primitivismo psicológico, essa forma de vida pré-histórica, sem a qual, a sua existência presente não apareceria legítima” [Paris von Gütersloh, in *Schoenberg and his World*, 1999, 245].

Relativamente à sua pintura, Schoenberg considerava que, pintar e compor eram meios através dos quais expressava as suas ideias. E só se podia ter duas atitudes perante a sua arte: compreender ou não compreender. Entre os que compreendiam a sua estética encontrava-se Wassili Kandinski, que ao ver os quadros de Schoenberg imediatamente percebeu que este não pintava para agradar ou embelezar, mas sim por querer exprimir os seus sentimentos subjectivos, utilizando qualquer meio para esse efeito sem sequer pensar. Outra característica dos seus quadros era, segundo Kandinski, a rejeição do supérfluo e acessório, e a direcção ao essencial.

A primeira exposição com pinturas de Arnold Schoenberg realizou-se em 1910 na galeria Heller, em Viena, onde simultaneamente eram tocadas as suas obras musicais.

---

<sup>15</sup> Terão os últimos acontecimentos da vida privada de Schoenberg contribuído para um impulso criativo que se reflectiu na sua pintura instaurada a partir de 1908? Mathilde apaixonou-se por Gerstl, deixando a sua casa e indo viver com ele. Passado pouco tempo acaba por regressar a casa, e Gerstl suicida-se.

As obras de Schoenberg foram expostas na primeira exposição de artistas do grupo *Der Blaue Reiter*, de 18 de Dezembro de 1911 a 1 de Janeiro de 1912, na Galeria Moderna de Thannhauser, juntamente com obras de Kandinski, Marc, Manter, Robert Delaunay, Henri Rousseau, August Macke, Albert Bloch, Arnold Schoenberg, Le Fauconnier e Eugen von Kahler. Paul Klee, que se tinha instalado em Munique recentemente referiu a propósito dessa exposição que aquelas telas expunham os princípios primitivos da arte e mais pareciam pinturas infantis. Uma segunda exposição surgiu na galeria privada de Hans Goltz de Fevereiro a Abril de 1912, com o título, *Schwarz Weiss* (Preto Branco), dedicada exclusivamente à exposição de artes gráficas onde foram apresentadas obras de Emil Nolde e outros membros do grupo *Die Brücke*.

Os princípios do *Der Blaue Reiter* divergiam dos de *Die Brücke* relativamente à sua actuação perante a sociedade. Os artistas do grupo de Dresden insurgiam-se contra o mundo que os rodeava, enquanto que os artistas do grupo de Munique, adoptavam uma postura mais reflexiva. As suas obras procuravam uma libertação da arte do mundo concreto para o mundo do espírito, reconhecendo na cor o elemento mais poderoso.

Uma das características deste grupo era o facto de ser aberto aos artistas de ambos os sexos, assim como a artistas de outras nacionalidades, enquanto que o grupo de Berlim incluía exclusivamente homens alemães.

### **I.3. Expressionismo - Arquitectura**

Na sequência da Revolução de Novembro ocorrida a 9 de Novembro de 1918, surgiram duas organizações artísticas em Berlim, que marcaram a Arquitectura: *Novembergruppe* (Grupo de Novembro) e *Arbeit für Kunst* (Conselho de Trabalho para as Artes). Embora partilhassem os mesmos membros e os mesmos ideais de união entre os artistas modernistas, o programa do *Arbeit für Kunst* elaborado por arquitectos era mais ousado e revolucionário. Em 1918, esta organização publica um novo programa artístico em duas revistas de arquitectura, apelando à união das artes sob a égide da arquitectura. Entre os signatários deste programa encontravam-se Meidner, Pechstein, Heckel e Schmidt-Rottluff. Mas a redacção do programa foi da responsabilidade de Bruno Taut (director do *Arbeit für Kunst* até 1919, data em que Walter Gropius o substituiu).

Uma das mais importantes obras arquitectónicas de Bruno Taut foi o *Pavilhão de Vidro*, inspirado na obra *Glasarchitektur* (Arquitectura de Vidro) do poeta Paul Scheerbart, que foi exposto em Colónia, na exposição *Werkbund* em 1914.

O vidro tinha uma conotação espiritual e as suas qualidades, assim como as do aço e do ferro, correspondiam às necessidades do avanço tecnológico. Além disso, simbolicamente, este material transmitia luz (no sentido literal e metafórico). Por outro lado o vidro estava presente em muita da literatura expressionista, como cristal e símbolo da sabedoria espiritual.

Taut foi ainda autor de vários textos ilustrados, *Alpine Architektur*, publicados em 1919, onde apelava à paz entre os povos, expondo picos cristalinos das montanhas. A sua obsessão pelo vidro era tal, que fundou um grupo maçónico *Gläsern Kette* (Corrente de Vidro), em que os seus membros trocavam ideias, por cartas ou desenhos.

Outro dos importantes arquitectos que viu os seus projectos realizados depois da guerra foi Erich Menselsohn. As suas obras vigorosas e compactas, como o caso da *Torre de Einstein*, contrastavam com as de Taut, não só na forma, mas nos materiais que eram preferencialmente o aço e o ferro.

Em 1919 Mendelsohn proferiu uma palestra referindo-se ao problema da nova arquitectura no futuro como arte que pudesse levar alegria a todos os povos. Esta medida passava pela descentralização das instituições académicas, funcionando o ensino das artes em oficinas ou centros comunitários independentes do estado.

## I.4. Expressionismo - Literatura

### I.4.1. Poesia

O termo Expressionismo associado inicialmente às artes plásticas, rapidamente se estendeu às esferas da literatura. Num artigo intitulado, *Die Jüngst Berliner*, publicado em 1911 na revista *Literatur und Wissenschaft*, Kurt Hiller escreve: “Nós somos expressionistas. Importa-nos de novo o conteúdo, a vontade e a ética” [Scheidl, 1996, 8]. Também Kurt Pinthus se refere ao expressionismo na literatura por comparação com o mesmo movimento nas artes plásticas.

A propósito de uma recensão ao livro *Umbra Vitae*, de Georg Heym escreve em 1912: “Estes poemas representam um progresso, têm algo de comum com as novas tendências nas artes plásticas, designadas por expressionismo”. [Scheidl, 1996, 8].

Assim como nas artes plásticas, também a literatura expressionista procurava acompanhar o novo estilo de vida, que dominava particularmente as grandes cidades marcadas por uma intensa industrialização na primeira década do séc. XX. Os artistas adoptaram uma nova consciência existencial, afastando-se dos salões literários, e passando a reunir-se em cafés e cabarets literários, muito em voga nas cidades de Berlim e Viena. O *Neopathetisches Kabaret*, fundado em Berlim, em 1910, era um dos espaços onde escritores conversavam sobre as novas tendências da poesia Alemã, sendo um dos mais assíduos Erwarth Walden (o fundador da revista *Der Sturm*).

No entanto, esta aproximação da arte à realidade não significava entusiasmo ou optimismo, mas antes desespero perante a incapacidade de dominar o progresso nos seus aspectos mais negativos, que se exprimia por uma nova tendência a que Stefan Zweig chamou no seu ensaio *Das neue Pathos* (O Novo Pathos), cuja essência partia de um sentimento excessivo e patético, pois a sua origem estava na paixão e o seu objectivo era gerar paixão. Mas isto só se poderia conseguir através de uma aproximação do poeta com o público, facto que se concretizou nos serões literários organizados pelas revistas *Der Sturm* ou *Die Aktion*, em cafés ou cabarés.

Um outro aspecto que surgiu com a poesia expressionista residia no seu carácter

*visionário*, na medida em que a poesia não era realista mas fruto da visão do poeta pessimista e obcecado com as calamidades que destruiriam a humanidade:

“(…) *E assim todo o espaço do artista se torna visão. Ele não vê, ele olha. Ele não descreve, ele tem vivências. Ele não reproduz, ele dá forma. Ele não tira, ele procura. Já não há a cadeia dos factos: fábricas, casas, doenças, prostitutas, gritos e fome. Agora há a sua visão. Os factos só têm importância na medida em que, penetrando-os, a mão do artista, segura o que está por detrás deles. Ele vê o humano das prostitutas, o divino das fábricas. Ele interpreta a manifestação isolada com o grande que constitui o mundo*”. [Kasimir Edschmidt, in Scheidl, 1996, 13].

Embora o movimento Expressionista não obedecesse a nenhum programa, nem os primeiros poetas se auto-denominassem expressionistas, o facto é que a partir de 1910, se verificou o nascimento de uma nova estética poética divulgada pelas duas principais revistas literárias que surgem em Berlim em 1910. A primeira *Der Sturm*, criada e dirigida por Herwarth Walden, surgiu simultaneamente a 3 de Março de 1910, em Berlim e Viena, e prolongou-se até 1932. O seu período mais importante situou-se entre 1910 e 1918, pois durante estes anos foram publicados os manifestos, textos polémicos, poemas, reproduções de pinturas e gravuras de pintores dos grupos *Die Brücke* e *Der Blaue Reiter*.

*Die Aktion* foi outra revista literária, cuja primeira publicação surgiu em Fevereiro de 1911, por Franz Pfemfert. À semelhança de *Der Sturm* também esta revista conheceu várias orientações, vindo a perder o seu carácter especificamente literário a partir de 1918. Além da publicação de artigos, manifestos, e nova literatura, esta revista contribuiu ainda para a divulgação da nova poesia. *Die Aktion* possuía uma editora própria e esteve também ligada às exposições itinerantes, bem como aos salões literários.

À medida que o movimento se expandia surgiam outras revistas literárias que contribuíram para a divulgação da literatura expressionista: *Der Brenner*, *Der Jüngsten Tag*, publicado por Kurt Wolf em 1913, *Die Bücherei einer Epoche*, e a Antologia *Die Menschheitsdämmerung*, de Kurt Pinthus (1919).

A literatura expressionista inspirou-se fundamentalmente em dois modelos: um de ordem ideológica protagonizado por Friedrich Nietzsche, e outro de ordem poética cujo protagonista foi o poeta simbolista Baudelaire. Nietzsche introduziu o conceito de *décadence*<sup>16</sup> relativamente à passividade e negação da vida, que constituiu uma das

---

<sup>16</sup> Segundo Nietzsche o conceito de *décadence* caracteriza-se pela passividade e negação da vida.



grandes características do pensamento expressionista. Baudelaire foi um dos primeiros poetas a explorar o conceito de *décadence*<sup>17</sup>

De facto, tanto a literatura como as artes em geral caracterizaram-se por um forte pessimismo e reflectiram um mal-estar generalizado da sociedade, do indivíduo e do seu destino. O indivíduo era o homem moderno das grandes cidades industriais, que perdeu a sua individualidade em prol das massas.

Na literatura são vários os autores que exploram esta temática: Georg Heym (1887-1912), Georg Trakl (1887-1914) e Ernst Stadler (1883-1914). A poesia de Heym e Trakl referia-se frequentemente à decadência dum perspectiva pessoal, em que o poeta movido por um sentimento de frustração, descrevia situações pessoais, que rapidamente assumiam um valor paradigmático, transformando-se o poeta num visionário de um fim apocalíptico, mas que continha em si próprio uma capacidade regeneradora.

Outro dos temas comuns era o tempo decadente e a grande cidade, que aos olhos do poeta reflectiam a desumanização, o fim inevitável do Homem e, finalmente, a natureza como espelho da sua degradação.

As características mais marcantes da poesia expressionista eram o aspecto metafórico e simbólico da imagem como reflexo da observação e interpretação do mundo, utilizando temas relacionados com o sofrimento, o grotesco, o feio, o medo, a degradação e o desespero.

#### **I.4.2. A prosa**

A prosa expressionista também teve o seu lugar, mas a sua expansão não foi comparável à da poesia ou do teatro, como prova a antologia de prosa *Die Entfaltung - Novellen an Die Zeit*, organizada em 1921 por Max Krell, cujo impacto foi muito menor do que a colectânea de poesia editada por Kurt Pinthus. De qualquer forma a prosa expressionista só se divulgou depois da poesia e do teatro.

---

<sup>17</sup> Scheidl, Ludwig, *O Expressionismo Literário*, Coimbra, 1996, 16.

A nova prosa contrapunha-se ao naturalismo, e uma das suas características residia no seu carácter visionário, ou na projecção de vivências anímicas. As suas histórias assumiam um papel exemplar e transformavam-se frequentemente em parábola.

Uma das primeiras caracterizações da prosa expressionista surgiu no ensaio *An Romanautoren und Die Kritiker* (a Autores de Romances e seus Críticos) de Alfred Döblin, em que eram expostos três aspectos fundamentais da prosa expressionista: repúdio do psicologismo, análise de estilo e despersonalização do autor.

Estruturalmente a prosa expressionista desenrolava-se através de um novo ritmo narrativo, que se caracterizava pela simplificação, precisão e redução ao essencial, retratando o absurdo, o grotesco, a valorização do mundo interior, o homem perturbado, ou a deformação da realidade.

Uma das grandes inovações introduzidas foi o desenvolvimento da prosa curta, que muito contrastava com os romances dos finais do séc. XIX.

### **I.4.3. O Teatro**

Na última década do séc. XIX, o teatro na Alemanha reflectia a complexidade das várias tendências literárias de cariz simbolista e pré-expressionista associadas ao *Jugendstil*. A esta atmosfera de convergências estéticas deu-se o nome de “*Fin de Siècle*”.

Os dramaturgos representativos dessa época foram Artur Schnitzler, Gerhart Hauptmann ou Hugo von Hofmannsthal.

A representação do texto dramático necessitava porém de novos meios para a representação da vivência interior e subjectiva. A distorção da realidade pelo exagero dos traços fisionómicos, do gesto, assim como a luz e a sombra, a cor e o som, eram elementos cénicos que integrariam as peças dos dramaturgos percursores do Expressionismo: Georg Büchner (1813-1837), Franck Wedekind (1864-1918) e August Strindberg (1849-1912). Büchner, apesar de ter morrido bastante jovem sem sequer ter visto nenhuma das suas peças representadas, antecipou várias técnicas adoptadas pelo teatro Expressionista. A sua primeira obra, *Dantons Tod* (1835), foi o reflexo da desilusão perante as medidas repressivas do regime.

Franck Wedekind, cujas obras ficariam para a história do teatro, cultivava uma estética que se afastava do Naturalismo, afirmando-se pela emancipação do homem face à sociedade, e condenando a hipocrisia da moral tradicional. As obras de Wedekind ficaram ainda conhecidas pelo seu carácter polémico e por apresentarem uma perspectiva irreal. *Frühlings Erwachen* (Despertar da Primavera), a primeira peça que escreveu em 1881, só foi apresentada publicamente em 1906. O argumento baseava-se no medo e o no desejo sexual dos adolescentes, sendo considerado alvo de censura. No entanto após a estreia esta obra foi representada 321 vezes.

August Strindberg foi o dramaturgo cujas obras mais foram encenadas antes da primeira guerra mundial. Entre 1913 e 1915, cerca de 24 das suas peças de teatro foram interpretadas 1035 vezes na Alemanha.<sup>18</sup> As suas peças, *Nach Damascus* (A Caminho de Damasco) e *Traumspiel* (Sonho) introduziram uma nova concepção do drama, *Drama de Estações*, em que o herói se apresentava na sua caminhada pela vida estruturando-se o drama numa sequência de cenas em que cada uma delas correspondia a uma estação. Tecnicamente afastava-se da estética tradicional, transformando os diversos actos em cenas que podiam ocorrer paralela ou simultaneamente, e que revolucionaram a técnica dramática.

Oskar Kokoschka, pintor e escritor, utilizava argumentos que giravam em torno da luta entre os sexos, como por exemplo a sua peça, *Mörder, Hoffnung der Frauen*, (Assassino, Esperança das Mulheres), em 1916<sup>19</sup>. Embora estivesse associado aos simbolistas, os seus dramas estruturavam-se sob os mesmos princípios estéticos dos dramaturgos expressionistas, pela atmosfera densa e irreal das cenas.

As representações das obras de teatro expressionistas eram dominadas por uma oposição à realidade exterior, distorcendo essa mesma realidade no sentido de evidenciar a subjectividade inerente ao mundo interior. O meio que utilizavam frequentemente para alcançar esse objectivo era o uso de máscaras.

*“O palco não pode só trabalhar com a vida “real”, ele torna-se sobre-real, quando sabe das coisas atrás das coisas. O realismo puro foi o maior descalabro de todas as literaturas. A arte não existe para tornar a vida agradável a burgueses gordos, para ele abanar a cabeça; pois é, pois é, é assim a vida! Agora vamos ao bar! A arte, na medida em que quer educar, melhorar ou actuar de qualquer maneira, tem de destruir o homem*

---

<sup>18</sup> Styan, J. L., *Modern Drama in Theory and Practice*, vol. 3, C. U. P., 1991, 24.

<sup>19</sup> O compositor Paul Hindemith escreve mais tarde uma Ópera baseada nesta peça.

do quotidiano, assustá-lo, como a máscara a criança (...) a arte há-de fazer do homem de novo criança. O meio mais fácil é o grotesco, mas sem que estimule o riso. A monotonia e a estupidez dos homens são tão enormes, que só se lhe podem opor enormidades. Que o drama seja enorme” [Iwan Goll, in Scheidl, 1996, 60].

Inicialmente o Expressionismo no teatro era um drama de protesto contra a industrialização, a ordem social rígida, e a mecanização da comunidade. Mais tarde, nas obras de Georg Kaiser (1878-1945) e Ernst Toller (1893-1939), a temática passa a ser a angústia causada pela guerra.

Influenciada pelas teorias de Freud, a dramaturgia Expressionista era frequentemente uma dramatização do subconsciente, onde a única personagem que de facto existia era a principal.

Todas as outras surgiam partindo da consciência da personagem principal, por evocação ou recordação.

De um modo geral as personagens presentes nestas obras não pertenciam a um tempo histórico. Eram arquétipos cuja força expressiva se sobrepunha a questões espaciais ou temporais, e que se cingiam a forças elementares de luta, como por exemplo: “a mulher”, “o homem”, “o filho”, “o pai”. Estas personagens surgiam ainda desprovidas de nome pessoal o que acentuava ainda mais a sua despersonalização.

As atmosferas presentes nestes dramas eram atmosferas de pesadelo criadas pela iluminação sombreada, que muitas vezes provocava distorções de imagem. Esta atmosfera era ainda criada pelos silêncios cuidadosamente articulados com o discurso. Os cenários evitavam reproduzir o pormenor, exibindo imagens simples alusivas ao tema com cores exuberantes e formas bizarras. O argumento e a estrutura estavam frequentemente dispostos por episódios ou quadros, que correspondiam à narração da personagem principal, cujo discurso podia ser longo e monótono, num estilo telegráfico exaltando o poder da palavra, de tal forma que esta determinava o gesto.

## I.5. Expressionismo - Cinema

O movimento expressionista no cinema surgiu mais tardiamente do que nas artes plásticas ou na literatura, estando o seu aparecimento relacionado com o filme *Das Kabinett des Dr. Caligari* (*O Gabinete do Dr. Caligari*) realizado por Robert Wiene (1881-1938), em 1919. A projecção que teve não se deve somente ao facto de ter sido o primeiro filme a ser gravado em estúdio, mas também porque foi o primeiro filme que retratou a psiquiatria no seu enredo introduzindo uma história dentro da história que cria não só vários equívocos entre a normalidade e a anormalidade, assim como sugere uma narrativa que corresponde ao estado psíquico do narrador.

Os cenários distorcidos, os efeitos violentos de luz e sombra, a maquilhagem carregada e tétrica dos actores, os gestos exagerados, os jogos de luzes criados pelos holofotes, a utilização de espelhos na deformação dos rostos, a utilização de sombras, a substituição dos movimentos da câmara por iluminação de um pormenor, transmitiam uma sensação de irrealidade, sonho, alucinação e mistério. Os ambientes eram caracterizados por cenários simples onde as cores dominantes eram o preto e o branco. O facto de se tratar de cinema mudo permitia que elementos como o gesto, e as luzes fossem explorados exaustivamente no sentido de darem expressão a uma ideia.

Este filme alcançou um grande sucesso sobretudo nos Estados Unidos e França, onde inclusivamente deu origem ao termo *Caligarisme* que passou a ser utilizado relativamente a este género de filmes.

Devido à grande fama que alcançara surgiram muitos outros filmes inspirados no estilo expressionista do *Gabinete do Dr. Caligari*. Os filmes produzidos após a Primeira Guerra Mundial, muito influenciados no filme de Robert Wiene, apresentavam de um modo geral cenários fantasmagóricos, ambientes sombrios e pessimistas, e um exagero na interpretação dos actores, o que se explicava pelo facto de serem também actores de teatro, e terem por esse facto transposto algumas técnicas do teatro para o cinema. Entre os filmes expressionistas estão ainda *Nosferatu* (1922), de Friedrich Murnau (1889-1931) e

*Metropolis* (1926), de Fritz Lang (1890-1976).

No entanto esta tendência expressionista não foi duradoura. Entre 1924 e 1929 os filmes que predominavam na Alemanha eram filmes de entretenimento, cuja temática se opunha ao estilo de vida moderno e exaltava os valores da família.

O primeiro filme sonoro surgiu em 1929, tendo originado reacções negativas por parte dos actores, que temiam que a inovação tecnológica trouxesse desemprego.

## **I.6. Expressionismo - Música**

Tal como nas artes plásticas, também a música expressionista se caracteriza pela expressão do mundo interior do artista, através da intensidade e complexidade harmónica e estrutural e ainda por um tratamento inovador da melodia. E assim como nas artes plásticas, o Expressionismo nasceu de uma rejeição ao Impressionismo, também na música o movimento expressionista rejeitou os “excessos” do romantismo. A primeira alusão clara ao termo aplicado à música surgiu em Julho de 1918, com um artigo publicado pelo compositor e crítico austríaco Heinz Tiessen, e ainda com o ensaio *Die Expressionistische Bewegung* (O Movimento Expressionista) de Arnold Schering.

Podemos dizer que a representação deste movimento, embora se reflectisse em obras dos compositores Richard Wagner, Richard Strauss e Gustav Mahler foi sobretudo nas obras do compositor austríaco, Arnold Schoenberg, escritas de 1908 a 1913, e também em algumas obras dos seus discípulos Alban Berg e Anton Webern, que as suas influências mais marcadamente se verificaram. De 1908 a 1913, Schoenberg teve uma produção musical tão abundante quanto inovadora. Durante essa fase, passou vários períodos em Berlim, onde se dedicava intensivamente ao ensino no Conservatório Stern, tendo ainda como discípulos, Edward Steuermann e Edward Clark. Foi também neste período, que escreveu o seu *Harmonielehre* (Tratado de Harmonia) e estreou algumas das suas obras mais importantes tais como, *Das Buch der hängenden Gärten*, *Gurrelieder*, ou *Pierrot Lunaire*.

Durante esta fase Schoenberg conviveu com vários artistas expressionistas chegando, inclusivamente a dedicar-se à pintura. Um dos pintores, (e também músico) com quem Schoenberg se relacionava era Wassili Kandinski, que em 1911 escreveu um artigo onde estabelecia um paralelo entre as novas tendências da pintura e a música de Schoenberg: “A recusa em usar as formas habituais do belo leva-nos a admitir como sagrados todos os procedimentos, que permitam ao artista manifestar a sua própria personalidade. O compositor austríaco Arnold Schoenberg segue esta direcção” [Kandinski, Wassili, in Grove, 1995, 333]

Importa aqui referir que Schoenberg não se considerava um Expressionista. Preferia usar a designação “arte da representação dos movimentos interiores” [Schoenberg, in, Pombo, 2001, 121].

Se estabelecermos um paralelo entre a nova linguagem musical utilizada por Schoenberg nesta fase e a pintura expressionista observamos que, à semelhança da distorção pictórica, também a música sofre uma espécie de distorção harmónica.

Schoenberg tinha perfeita consciência da revolução que inaugurava. Em 1910, a propósito das canções *Das Buch der hängenden Gärten* (O Livro dos Jardins Suspensos), *Op. 15*, sobre um livro de poemas homónimo de Stefan George, diz ter atingido um ideal de expressão que há muito tinha em pensamento, mas que força e confiança lhe faltaram para torná-lo realidade. Esse ideal de expressão baseava-se no conceito de dissonância como elemento expressivo, criando momentos de tensão que posteriormente seriam resolvidos. Mas deixando de haver um centro tonal, essa resolução deixaria de ser necessária. As noções de tensão e distensão continuariam a dominar estas obras, mas utilizando outros meios, como por exemplo uma maior utilização de intervalos anarquizantes.<sup>20</sup> Schoenberg referia-se à dissonância não só do ponto de vista harmónico mas, também melódico, justificando este facto pela abolição da tonalidade. Pois deixando de existir o centro gravitacional em redor do qual elementos como a forma, a melodia, o ritmo, ou até o timbre se definiam, esses mesmos elementos passariam a existir com maior autonomia.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Este termo é utilizado por Charles Rosen como sinónimo dos intervalos considerados dissonantes no tonalismo, dissonantes como sejam a 2<sup>a</sup> m; a 7<sup>a</sup>; e a 4<sup>a</sup> aumentada.

<sup>21</sup> Rosen, Charles, *Schoenberg*, University, 1984, 23.

O termo *atonal*,<sup>22</sup> muito utilizado hoje entre nós, não era partilhado por Schoenberg, que o considerava ofensivo, pois *atonalidade* pressupunha uma ruptura para com a linguagem musical anterior<sup>23</sup>. De tal não se tratava, mas sim de uma evolução natural e necessária. Schoenberg preferia que se utilizasse o termo *pantonal* (várias tonalidades). Para ele a questão principal não se centrava na ausência de tonalidade, mas sim na razão que levou a essa ausência, justificando que a diferença entre consonância e dissonância não estava na espécie mas sim no grau.

Schoenberg considerava que a peça de transição para a nova linguagem era o seu Quarteto de Cordas, Op. 10, em fá sustenido menor, pois apresentava um tal grau de tensão harmónica, que se adivinhava a dissolução pura e simples da tonalidade. As obras musicais que surgiram neste período (1908-1913) inauguraram uma revolução na orgânica musical, caracterizada pela emancipação da dissonância e conseqüentemente da dissolução da tonalidade. Embora Schoenberg considerasse que o “*pivot*” para a nova linguagem musical residia no Quarteto, Op. 10, a primeira obra onde efectivamente pôs em prática os novos princípios de composição musical foram *Drei Klavier Stücke* (Três Peças para Piano), Op. 11 (1909). Renée Leibowitz referiu-se às suas composições para piano como campo experimental de novas ideias ou concepções musicais em momentos cruciais da sua actividade criadora.<sup>24</sup> Estas peças introduziram alguns dos princípios que dominariam as obras seguintes desse período, e que foram: a noção de *célula generativa*, da qual derivava todo o material musical, o *ostinato*, o *atematismo* e por fim, o *atonalismo*.

O ciclo, *Das Buch der hängenden Gärten*, Op. 15, surgiu também em Setembro de 1908 tendo sido concluído em Fevereiro de 1909. Tratava-se de um ciclo para piano e canto, composto sobre os poemas de Stefan George. Nesta obra o piano assume ora um papel tradicional de instrumento que acompanha o canto, ora se autonomiza expondo motivos independentes da voz.

Seguidamente Schoenberg escreveu *Cinco Peças para Orquestra Op. 16*, onde introduziu um novo tratamento do timbre. A terceira peça deste grupo intitulada *Farben* (Cores), começa com um acorde de cinco sons cujo colorido se renova constantemente

---

<sup>22</sup> Optei por utilizar o termo *atonal*, por ser o mais referido em toda a bibliografia consultada neste trabalho.

<sup>23</sup> A linguagem musical anterior refere-se às primeiras obras nitidamente decorrentes da tradição romântica, assim como às obras imediatamente anteriores, onde se verifica um cromatismo exagerado que deixava adivinhar a dissolução da tonalidade.

<sup>24</sup> Leibowitz, Renée, *Schoenberg*, Editora Perspectiva, 1981,78.



passando de instrumento em instrumento. A este processo Schoenberg chamou *Klangfarbenmelodie* (melodia de timbres) e foi nesta peça que o utilizou pela primeira vez.

Duas peças dramáticas surgiram em seguida: *Erwartung* (A Expectativa) *Op. 17*, composta entre Agosto e Setembro de 1908, e *Die Glückliche Hand* (A Mão Feliz) *Op. 18*, iniciada em Outubro de 1908 e concluída em Novembro de 1913. Embora sejam peças dramáticas, estas duas obras distanciam-se da ópera tradicional, pois *Erwartung* é um monodrama e *Die Glückliche Hand*, apesar de incluir várias personagens (dois mimos e um pequeno coro), desenrola a acção com base no *Homem*. Das duas obras, a que mais protagonismo alcançou foi *Erwartung* pelo seu *atematismo* radical, que confere à obra uma ruptura com toda a herança arquitectónica.

O *Sprechgesang* é utilizado pontualmente nas duas obras mas não exclusivamente. Em *Erwartung*, o compositor recorre não só ao *Sprechgesang*, como também a variadíssimas formas de cantar que vão desde o simples *parlando* e o recitativo até ao *arioso* lírico.

As *Seis Peças para Piano Op. 19*, estão fortemente marcadas pelo *estilo aforístico*, que se caracteriza pela preocupação em fazer ouvir, num curto espaço de tempo acontecimentos musicais muito contrastantes, o que de certa forma se contrapunha às grandes formas e à grande orquestra.

*Herzgewächse* (Folhagens do Coração) *Op. 20*, baseada no poema *Feuillages du coeur* de Maeterlinck, é uma melodia para celesta, harmónio, harpa e voz. A novidade desta obra reside por um lado na diversidade tímbrica que decorre da combinação do grupo instrumental, por outro lado no tratamento dado à voz abrangendo uma tessitura ampla, do registo de contralto ao registo de soprano ligeiro.

*Pierrot Lunaire Op. 21* foi composto num curto espaço de tempo, durante o período em que Schoenberg ensinava no Conservatório Stern, em Berlim. Os 21 melodramas apresentam os vários elementos constitutivos da nova estética musical de Schoenberg: a *atonalidade*, a predominância do timbre e da cor, a variação através do ritmo, a emancipação da melodia, o *Sprechgesang*, a harmonia resultante de agregados intervalares e a forma adaptada aos antigos modelos.

As últimas peças que escreve durante este período são as quatro melodias para canto e orquestra (1913).

Entre 1913 e 1923 o compositor não concluiu nenhuma obra, embora tenha iniciado

um septeto de cordas (1818), uma *Passacaglia* para Orquestra (1920), uma obra de música de câmara para clarinete, trompa, fagote, violino, viola e violoncelo entre outras.

Um dos motivos que originou essa ausência de obras concluídas foi também o facto de se encontrar em cumprimento do serviço militar (1915-1917).

O seu terceiro e último período de criação artística inicia-se em 1920, com a composição de *Cinco peças para Piano Op. 23*, *Serenata Op. 24* e *Suite para Piano op. 25*, entre outras, onde o compositor utiliza uma técnica de composição baseada na série dos doze sons.

## I.7. Considerações Finais

A partir da última década do séc. XIX e irrompendo pelo séc. XX assistiu-se na Alemanha e na Áustria a uma profunda transformação artística, marcada pelos movimentos Secessionistas, em Viena, Berlim e Munique.

As razões que levaram ao florescimento do Expressionismo neste território prendem-se com a intensa industrialização no seio de uma sociedade extremamente conservadora, pouco aberta à inovação cultural, onde inclusivamente era exercida e censura pelas autoridades oficiais.

Os artistas motivados por um espírito de revolta contra os valores instalados, criam os seus próprios grupos e abandonam os salões artísticos oficiais criando os seus próprios espaços de exposições ou locais de encontro, como por exemplo os cafés e cabarés literários.

Outro espaço de divulgação da arte expressionista foram as revistas literárias, ou almanaques que abrangiam um espectro variado de publicações. O almanaque *Der Blaue Reiter* expunha textos, crítica, partituras e paralelamente pinturas. Estas publicações tiveram uma grande importância, não só na divulgação das ideias expressionistas, mas também, porque através da sua leitura podemos observar que muitos dos artistas estavam ligados a vários domínios artísticos, como por exemplo Schoenberg (compositor e pintor), Kandinski (pintor e músico) e Oskar Kokoschka (pintor e escritor).

Embora o Expressionismo tenha integrado todas as expressões artísticas, seu aparecimento não surge simultaneamente em todas as artes. Há no entanto, traços comuns aos artistas expressionistas que encontraram as suas raízes no Simbolismo, enquanto estética que valorizava uma realidade interior, misteriosa e profunda. Os Expressionistas recorreram ao símbolo, enquanto meio de expressão, pois o símbolo situava-se no domínio da ambiguidade e da indeterminação.

A estética expressionista encontrou a sua essência não na forma, mas em conteúdos, cujas características resultaram da reacção contra os valores absolutos do passado e se

afirmaram através de uma visão interior do homem e do mundo, fortemente influenciada pelas teorias da Psicanálise de Sigmund Freud e pelas obras de Nietzsche.

A necessidade de criar meios através dos quais fosse possível traduzir a complexidade do homem moderno apelando ao vitalismo, à exaltação do sujeito liberto de uma sociedade saturada, à expressão do “elemento interior”, à “visão” da realidade, à expressão do feio, da angústia, do medo, do macabro, leva os artistas expressionistas a recorrerem ao exagero e à distorção das formas. Alguns dos mais representativos exemplos destas técnicas são “O Grito” de Edvard Munch, a poesia de protesto de August Stramm, e de Jacob van Hoddis, as figuras deformadas e as sombras dos filmes de Robert Wiene ou Fritz Lang, os gestos bruscos e entrecortados dos actores de teatro, e a dissolução da tonalidade nalgumas obras do compositor Arnold Schoenberg já assinaladas, entre as quais, *Pierrot Lunaire*.

Esta abordagem da arte extraía da realidade a sua essência, à luz do inconsciente do artista, que fazendo parte de uma sociedade decadente nas vésperas da Primeira Guerra Mundial, retratava essa sociedade de uma forma deformada. Este é um dos motivos pelos quais *O Grito*, de Edvard Munch surge frequentemente como símbolo do expressionismo. De facto o grito é a expressão de um sentimento radical, o mesmo que dominava os artistas expressionistas.

*“O grito, é um tema que relaciona obras artísticas de diferentes conteúdos e finalidades. Aparece motivado por razões distintas, mas unidas pelo carácter desesperado daquele que grita. A existência pessoal, a sociedade e a guerra são os motivos mais profundos para o grito. (...) O grito é o último protesto do artista, que grita também contra si próprio.”* [Pombo, 2001, 126].

É neste contexto que surgem as obras de Schoenberg a partir de 1908. Também elas fruto de um impulso interior, que se reflecte numa nova linguagem musical deformada, na medida em que o elemento expressivo da música (dissonância) se emancipa relativamente ao seu contexto tonal. As obras que compõe durante este período são tão variadas na sua forma como no seu género, desde as três peças Op. 11 para piano, aos *George Lieder*, às peças dramáticas *Erwartung* ou *Die Glückliche Hand*, e ainda *Pierrot Lunaire*.

Embora não se possa apontar uma data precisa que marque o fim do expressionismo,<sup>25</sup> há no entanto vários factores que determinaram o declínio da atmosfera expressionista na Alemanha. O primeiro prende-se com a realidade política e social do pós-guerra. O artista confrontado com a dura realidade e o sofrimento, vê o mundo segundo uma nova perspectiva, caracterizada por um realismo e uma análise fria do homem e da sociedade. O artista em vez de ter visões utópicas ou decadentes da sociedade ou do homem, substitui esses ideais de expressão simbólica e subjectiva por uma nova objectividade, que fica conhecida por *Neue Sachlichkeit* (Nova Objectividade), presente na pintura de Otto Dix e Georg Grosz.

O segundo factor prende-se com o facto de muitos dos percursos do expressionismo terem morrido nos campos de batalha durante a guerra. Por fim o terceiro advém da visibilidade e popularidade que alcançou este movimento, e por esse motivo ser atacado pelo poder dominante, particularmente após a subida de Hitler ao poder, em 1933, tendo culminado esta perseguição, com a realização da exposição, *Entartete Kunst* (Arte Degenerada), em 1937, em Munique. Setecentas obras foram confiscadas a 32 museus, e foram organizadas nessa exposição de forma aleatória, relacionando os temas à degeneração moral psicológica, física, com o objectivo de desautorizar o seu estatuto cultural. A destruição dos arquivos, salas de exposições e expulsão dos artistas que nos países do exílio deixaram de ter a envolvência social e cultural que dera origem ao expressionismo foram as causas próximas do seu declínio.

---

<sup>25</sup> Um dos documentos que aponta para uma data que marca o declínio do Expressionismo, é o ensaio *Der Expressionismus ist tot* (O Expressionismo Morreu), que Iwan Goll escreve em 1921.

## **Parte II**

### ***Pierrot Lunaire***

## II. Introdução

A parte do trabalho que agora se apresenta incide em vários aspectos que se consideraram relevantes, na medida em que são intrínsecos à obra, assim como, pertinentes para a sua interpretação. As entrevistas realizadas sobretudo às cantoras<sup>26</sup> foram neste aspecto importantes, pois reforçaram a importância dos temas que seguidamente se apresentam.

No primeiro capítulo desta parte elaborou-se uma retrospectiva da *Commedia dell'Arte* porque sendo *Pierrot* a personagem central desta obra, importa conhecer a sua história, evolução e contextualização do seio dos grupos desse género teatral. Apesar de *Pierrot* ser a personagem, em volta da qual, se desenvolve a acção dramática em cada poema, há porém outras personagens que se atravessam na história, mesmo que seja por evocação ou recordação, tais como *Cassandro* ou *Columbine* ou ainda as antigas pantomimas referidas na 17ª canção, *Heimweh* (Saudade).

O segundo aspecto que se considerou relevante foi uma abordagem do *Melodrama*, já que *Pierrot Lunaire* é composto por 21 melodramas. O facto deste termo suscitar várias interpretações, uma vez que a ele são associados conceitos diferentes, suscitou a importância da clarificação do seu significado ao longo da história.

Após esta abordagem geral dos aspectos relacionados com a obra, mostram-se seguidamente as circunstâncias da sua criação, sua articulação com a actividade do compositor nesse período, e vários factos pertinentes acerca dos músicos que a interpretaram pela primeira vez.

No capítulo seguinte, *Traços de Expressionismo*, procura-se evidenciar elementos expressionistas presentes na linguagem musical e sua articulação com o texto poético numa perspectiva interpretativa. O capítulo final, *Construção da personagem* é um ponto de

---

<sup>26</sup> Consultar Anexo II.

convergência de todos os aspectos até aqui focados. Por esse motivo se descrevem detalhadamente os ensaios musicais ou cénicos e as opções tomadas relativamente à interpretação e encenação da obra.

Por fim, as considerações finais pretendem ser uma síntese de todo um trabalho de investigação tendo como objectivo, a interpretação da obra.



## II.1. A *Commedia dell'Arte*

Desde a época medieval a arte dramática esteve dividida em duas grandes tendências: o teatro culto direccionado à aristocracia e à burguesia, e o teatro popular mais direccionado ao povo. Enquanto que no teatro culto se desenvolvia a Tragédia e o Drama, no teatro popular cultivava-se a Farsa ou a Sátira. É neste contexto que surge a *Commedia dell'Arte*.

Pensa-se que a sua origem possa ser bastante antiga, pois este género teatral apresenta muitas semelhanças com a Fábula Atelana (originária da cidade Romana de Atela em 240 a.c.), cuja representação se baseava na improvisação de intrigas pré-ordenadas, e cujos actores obedeciam a caracteres fixos de comportamento ou de imagem.

A *Commedia dell'Arte* surge em Itália no séc. XVI, mais precisamente em Pádua, em 1545, como comprova o primeiro registo da formação de um grupo composto por oito actores, que criam entre si o que hoje consideraríamos uma companhia profissional. Era a primeira vez que uma companhia de teatro se apresentava profissionalmente, com actores que viviam exclusivamente da sua arte. Esta nova condição favoreceu o desenvolvimento técnico e artístico destas companhias. Por outro lado, o facto de não existirem grandes recursos para estas produções fez com que todo o espectáculo se desenvolvesse em torno da acção dramática. A expressividade corporal era explorada até ao seu limite máximo, devido à falta de recursos cénicos, mas também porque sendo uma linguagem universal superava de alguma forma a ausência de uma unidade linguística (na Itália do séc. XVI não havia uma língua nacional, mas vários dialectos), e imprimia ao espectáculo uma componente cénica muito variada, onde abundavam os gestos exuberantes, o uso da mímica e a agilidade acrobática.

Este teatro adoptou várias denominações: *Commedia all'improvviso* (comédia sobre o improvisado), *Commedia a soggetto* (comédia desenvolvida através de um roteiro) e *Commedia delle Maschere* (comédia de máscaras).

Embora se tratasse de teatro improvisado ele obedecia a uma linha condutora, uma espécie de roteiro, *canovaccio*<sup>27</sup>, que definia a sequência das acções, e que permitia aos actores construir a sua representação cénica alterando-a consoante o momento ou o público.

Esta linha condutora só era possível porque a variedade do enredo e as relações entre as personagens era muito limitada. Os enredos giravam em torno de desencontros amorosos que tinham sempre um final feliz. As personagens eram arquétipos e simbolizavam virtudes ou vícios do carácter humano, de tal modo que eram facilmente identificáveis pelo público. Os actores ficavam, na maioria das vezes, presos à sua personagem durante uma vida inteira, tendo por isso oportunidade de conhecer bem o seu reportório e aperfeiçoá-lo. Por este motivo as personagens que compunham a *Commedia dell'Arte* eram em número reduzido (normalmente entre oito e doze actores), tinham nome e imagem própria fixas, e podiam dividir-se nas seguintes categorias: enamorados, velhos e criados (*Zannis*).

Os enamorados eram habitualmente representados por homens e mulheres belos e cultos. Vestiam-se e falavam com elegância, e não usavam máscaras. De acordo com o enredo, a mulher podia ser cortejada por dois pretendentes, sendo um deles, jovem e o outro, velho.

Das personagens que usavam máscaras encontramos os velhos *Pantalone* e *Dottore*.

*Pantalone* era um mercador veneziano, rico, avarento e conservador. Apesar de velho cortejava raparigas novas. Usava uma máscara preta com um nariz adunco e uma barbicha pontiaguda. Tinha uma figura esguia, contrastando assim com o segundo velho, *Dottore*, que era gordo, habitualmente médico ou advogado, muito pedante, e gostava de ostentar a sua falsa sabedoria, dizendo por vezes frases em latim. Era também muito ingénuo e ciumento, sendo frequentemente enganado e atraído pela sua mulher. A sua máscara era um simples acento marcando a testa e o nariz.

*Cassandro* pertence também ao grupo dos velhos. A sua origem é incerta. O seu papel era criar intrigas entre os jovens enamorados, para evitar que se casassem. Aparecia com uma cara vermelha e usava óculos sobre o nariz. No séc. XVIII apresentava-se com

---

<sup>27</sup> Pirrotta, Nino, *Commedia dell'Arte and Opera, Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque*, Cambridge, MA, 1984.

vestes elegantes, frequentemente usava uma bengala, e segurava nas mãos um relógio e um saco de tabaco.

Os criados, *Zannis*, eram as personagens mais populares e dividiam-se em duas categorias: o primeiro *Zanni*, esperto, desencadeava um desenvolvimento da acção através das suas intrigas. O segundo *Zanni*, simplório e rude, interrompia constantemente a acção provocando situações cómicas.

Um dos *Zannis* mais populares era *Arlechino*, criado de *Pantalone*. Natural de Bergamo, era na sua origem, segundo *Zanni*, mas com o tempo ascendeu à categoria de primeiro *Zanni*. De origem muito pobre, mas muito ambicioso, o seu carácter reunia um misto de ingenuidade e esperteza. Inicialmente vestia-se de branco, com um cinturão negro. Com o tempo essa roupa foi ganhando remendos coloridos, que estão na origem dos actuais losangos.

*Briguela* era o companheiro mais frequente de *Arlechino*, também ele natural de Bergamo, representava um criado libidinoso, cínico e astuto.

*Pulcinella* que era outro dos *Zanni* populares, tinha uma voz estridente, uma enorme corcunda e barriga acentuada, e a sua máscara tinha a forma de um bico.

As criadas não usavam máscara. Tanto podiam ser jovens como velhas. Tinham um espírito rude, sempre prontas a criar intrigas e ficavam normalmente ao serviço da enamorada.

*Colombina* é uma das criadas mais famosas, e também uma das personagens mais antigas (constava já numa das mais conhecidas companhias de teatro intitulada, *Intronati*, em 1530). Embora este fosse o seu nome mais conhecido, esta personagem era também conhecida por *Franceschina*, *Spinetta*, *Diamantina*, ou *Lisetta*. Era uma personagem espirituosa e irónica, capaz de resolver as situações mais confusas, e a quem estava destinado o papel de dar continuidade à acção. Usava frequentemente um vestido colorido com um avental claro e um gorro de lado, e não usava máscara. Era filha de *Pantalone* e cortejada por *Arlechino* e *Pedrolino*. Posteriormente, em França, com a *Comédie Italienne*, ela adopta o nome de *Columbine* (pequena pomba).

*Pedrolino* foi também uma das figuras mais antigas da *Commedia dell'Arte*, que permaneceu ao longo dos tempos. A sua fama deve-se sobretudo ao seu descendente francês, *Pierrot*.

Ao contrário dos outros criados, que constantemente cobiçavam a riqueza dos seus

patrões, *Pedrolino* era honesto. Com a sua simplicidade e charme cativava toda a gente, sem qualquer esforço. Embora elegante era apresentado como o ingénuo, enganado pelos falsos amores de *Colombina*. Tal como outras personagens, não usava máscara, mas pintava a cara de branco.

Como já foi dito anteriormente a *Commedia dell'Arte* surgiu em Itália, mas estendeu-se por toda a Europa nos sécs. XVII e XVIII.

Em Inglaterra as referências escritas à *Commedia dell'Arte* surgem em 1662 no diário de Samuel Pepy. Com a exportação deste género teatral, a sua denominação foi sendo alterada bem como o nomes das personagens. Em Inglaterra a *Commedia dell'Arte* passa a adoptar o nome de *Punch and Joan* e mais tarde *Punch and Judy*. A personagem *Pulchinela*, deu origem a *Polichinelle*, em francês, e *Punch* em Inglês. *Pierrot* tem o seu equivalente, *Petroushka*, em Russo.

Em Inglaterra, este género dramático constava de um teatro de marionetas frequentemente apresentado ao ar livre, nos parques ou nas praias, e os actores eram artistas itinerantes. As suas referências na literatura são abundantes e podem observar-se, por exemplo, na obra *Tom Jones* de Henry Fielding ou nas ilustrações de George Cruikshank para os textos de Charles Dickens.

Mais recentemente, na música, há a referência clara a estas personagens na obra *Punch and Judy* (1967), de Harrison Birtwistle.

Se em Inglaterra este teatro alcançou uma grande popularidade, França foi talvez o país onde esta arte dramática teve mais impacto, chegando inclusivamente, numa primeira fase, a intimidar o teatro estabelecido com a popularidade que alcançara junto do público.

Considerando que estas companhias italianas eram uma ameaça, o teatro francês conseguiu manipular o parlamento no sentido de não permitir apresentações teatrais por companhias Italianas. No entanto o seu regresso não se fez esperar. É precisamente com a assimilação deste género teatral pelo teatro francês, que a personagem *Pedrolino* se transforma em *Pierrot* ascendendo a uma nova dimensão, passando de actor secundário a actor principal destacando-se gradualmente da trupe da *Commedia dell'Arte*.

As referências a esta personagem são imensas, quer na pintura, literatura ou teatro. Foi encarnado por artistas como o mimo Jean Gaspard Deburau (1796-1846) no *Théâtre des Funambules*. Foi recriado por dramaturgos tais como Théophile Gautier (1811-1872) na sua obra *Pierrot Posthume*, estreada em 1847.

Em 1888 o caricaturista francês Adolphe Willette (1857-1926) fundou em Paris o jornal artístico e satírico *Pierrot*, onde publicou vários desenhos seus baseados na figura do *Pierrot*, introduzindo então uma nova imagem desta personagem: *Pierrot Blanc*, surgia vestido de branco, de modo tradicional; *Pierrot Noir* conjugava as golas brancas, a maquilhagem esbranquiçada e as pantufas dos velhos *Pierrot*, com sofisticados vestidos de noite, parecendo uma mistura de *Pierrot* parisiense e *Pierrot*, palhaço da *Commedia dell'Arte*.<sup>28</sup>

*Pierrot Lunaire* é ainda a primeira de três obras sobre o *Pierrot*, de Jean Heurtaut (1860-1929), poeta belga e crítico literário, sendo a segunda obra, *Pierrot Narcise* e a terceira, *Héros et Pierrots*.

Também o poeta belga Albert Giraud (1860-1929), escreve em 1884, uma colecção de 50 poemas em forma de rondó intitulados *Pierrot Lunaire*, que mais tarde serão adaptados à língua alemã, pelo poeta e dramaturgo alemão Otto Erich Hartleben (1864-1905), que trabalhara nesse projecto durante seis anos.

O compositor austríaco Arnold Schoenberg (1874-1951) utiliza também a figura *Pierrot* na sua obra *Dreimal sieben Gedichte aus Albert Giraud's Pierrot Lunaire* (três vezes sete poemas sobre os poemas *Pierrot Lunaire* de Albert Giraud), composta em 1912. Nela utiliza os poemas adaptados à língua alemã de Otto Erich von Hartleben.

A *Commedia dell'Arte* influenciou diversos actores, dramaturgos, encenadores entre os quais Shakespeare, Molière, Meyerhold ou Marcelo Moretti.

Na viragem do séc. XIX para o séc. XX vários compositores utilizaram deliberadamente personagens da *Commedia dell'Arte* ou características relacionadas com este género teatral. O *Pierrot* de cara enfarinhada das antigas pantomimas Italianas aparece na segunda metade do séc. XIX com um novo perfil romântico, inspirando poetas, dramaturgos, pintores, coreógrafos e compositores dos quais se destacam Diaghilev, Picasso, T.S. Eliot, Nijinski, Chaplin, Meyerhold, Busoni, Debussy, Puccini, Walton, Bartók, Falla e muitos outros. Nesta altura, os *Pierrot* tornaram-se endémicos representando o arquétipo do artista frustrado, cuja aparência exterior cómica escondia os sofrimentos intensos do artista sensível, sempre angustiado, cuja única confidente era a lua.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Youens, Susan, *Excavating an allegory: texts of Pierrot Lunaire*, in *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, vol. VIII, 2, 1884, 95.

<sup>29</sup> Dunsby, Jonathan, *Schoenberg*, Cambridge University Press, Australia, 1999.

## II.2. Melodrama

Etimologicamente a palavra *Melodrama* significa “Drama-musical”. As origens da palavra remontam à Grécia onde, μέλος significava melodia. Melodia associada ao drama resulta em *Melodrama*, uma composição dramática que envolvia texto falado e música instrumental.

No entanto este termo associado ao teatro define um género de drama sem música, onde predominam situações dramáticas, violência ou sentimentos exagerados.

Este drama musical pode encerrar-se em si próprio, enquanto forma, ou pode ser uma parte de um drama. Em ambas as situações, o *Melodrama* consiste na utilização alternada de passagens musicais com passagens recitadas, ou simplesmente passagens recitadas sobre um fundo musical, com a intenção de realçar o efeito dramático do texto. Esta definição é, porém muitas vezes confundida com a de *Melodrama Italiano*, que é sinónimo de ópera.

Desde o séc. XVIII, foram muitos os compositores que se inspiraram neste género associado à ópera e ao teatro. Durante o séc. XIX, o *Melodrama* ligado ao teatro perdeu o seu significado musical.

As origens do *Melodrama* situam-se no séc. XVIII, mais precisamente na obra *Pygmalion*, de Jean-Jaques Rousseau (1762), com interlúdios musicais de Horace Coignet, onde pela primeira vez “cada frase falada era anunciada e preparada por uma frase musical”. [New Grove, 1992, 325]. Após inúmeras apresentações em França, a obra de Rousseau chega a Viena e à Alemanha, Espanha e Itália, e acaba por influenciar outros compositores tais como Georg Benda, nas suas obras *Ariadne auf Naxos* e *Medea* (1775).

Durante o séc. XVIII, o melodrama desenvolveu-se por toda a Áustria, Alemanha e França, sendo os seus representantes mais considerados os compositores: Zimmermann, Reichardt, Neefe, Zumsteeg, Vogler, Winter, o compositor espanhol, Iriarte e o francês Méhul. As suas obras eram maioritariamente independentes e apresentavam somente uma

ou duas personagens.

Enquanto género inerente à ópera, encontram-se vários exemplos entre as obras de Mozart. O primeiro deles, *Semiramis* (1779-80) foi precisamente inspirado nos *Melodramas Ariadne* e *Medea* de Georg Benda. Durante o mesmo período, Mozart volta a usar o *Melodrama* no seu *Singspiel, Zaide*, e para a peça de Gebler, *Thamos König in Ägypten*, na qual utiliza o discurso falado sobre um fundo musical. Esta técnica permaneceu durante o séc. XIX na obra *Preciosa* de Weber, e em *Der Freischütz*.

O melodrama enquanto música acidental, ligada ao teatro, viu a sua expressão em variadíssimas obras, entre as quais podemos citar: *A Tale of Mystery* (1802) de Holcroft's com música de Buby; a música de Beethoven para a peça *Egmont* (1809-1910); *Die Zauberharfe* de Schubert (1820); *Gli Amori di Teolinda* (1816) de Meyerbeer; *Enoch Arden* (1899) de Richard Strauss e *Köningskinder* (1897) de Engelbert Humperdick.

Durante o séc. XIX e XX muitas óperas incluíam *Melodramas* mesmo quando não estavam explicitamente indicados. Exemplos disso são: *Fidélio* (1805), de Beethoven; *La Gazza Ladra* (1815) de Rossini; *Macbeth* (1847) de Verdi; *Pagliaci* (1892) de Leoncavallo; *Salomé* (1905) de Richard Strauss; ou *Peter Grimes* (1945) de Benjamin Britten. O exemplo seguinte é uma amostra de um melodrama inserido no segundo acto da ópera *Fidélio* de Beethoven.

Ex. 1: Melodrama do 2º acto da ópera *Fidélio* de L. van Beethoven.

**N.º 12. Melodrama et Duetto.**

**Oboe.** *Poco Sostenuto.*

**Horn in Es**

**Violino I.** *pp*

**Violino II.** *pp*

**Viola.** *pp*

**Bassi.** *pp* *Poco Sostenuto.*

**LEONORE (halb laut)**  
Wie kalt ist es in diesem unterirdischen Gewölbe!

**ROCCO**  
Das ist natürlich, es ist tief.

Ex. 2: Melodrama do 2ª Acto da ópera Der Freischütz de C. Maria von Weber.

Fl. Solo. Andante. Melodram.

Timp. tenuto

pp

pp

pp

pp

Caspar. Hier erst das Blei! Etwas gestossenes Glas von zerbrochenen Kirchenfenstern; das findet sich. Et was Quecksilber. Drei Kugeln, die schon einmal getroffen.

Das rechte Auge eines Wiedehopfs, das linke eines Luchses! Probatum est!

Und nun den Kugelsegen!

(In drei Pausen sich gegen die Erde neigend.)

pizz. arco

pp

Caspar. Schütze, der im Dunkeln wacht, Samiell! Samiell! Hab' acht, steh' mir bei in dieser Nacht, bis der Zauber ist vollbracht. Salbe mir so Kraut als

É no entanto com o novo século que o melodrama se afirma enquanto forma independente encontrando um terreno fértil no ambiente dos cabarés.

É neste contexto que Schoenberg, expõe uma nova técnica de emissão vocal, *Sprechgesang*, nos melodramas que compõem *Pierrot Lunaire*, cuja notação rítmica e melódica é claramente expressa na partitura.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Ver capítulo *As Origens da Obra*, 46.



Durante o séc. XX o *Melodrama* continuou a existir enquanto forma independente, quer na Europa quer na América. Algumas das obras mais ilustrativas são *Façade* (1923) de William Walton e *Perséphone* (1934), de Igor Stravinski.

Ex. 3: Excerto do Melodrama *Perséphone* de Igor Stravinski.

The image displays a musical score for the opera *Perséphone* by Igor Stravinsky. It consists of two systems of staves, each containing vocal lines and piano accompaniment. The first system starts at measure 172 and includes the lyrics: "- naïf dans notre â - me ra - vi - e." Below the vocal line, the character name "PERSÉPHONE" is written, followed by the lyrics: "Sur la plage, et des flots imitant la cadence, / Ma mère dans ses bras en marchant le balance." The second system starts at measure 173 and includes the lyrics: "Déjà de l'air salin humectant sa narine Elle l'expose nu dans la brise marine. Qu'il est beau!" The score features various musical notations such as dynamics (p, p<sup>izz.</sup>), articulation (Sola), and measure numbers (172, 173) enclosed in boxes. The piano part includes complex rhythmic patterns and textures, with some measures marked "Pizz." (pizzicato).

### II.3. As Origens da Obra

A criação de *Pierrot Lunaire* surgiu de modo pouco habitual, para Schoenberg. Era a primeira vez que alguém lhe encomendava uma obra. Habitualmente as suas composições surgiam livremente segundo a sua vontade ou necessidade, e não segundo a vontade de outrem.

No seu diário confessa que apesar do dinheiro lhe fazer falta, não se sentia muito confortável com a ideia de compor uma peça por encomenda. Essa encomenda partiu de Albertine Zehme (1857-1946), atriz profissional, cantora de Ópera (estudara com Cosima Wagner, filha de Liza e esposa de Wagner), atriz de cabaré, e muito reconhecida como intérprete de melodrama.

Albertine Zehme tinha, enquanto atriz, interpretado o papel de *Pierrot* da *Commedia dell' Arte* e, inclusivamente, tinha já feito uma tournée pela Alemanha no ano anterior (Março 1911), interpretando o melodrama *Pierrot Lunaire* de Otto Vrieslander (1880-1950), sobre os poemas de Albert Giraud. Na sua opinião, considerava que a música de Vrieslander não servia os poemas bizarros de Albert Giraud. Aconselhada pelo empresário austríaco Emil Gutmann procurou Schoenberg que, na época, alcançara já algum êxito como compositor, e entregou-lhe *Pierrot Lunaire* (um conjunto de cinquenta poemas escritos por Giraud em 1884), adaptados para a língua alemã em 1892 (numa nova publicação em 1911), por Otto Erich Hartleben (1864-1905), propondo-lhe que fizesse uma composição para voz e piano. Schoenberg assinou o contrato a 9 de Março de 1912, iniciando a composição da obra a 12 do mesmo mês e concluindo a mesma em meados de Julho do mesmo ano.

O primeiro passo para a composição desta obra foi a selecção de um grupo mais restrito de poemas, de modo a que se reconhecesse alguma coerência temática, pois não apresentavam uma continuidade narrativa, mas antes uma sequência de quadros ou

imagens mais ou menos fantásticas, macabras, caricaturais, onde o sonho parecia também estar frequentemente presente.

Sabe-se que inicialmente Schoenberg pensara em compor um ciclo de 20 poemas e dividi-lo em duas partes iguais<sup>31</sup>. A ideia de acrescentar mais uma canção ao ciclo alterou toda esta concepção, ficando então 21 canções divididas em três partes, cada uma com sete canções. Daí o título atribuído pelo compositor, *Dreimal sieben Gedichte aus Albert Giraud's Pierrot Lunaire* (Três Vezes Sete Poemas sobre *Pierrot Lunaire* de Albert Giraud). O quadro seguinte expõe os títulos dos 50 poemas originais em francês, a adaptação para alemão de Hartleben e, por fim, a tradução para português feita a partir da versão alemã.<sup>32</sup>

|                              |                          |                         |
|------------------------------|--------------------------|-------------------------|
| 1. Théâtre                   | 1. Ein Bühne             | 1. Um teatro            |
| 2. Décor                     | 2. Feerie                | 2. Cenário              |
| 3. Pierrot Dandy             | 3. Der Dandy             | 3. O Dandi              |
| 4. Déconvenue                | 4. Schweeres Loos        | 4. Destino negro        |
| 5. Lune au lavoir            | 5. Eine blasse Wäscherin | 5. Uma pálida lavadeira |
| 6. La sérénade de Pierrot    | 6. Serenade              | 6. Serenata             |
| 7. Cuisine Lyrique           | 7. Der Koch              | 7. O cozinheiro         |
| 8. Arlequinade               | 8. Harlequinade          | 8. Arlequinada          |
| 9. Pierrot polaire           | 9. Nordpolfahrt          | 9. Viagem ao Pólo Norte |
| 10. A Colombine              | 10. Colombine            | 10. Culombina           |
| 11. Arlequim                 | 11. Harlequin            | 11. Arlequim            |
| 12. Les Nuages               | 12. Die Wolken           | 12. As nuvens           |
| 13. A mon cousin de Bergame  | 13. Mein Bruder          | 13. Meu irmão           |
| 14. Pierrot voleur           | 14. Raub                 | 14. Roubo               |
| 15. Spleen                   | 15. Herbst               | 15. Outono              |
| 16. Ivresse de lune          | 16. Mondestrunken        | 16. Ébrio de luar       |
| 17. La chanson de la Porence | 17. Galgenlied           | 17. Canção do patíbulo  |
| 18. Suicide                  | 18. Selbsmord            | 18. Suicídio            |
| 19. Papillons noirs          | 19. Nacht                | 19. Noite               |
| 20. Coucher de soleil        | 20. Sonnen-Ende          | 20. Pôr-do-sol          |
| 21. Lune malade              | 21. Der Kranke Mond      | 21. A lua enferma       |

<sup>31</sup> Dunsby, Jonathan, *Schoenberg*, Cambridge University Press, 1999, 22.

<sup>32</sup> Richter, Gregory, *Albert Giraud Pierrot Lunaire*, Truman University Press, 2001.

|                        |                        |                       |
|------------------------|------------------------|-----------------------|
| 22. Absinthe           | 22. Absinth            | 22. Absinto           |
| 23. Mendiante de têtes | 23. Köpfe! Köpfe!      | 23. Cabeças! Cabeças! |
| 24. Décollation        | 24. Enthauptung        | 24. Decapitação       |
| 25. Rouge et blanc     | 25. Rot und Weiss      | 25. Vermelho e branco |
| 26. Valse de Chopin    | 26. Valse de Chopin    | 26. Valsa de Chopin   |
| 27. L'église           | 27. Die Kirche         | 27. A igreja          |
| 28. Evocation          | 28. Madona             | 28. Madona            |
| 29. Messe rouge        | 29. Rote Messe         | 29. Missa vermelha    |
| 30. Les croix          | 30. Die Kreuze         | 30. As cruzes         |
| 31. Supplique          | 31. Gebet an Pierrot   | 31. Oração a Pierrot  |
| 32. Violon de lune     | 32. Die Violine        | 32. Os violinos       |
| 33. Les cigognes       | 33. Abend              | 33. Entardecer        |
| 34. Nostalgie          | 34. Heimweh            | 34. Saudade           |
| 35. Parfums de Bergame | 35. O alter Duft       | 35. Ó antigo perfume  |
| 36. Départ de Pierrot  | 36. Heimfahrt          | 36. Regresso a casa   |
| 37. Pantomime          | 37. Pantomime          | 37. Pantomimas        |
| 38. Brosseur du lune   | 38. Der Monfleck       | 38. Nódoa de luar     |
| 39. L'Alphabet         | 39. Das Alphabet       | 39. O alfabeto        |
| 40. Blancheurs sacrées | 40. Das heilige Weiss  | 40. O branco sagrado  |
| 41. Poussière rose     | 41. Morgen             | 41. Manhã             |
| 42. Parodie            | 42. Parodie            | 42. Paródia           |
| 43. Lune muqueuse      | 43. Moquerie           | 43. Zombaria          |
| 44. La lanterne        | 44. Die Lanterne       | 44. As lanternas      |
| 45. Pierrot cruel      | 45. Gemeinheit         | 45. Atrocidade        |
| 46. Décor              | 46. Landschaft         | 46. Paisagem          |
| 47. Le miroir          | 47. Im Spiegel         | 47. No espelho        |
| 48. Souper sur l'eau   | 48. Souper             | 48. Ceia              |
| 49. L'escalier         | 49. Die Estrade        | 49. A escadaria       |
| 50. Cristal de Bohême  | 50. Bömischer Krystall | 50. Cristal da Boémia |

Deste grupo, Schoenberg seleccionou 21 poemas, de modo a criar três ciclos dentro desta obra, cuja temática se desenvolvesse em torno do *Pierrot* e da *Lua*. Dos 50 poemas, foram omitidos todos aqueles cujo conteúdo se afastasse destes elementos, tendo sido seleccionados os seguintes:

|                       |                 |                  |
|-----------------------|-----------------|------------------|
| Der Dandy             | Nacht           | Gebet an Pierrot |
| Eine blasse Wäscherin | Der Kranke Mond | Heimweh          |
| Serenade              | Enthauptung     | O alter Duft     |
| Colombine             | Valse de Chopin | Heimfahrt        |
| Raub                  | Madonna         | Der Monfleck     |
| Mondestrunken         | Rote Messe      | Parodie          |
| Galgenlied            | Die Kreuze      | Gemeinheit       |

A forma destes poemas é bastante rígida, sendo todos eles em forma de rondó, constituídos por versos de 13 linhas com três estrofes de quatro mais quatro e cinco linhas respectivamente. As primeiras duas linhas de cada estrofe formam o núcleo de todo o poema, sendo repetidas na 7ª e 8ª linha. A primeira linha repete-se na 13ª linha.

Aparentemente esta estrutura poderia causar uma certa monotonia na composição mas, como veremos mais tarde, Schoenberg consegue uma variedade de estruturas musicais e um estilo de declamação vocal, *Sprechgesang*, que ultrapassam a estrutura poética.

A sequência definida por Schoenberg não obedece à ordem original dos poemas nem à ordem pela qual foram compostos. Embora não houvesse propriamente um princípio a partir do qual esta sequência fosse determinada, é visível uma recorrência frequente a certas imagens na primeira, segunda e terceira parte da obra. Na primeira parte a atmosfera é de sonho havendo permanentemente alusões à Lua. Na segunda parte ocorrem imagens de terror e violência. Na terceira parte o clima é de nostalgia.

A primeira canção que Schoenberg compôs foi *Gebet an Pierrot* (nº 9). Embora o contrato que assinara com a cantora previsse um ciclo para canto e piano, punha-se agora a possibilidade de acrescentar um clarinete. Schoenberg auscultou Albertine Zehme nesse sentido e começou a composição da obra. No espaço de tempo de quatro semanas tinha tomado todas as decisões relativas ao conjunto instrumental, assim como aos músicos, contrariando a ideia original de um ciclo para canto e piano. Em vez disso, Schoenberg compôs uma obra para voz, piano, violino alternando com viola, violoncelo, flauta alternando com flautim, clarinete alternando com clarinete baixo. O conjunto instrumental

resume-se pois a voz, oito instrumentos e cinco instrumentistas (embora existam interpretações em que haja de facto oito instrumentistas).

O esquema seguinte mostra ordenadamente a data de composição dos 21 poemas<sup>33</sup> e a respectiva instrumentação.

Como se pode observar, a instrumentação destas canções é variadíssima ao longo de toda a obra, indo de um só instrumento – flauta – *Der Kranke Mond* (a lua enferma) passando por vários duos e trios com instrumentos sempre diferentes, até à peça final, *O*

|                            |                                |   |
|----------------------------|--------------------------------|---|
| - 12 de Março              | - <b>Gebet an Pierrot</b>      | - cl. em lá; pn.                                    |
| - 1 de Abril a 2 de Abril  | - <b>Der Dandy</b>             | - pic.; cl. em lá; pn.                              |
| - 17 a 19 de Abril         | - <b>Mondestrunken</b>         | - fl.; vn., pn, vc.                                 |
| - 18 de Abril              | - <b>Der Kranke Mond</b>       | - fl.   |
| - 18 de Abril              | - <b>Eine blasse Wäscherin</b> | - fl.; cl. em lá; vn.                               |
| - 20 de Abril              | - <b>Colombine</b>             | - cl. em lá; vn; pn; fl.                            |
| - 22 a 24 de Abril         | - <b>Rote Messe</b>            | - pic.; cl. bx.; vla.; vc.; pn                      |
| - 25 de Abril              | - <b>Serenade</b>              | - vc; pn; fl.; cl. em lá; vn.                       |
| - 26 de Abril a 6 de Junho | - <b>Gemeinheit</b>            | - pic.; cl. em lá.; vn; vc.; pn.                    |
| - 27 de Abril a 9 de Julho | - <b>Die Kreuze</b>            | - pn.; fl. cl. em lá; vn.; vc.                      |
| - 4 de Maio                | - <b>Parodie</b>               | - pic.; cl. em lá; vla.; pn.                        |
| - 5 a 22 de Maio           | - <b>Heimweh</b>               | - cl. em lá; vn.; pn.; fl.; vc.                     |
| - 7 de Maio                | - <b>Valse de Chopin</b>       | - fl.; cl. em lá; pn.; cl. bx.                      |
| - 9 de Maio                | - <b>Madonna</b>               | - fl.; cl. bx.; vn.; vc.; pn.                       |
| - 9 de Maio                | - <b>Raub</b>                  | - fl.; cl. em lá; vn; vc.                           |
| - 9 de Maio                | - <b>Heimfahrt</b>             | - fl.; cl. em lá; vn.; vc.; pn.                     |
| - 9 a 21 de Maio           | - <b>Nacht</b>                 | - cl. bx.; vc. pn.                                  |
| - 12 de Maio               | - <b>Galgenlied</b>            | - vla.; vc.; pic.                                   |
| - 23 de Maio               | - <b>Enthauptung</b>           | - cl. bx.; vla.; vc.; pn.                           |
| - 28 de Maio               | - <b>Der Mondfleck</b>         | - pic.; cl. em sib; vn.; vc.; pn.                   |
| - 30 de Maio               | - <b>O alter Duft</b>          | - fl.; pic.; cl. em lá; cl. bx.; vn.; vla.;vc.; pn. |

*alter Duft* (ó, antigo perfume), onde todos estão presentes.

O piano intervém em 17 peças, o clarinete e o violoncelo em 14, cada um, o violino e a flauta em 12 cada um, o flautim em 7, o clarinete baixo em 6, e a viola em cinco.

Relativamente à voz, com o *Sprechgesang*, Schoenberg introduziu um novo meio de expressão vocal que se situa mais ou menos entre o canto e a fala, cuja notação se assinala através de cruces sobre as notas escritas no pentagrama.

<sup>33</sup> Rufer, Josef, *Das Werk Arnold Schoenbergs*, Bärenreiter Kassel. Bassel, Germany, 1959.

## Ex: 1 – Mondestrunken (comp. 1-4)

Arnold Schoenberg, Op. 21.

Flöte. *Bewegt* (♩ ca 66 - 76)

Geige. *pizz.* *pp mit Dämpfer*

Violoncell.

Rezitation. *Bewegt* (♩ ca 66 - 76) *p*

Klavier. *Bewegt* (♩ ca 66 - 76) *pp*

Den Weinden man mit Au-gen trinkt, gießt

Quanto à sua interpretação Schoenberg dá indicações bastante precisas no prefácio da partitura, onde diz que “ a melodia indicada pelas notas para a voz falada, não se destina a ser cantada, a não ser em algumas passagens especialmente designadas. O intérprete tem o dever de, embora respeitando a altura das notas, transformá-las em melodia falada *Sprechmelodie*” [Schoenberg, in Leibowitz, 1981, 91]. Mas em que difere a melodia falada da melodia cantada?

Schoenberg diz ainda “a nota cantada mantém invariavelmente a altura indicada, enquanto que a nota falada dá a altura do som no seu ataque, mas abandona-a logo de seguida de forma ascendente ou descendente” [Schoenberg, in, Leibowitz, 1981, 91]. Relativamente ao ritmo o compositor refere que este deve ser articulado rigorosamente.

Apesar de todas estas indicações, a alusão expressa à altura das notas criou desde sempre numerosos equívocos. Por essa razão Schoenberg encomendou a Erwin Stein (seu discípulo) um ensaio sobre o modo de executar o *Sprechgesang*, que veio a ser publicado na revista *Musikblätter des Anbruch* e do qual se pode concluir que, as alturas dos sons devem ser meras sugestões de modulação das várias inflexões da voz falada. Ainda a este propósito, a 23 de Julho de 1949, Schoenberg escreve numa carta endereçada a uma sociedade de concertos holandesa que programara uma apresentação de *Pierrot Lunaire*: “Quero somente insistir no facto de que nenhum dos poemas se destina a ser cantado, mas devem ser falados sem alturas de sons fixos” [Schoenberg, in Leibowitz, 1981, 91].

Mais tarde, para evitar equívocos, Schoenberg passa a escrever a notação da

*Sprechstimme* sobre uma só linha, em vez de utilizar o pentagrama, como se pode observar nos seguintes excertos retirados das obras *Ode to Napoleon Buonaparte, Op. 41*, e *A Survivor from Warsaw*, respectivamente.

Ex. 2: “Ode to Napoleon Buonaparte” Op. 41 (comp. 52-53)

The image displays a musical score for 'Ode to Napoleon Buonaparte' Op. 41. It features a Sprechstimme line (voice) and piano accompaniment. The Sprechstimme line is written on a single staff, with notes placed on the lines and spaces of a five-line staff, indicating pitch. The piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clef). The score includes measures 52 and 163, with a 'COLLA PARTE' marking. The lyrics are: '— Na - po - le - on might a - rise, to shame the world a - gain - but who would'. The piano part includes dynamic markings like *fp* and *f*, and articulation like accents and slurs.

Ex. 3: “A Survivor from Warsaw” (comp. 12-14)



12 *colla parte* *pp*

13 *a tempo* *pp*

14 *accelerando e crescendo poco a poco*  $\text{♩} = 80$

Ob. 2

Cl. 1, 2

Bsn. 1, 2

Trmb. 1 2 3

Nar.

I cannot remember ev'rything, I must have been un-conscious most of the time; I re-

*SOLO con sord.* *1 Vi. I arco* *pp* *1 SOLO con sord. arco* *pp* *TUTTI arco* *pp*

1 Vi. I

Va.

Vci.

Cbs.

*SOLI arco* *TUTTI arco* *pp*

Além das indicações relativas à interpretação do *Sprechgesang*, Schoenberg refere-se ainda no prefácio da partitura à expressividade pessoal que as cantoras tendem a extrair ao texto, exigindo que não se acrescentem humores ou ilustrações de sua autoria derivadas das intérpretes.<sup>34</sup>

Schoenberg, por sua vez, estava também muito familiarizado com a música de cabaré, pois trabalhara como compositor e maestro na orquestra do Bundes Theater, de Ernst von Wolzogen em Berlim, durante o ano de 1901, tendo inclusivamente composto oito canções de cabaré, conhecidas como os *Brettli-lieder*. Muito provavelmente Schoenberg ter-se-á inspirado neste género e nas cantoras de cabaré que, quando cantavam, utilizavam todo o seu registo vocal, passando da fala ao canto, com o objectivo de encontrarem uma expressividade exagerada ou ampliada do texto. O *Sprechgesang*, de certo modo, aproxima-se do melodrama e da canção de cabaré pois, no melodrama, o texto

<sup>34</sup> Devemos lembrar-nos que *Pierrot Lunaire* foi encomendado por uma actriz, cantora de cabaré, e grande intérprete de melodrama, tendo sido esta mesma actriz quem estreou a obra.

é recitado sobre um fundo musical e, na canção de cabaré, o canto encontra por vezes a sua expressão máxima na fala.

O conjunto instrumental reunido por Schoenberg incluía os seguintes músicos: Maliniak (violinista e chefe de naipe da Orquestra Blüthner); De Vries (flautista, mais tarde membro da Metropolitan Opera); Essberger (clarinetista e membro da Royal Opera em Berlim); Hans Kindler (violoncelista e mais tarde, maestro da Washington, D.C. Orchestra) e Edward Steuermann (pianista e aluno de Schoenberg. A ele cabia a montagem da obra com a cantora). A voz ficou a cargo de Albertine Zehme.

A pedido da cantora, Schoenberg ia-lhe enviando os manuscritos das várias canções à medida que compunha. Ela entregava os manuscritos ao copista e este fazia duas cópias e as respectivas partes instrumentais devolvendo seguidamente o manuscrito original a Schoenberg. Desta forma, os ensaios foram decorrendo mesmo antes da obra estar completa. Albertine Zehme ensaiara com Edward Steuermann durante mais de dois meses antes dos primeiros ensaios gerais, que aconteceram a 18, 19 e 21 de Junho de 1912.

Os ensaios decorreram em casa de Schoenberg, nos subúrbios de Berlim, e tiveram início no verão de 1912, mal o compositor terminara a partitura. Durante os meses de Setembro e Outubro realizaram-se 25 ensaios gerais. Houve um ensaio geral aberto ao público a 9 de Outubro. A estreia realizou-se na Choralionsaal, em Berlim, a 16 de Outubro. Albertine Zehme apresentou-se sozinha no palco, vestida de *Columbine*. Os músicos dirigidos por Schoenberg, ficaram atrás de um complicado biombo, que permitia à cantora ver o maestro, mas este não era visível pelo público.

Segundo os registos de Edward Steuermann, a estreia causou um grande escândalo mas foi também aplaudida.

Após as récitas em Berlim (três), o Emil Gutmann organizou uma tournée pela Alemanha e Áustria e após o fim da Primeira Guerra Mundial, Schoenberg realizou uma tournée pela Europa. Já então tinham passado cerca de dez anos sobre a estreia desta obra e cada vez se escrevia mais sobre ela.

Já nos Estados Unidos, durante a Segunda Guerra Mundial (1941), foi feita a primeira gravação de *Pierrot Lunaire*. Desde então as gravações desta obra não têm parado

de surgir, totalizando neste momento cerca de cinquenta registros sonoros, entre eles uma versão em inglês.<sup>35</sup>

O fascínio que *Pierrot Lunaire* gerou em alguns compositores revela em que medida esta obra transcendeu a sua época.

Um dos compositores inspirados por ela foi Igor Stravinski, que assistira ao último concerto do *Pierrot Lunaire* em Dezembro de 1912, em Berlim, a quando da digressão com os Ballets Russes. Impressionado com a obra de Schoenberg referia-se a ela como sendo uma *Obra prima* instrumental e concluiu, em 1913, *Three Japanese Lyrics* para soprano, cuja instrumentação é muito semelhante à de *Pierrot Lunaire*.

Nesse mesmo ano Ravel visitou Stravinski e conheceu as suas peças, tendo composto depois *Três poemas de Mallarmé* ainda durante esse período. No entanto nenhuma das obras referidas incluía o *Sprechgesang*. A primeira obra inspirada em *Pierrot Lunaire* e no *Sprechgesang* é a *Historia do Soldado* composta por Igor Stravinski em 1918, para três vozes faladas, e um conjunto instrumental muito semelhante ao de *Pierrot Lunaire*. Outra peça onde este compositor volta a usar a voz como recitação é *Pribaouti* (1914).

William Walton foi outro dos compositores que se inspirou em *Pierrot Lunaire*. A sua obra *Façade* (1922) foi escrita para um recitante e seis instrumentos. As semelhanças com a obra de Schoenberg são várias: o texto influenciado pelos simbolistas franceses, a música embora tonal também nos reporta ao ambiente do cabaré, as formas e as danças Fox Trot, Tango, Polka, e os géneros Lullaby, também têm algo em comum com as formas usadas por Schoenberg. A organização da obra também consta de 7x3 canções.

Nas primeiras apresentações o recitante também cantava atrás duma cortina utilizando um megafone. Em 1942, foi apresentada em concerto juntamente com *Pierrot Lunaire* de Schoenberg.

Outros compositores tais como Alban Berg, Kurt Weill, George Gershwin, Benjamin Britten e Pierre Boulez e ainda Peter Maxwell Davies<sup>36</sup> utilizaram o *Sprechgesang* nas suas obras.

---

<sup>35</sup> Refiro a este propósito que o próprio Schoenberg desejava que esta obra fosse interpretada no idioma local dos países em que era apresentada. Em 1942 chegou a escrever ao seu discípulo Erwin Stein, que se encontrava em Londres sugerindo-lhe que gravasse a obra em Inglês. Em 1944 aquando da sua estreia em Los Angeles a obra foi interpretada em Inglês, com o consentimento de Schoenberg. Mas já em 1922 esta obra fora apresentada em Paris tendo sido interpretada em francês pela cantora Marya Freund. No final dos anos 70 realizou-se uma interpretação de *Pierrot Lunaire* no Brasil com uma adaptação dos poemas para Português pelo poeta e ensaísta brasileiro, Augusto de Campos.

## II.4. Traços de Expressionismo

Um dos aspectos mais curiosos desta obra, é o facto de auditivamente parecer música improvisada mas, depois de uma observação atenta, apercebemo-nos da complexidade da sua estrutura musical, e do modo coerente como o compositor articulou elementos musicais com o ambiente de cada poema.

Relativamente ao conteúdo dos poemas podemos dizer que nesta obra são poucos os que apresentam uma dimensão puramente trágica. A maior parte retrata o trágico paralelamente à ironia. De facto se quisermos apontar os poemas que têm uma dimensão puramente trágica pensaremos imediatamente em *Nacht* (nº8), em *Die kreuze* (nº 14) e ainda em *Rote Messe* (nº11).<sup>37</sup>No entanto, a maior parte dos poemas estão marcados pela ironia.

Não esqueçamos ainda que, se por um lado Schoenberg utiliza uma linguagem musical que se insere no ambiente expressionista, os poemas, porém, não provêm dum poeta expressionista mas simbolista. Este facto não era novidade para Schoenberg que, anos atrás, tinha já composto obras sobre textos de poetas simbolistas, como é o caso do poema Sinfónico *Pélleas et Mélisande*, sobre um texto de Maeterlinck e as canções *Das Buch von Hängenden Gärten* de Stefan George, poeta muito ligado aos simbolistas franceses. Sabendo que o movimento simbolista rejeitava o naturalismo e o realismo, exaltando as qualidades subjectivas individuais e místicas, em que personagens e palavras assumiam significados simbólicos, vemos assim em que medida o simbolismo e o expressionismo se cruzavam.

Remetendo-nos agora para a obra particular *Pierrot Lunaire*, vejamos em que medida o texto e a música se complementam, contribuindo para uma obra tão singular e de que forma, essa relação se torna relevante na interpretação.

---

<sup>37</sup> Consultar Anexo III.

Dissecando a obra literária, começamos por observar que as personagens nos distanciam da realidade. *Pierrot, Cassandro e Columbine* não são personagens reais mas funcionam como símbolo, caracterizando certos comportamentos humanos.

Da mesma forma, as atmosferas criadas em cada poema remetem-nos para o mundo do sonho e da fantasia, daí a ocorrência sistemática da imagem da lua ou da noite.

O tratamento tímbrico e a linguagem musical corroboram a ideia de obra “irreal”. Por um lado, a variação tímbrica constante ao longo das 21 canções, faz com que o discurso musical seja absolutamente imprevisível, criando no ouvinte uma sensação de inquietação. Por outro lado, a linguagem musical *atonal* que harmonicamente nos transporta para um novo mundo sonoro contribui também para um ambiente ambíguo e irreal.

Relativamente aos poemas, eles dividem-se nesta obra em três grupos de sete. O primeiro grupo de poemas está dominado por imagens relacionadas com o luar (com excepção da canção nº 5 e nº 6). Nesta primeira parte, o poeta embebeda-se com o luar (*Mondestrunken*); sonha oferecer a *Columbine* ramos de flores pálidas de luar (*Columbine*); a lua ilumina, com um raio de luz fantástico, os vasos de cristal sobre o toucador do *Dandy*; a pálida lavadeira lava num riacho, panos tecidos com raios da lua (*Eine blasse Wäscherin*); a recordação de uma valsa de Chopin suscita a imagem de uma gota de sangue nos lábios de uma doente (*Valse de Chopin*); o poeta invoca a mãe de todas as dores (*Madonna*); e por fim, a imagem da lua enferma de insaciáveis desejos amorosos (*Der Kranke Mond*).

Na segunda parte dos poemas deixa de haver alusões ao luar, e *Pierrot* torna-se poeta, sacerdote e mártir. Esta parte central está repleta de imagens negras e sanguinárias, como podemos observar ao longo deste ciclo:

Finstre, Schwarze Riesenfalter  
Töteten der Sonne Glanz  
(Nacht)

Borboletas gigantes, negras e sinistras  
Mataram a luz do Sol  
(Noite)

Das Bild des Glanzes  
Zerfloss, zerfloss  
(Gebet an Pierrot)

A imagem resplandecente  
dissipou-se, dissipou-se  
(Oração a Pierrot)

Durch die Finsterniss  
(Raub)

Através da escuridão  
(Roubo)

Durch die Schmerzensdunkle Nacht  
(Enthauptung)

Na noite escura e sinistra  
(Decapitação)

Rote, fürstliche Rubine  
Blutge Tropfen alten Ruhmes  
 (Raub)

Die triefend rote Hostie  
 Sein Herz in blutgen Fingern  
 (Rote Messe)

Dran die Dichter stumm verbluten  
 Prunkend in des Blutes Scharlach!  
 Eine rote Köningskrone  
 (Die Kreuze)

Rubis vermelhos, principescos  
 Gotas de sangue de glória antiga  
 (Roubo)

A hóstia vermelha gotejante  
 O seu coração com os dedos em sangue  
 (Missa vermelha)

Em que os poetas sangram em silêncio  
 Resplandecendo no sangue escarlate  
 Uma coroa real vermelha.  
 (As cruzeiras)

A secção central desenrola-se em torno de imagens demoníacas, começando com a primeira canção em que borboletas gigantes ofuscam o sol (*Nacht*); o poeta suplica a *Pierrot* que lhe restitua o riso (*Gebet an Pierrot*); *Pierrot* torna-se ladrão de rubis vermelhos (*Raub*); profana a cerimónia religiosa segurando o seu coração nos dedos ensanguentados, como uma hóstia vermelha horrível (*Rote Messe*); A prostituta de pescoço comprido foi a sua última companheira (*Galgenlied*); *Pierrot* está condenado à forca; A lua é que o vai decapitar (*Enthauptung*); os versos lembram cruzeiras onde os poetas sangram em silêncio (*Die Kreuze*).

Na terceira e última parte da obra o ambiente muda radicalmente. *Pierrot* ouve um som cristalino e recorda os velhos amigos da *Commedia dell'Arte*. Ao ouvir esse som *Pierrot* esquece as suas mágoas e a lua invade novamente o ambiente desta canção (*Heimweh*).

Da vergiesst *Pierrot* die Trauermienen  
 Durch den bleichen Feurschein des Mondes  
 (Heimweh)

Então *Pierrot* esquece o seu rosto de mágoa  
 Através do fogo lívido da Lua

No poema seguinte (*Gemeinheit*), *Pierrot* abre um buraco na cabeça calva de *Cassandro*, enche-o com tabaco da Turquia e depois fuma-o tranquilamente. Neste poema a lua, elemento inspirador (intoxicante) dos poetas presente na primeira canção, é substituída pelo tabaco exótico da Turquia.

A lua reaparece no poema (*Parodie*), e parodia uma aia louca de amor, esperando por *Pierrot* debaixo de um caramanchão. *Pierrot* quer fazer desaparecer uma *nódoa de luar* do seu traje negro (*Mondfleck*), havendo novamente a recorrência ao elemento lua; com um

arco gigante e grotesco *Pierrot* toca uma serenata sobre o crânio de *Cassandro* (*Serenade*); por fim embarca num nenúfar e regressa a sua casa, em Bérghamo (*Heimfahrt*), reencontrando o antigo perfume do tempo dos contos de fadas (*O alter Duft*).

Debruçar-nos-emos seguidamente sobre o tratamento musical destes ambientes começando a nossa análise sobre o elemento tímbrico que, integra em si, uma das grandes inovações presentes nesta obra, uma vez que ao longo das 21 canções as combinações instrumentais nunca se repetem, o que resulta num caleidoscópio de timbres verdadeiramente impressionante.

Não obstante esta variedade, verifica-se também uma certa incidência tímbrica relativamente à primeira, segunda e terceira parte da obra. Na primeira parte, os instrumentos dominantes têm timbres mais claros, como a flauta e o violino, participando em quase todas as canções. O violoncelo e o clarinete baixo têm uma intervenção menos frequente. Não se menciona o piano, pois ele é um elemento constante que participa em quase todas as canções excepto na 4<sup>a</sup> e na 7<sup>a</sup>.

Na segunda parte, o ambiente macabro e escuro é acentuado pela utilização de timbres mais escuros, como o clarinete baixo, a viola e o violoncelo, agora mais participativos do que na primeira parte, contribuindo para essa atmosfera angustiante e escura.

A terceira parte envolve o grosso dos instrumentos, mas a viola e o clarinete baixo voltam a estar mais ausentes, tal como na primeira parte, o que de algum modo dá um novo colorido a esta secção. De um modo geral, a textura instrumental intensifica-se à medida que a obra avança, predominando estruturas contrapontísticas (*Parodie, Mondfleck*).

A um nível mais particular, o tratamento do timbre está frequentemente ao serviço de uma ideia ou do texto, como se pode observar na canção nº 8, *Nacht*, na segunda linha da segunda estrofe:

Finstre, schwarze Riesenfalter  
Töteten der Sonne Glanz

Borboletas gigantes, negras e sinistras  
Mataram os raios brilhantes do sol

A correspondência musical deste texto faz-se através do timbre do clarinete baixo e do violoncelo que desenvolvem um motivo paralelamente, utilizando a técnica *Flutterzunge*, e *Am Steg* numa dinâmica que vai do *pp* ao *ff*, sendo o resultado um som indefinido que nasce do nada, desenvolvendo-se num crescendo, mas sempre com esse carácter indefinido que tão bem descreve o esvoaçar das borboletas (Ex. 1). Cenicamente esta ideia manifestou-se num gesto ansioso tornando-se gradualmente violento à volta da mesa (simbolicamente esconderijo)<sup>38</sup>

Ex. 1- Nacht (comp.12 a 16)

The musical score for 'Nacht' (Ex. 1) consists of several systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment with markings for *Flutterzunge* and *am Steg*. The second system includes the lyrics: "Tiefen steigt ein Duft, Erinnerung mordend! Finstre, schwarze". The third system is marked "I. Tempo" and includes the lyrics: "Riesenfalter töten der Sonne Glanz." The score includes various dynamic markings such as *pp*, *ppp*, *ff*, *cresc.*, *dim.*, *stacc.*, and *ohne Ped.*, as well as technical markings like *am Griffbrett*. The tempo is marked "I. Tempo".

<sup>38</sup> Ver esboço de cena no capítulo *Construção da Personagem*.



Outro exemplo de utilização de *madrigalismo* através do timbre observa-se na canção n° 7, *Der Kranke Mond*. A flauta utiliza quase sempre o seu registo grave resultando daí uma sonoridade baça e débil como, se ela própria, fosse a voz da lua enferma (Ex. 2). O carácter moribundo da lua foi expresso gestualmente pelo *Pierrot* carregando a bailarina às costas.<sup>39</sup>

Ex. 2 – *Der Kranke Mond* (comp. 14-15)

Fl. *pppp* *dim.* *molto dim.*

15 *ppp*

Lie - bes.leid stirbst du, an Sehnsucht, tief erstickt, du näch.tig to.deskranker

Na canção n° 3, *Der Dandy*, o timbre do clarinete anuncia o raio de luz fantástico da lua. (Ex. 3), utilizando o registo agudo e descrevendo um contorno melódico ascendente acompanhado pelo flautim à distancia de uma 4ª perfeita, resultando desta combinação uma sonoridade brilhante e áspera que corresponde ao adjectivo *phantastischen* a que se refere o poema, no sentido irreal do termo. Cenicamente o raio de luz foi representado por corridas desenfreadas do bailarino e do *Pierrot*.<sup>40</sup>

Ex. 3 - *Der Dandy* (comp. 1-3).

Rasch (♩ = 76)

*ff* *pp* *f* *pp*

Rasch (♩ = 76)

*f* *fp*

Mit ei - nem phan - ta - - - stischen

<sup>39</sup> Ver Anexo I – DVD.

<sup>40</sup> Ver esboço de cena no capítulo *A construção da Personagem*.

Outro exemplo pode observar-se ainda em *Der Dandy*, onde o *flautim* utiliza o efeito *flutterzunge* seguido de uma figuração em tercinas (que aliás percorrem a canção) aqui com um objectivo caricatural relativamente à figura do Dandi. (Ex. 4)

Ex. 4 – *Der Dandy* (comp. 15)



Em *Eine blasse Wäscherin* (uma pálida lavadeira), Schoenberg recorre à técnica melodia de timbres (*Klangfarbenmelodie*) anunciada em 1911, no final do seu tratado de harmonia, e que se resume numa instrumentação variada relativamente a um mesmo grupo de notas. O compositor utiliza a flauta, o clarinete e o violino numa escrita homofónica, em que o tratamento tímbrico sobressai. Se tocarmos a redução para piano desta peça, constatamos que o resultado é muito distante da versão instrumental, porque o compositor utiliza os instrumentos em registos diversos, de forma a criar cores diferentes sobre uma mesma harmonia. Na redução para piano, o timbre é sempre igual, perdendo-se, por esse facto, o efeito colorido através dos timbres, resultando assim a redução numa adulteração da peça. No exemplo abaixo indicado, está assinalado com cor vermelha o primeiro acorde que aparece distribuído de forma diferente da primeira e da segunda vez: a nota mais grave (fá) inicialmente é tocada pela flauta, a nota média (si) pelo violino e a mais aguda (ré) pelo clarinete. A segunda vez que esta harmonia surge (2º tempo do compasso 2), verifica-se uma distribuição diferente das notas pelos três instrumentos. A flauta passa tocar a nota média, o violino toca a nota mais aguda (ré) e o clarinete a mais grave (fá). Da mesma forma, o acorde assinalado com cor verde apresenta duas instrumentações diferentes na primeira e segunda ocorrência.

Nesta canção o compositor introduz ainda o conceito de *Hauptstimme* (voz principal) e *Nebestimme* (voz secundária), sendo a parte do cantor considerada acompanhamento, e não voz principal. A contribuição tímbrica para o ambiente criado pelo poema, reside no facto de todos os instrumentos tocarem sem expressão, *alle onhe jeden*

*Ausdrück*, retratando a imagem da pálida lavadeira, e ainda no facto da linha da voz estar escrita num registo predominantemente grave, não perturbando a sonoridade geral desta canção (Ex. 5). Cenicamente a movimentação torna-se mais estática. A cantora passa a encarnar o papel de *Pálida Lavadeira* sentada sobre a mesa. O seu gesto é amplo e vagaroso.<sup>41</sup>

Ex. 5 – *Eine blasse Wäscherin* (comp. 1-2)

Fließend, aber abwechslungsreich (♩ = 80.  
Die drei Instrumente in vollständig gleicher Klangstär

Fließend, aber abwechslungsreich (♩ = 80.  
Die Rezitation soll hier durchaus wie eine Begleitung zu  
sind die Instrumente.

Um outro exemplo surge na canção nº 15, *Heimweh*. O violino expõe um motivo composto por valores longos que, contrastando com a linha do clarinete, sugere auditivamente um som longínquo, que corresponde a *Ein Krystallnes Seufzen* (um suspiro de cristal), (Ex. 6).

Ex. 6 – *Heimweh* (comp. 1-2)

frei stacc. zögernd -

pizz. f arco p pp

<sup>41</sup> Ver esboço de cena no capítulo *A Construção da Personagem*.

Na canção nº 19, *Serenade* o timbre do violoncelo é o elemento de caracterização poética. Nesta canção a descrição musical do texto apresenta um aspecto curioso, já que o compositor evita sistematicamente uma tradução musical literal, criando assim momentos de muito humor. Um destes casos verifica-se sempre que o texto se refere ao arco enorme e grotesco com que *Pierrot* tange a sua viola, *Mit groteskem Riesebogen Kratzt Pierrot auf seiner Bratsche*. Embora o poema se refira a uma viola, o instrumento aqui presente é um violoncelo que, para se aproximar da sonoridade de uma viola, toca frequentemente no registo agudo. O grotesco reside precisamente na utilização de um violoncelo tocando num registo de viola ou seja, no registo agudo resultando daí uma sonoridade nasalada como a da viola. Por outro lado, o carácter grotesco reflecte-se ao nível visual, pois é bastante estranho ver um instrumento tão grande como o violoncelo, tocar sistematicamente notas agudas (Ex. 7).

Ex. 7 – Serenade (com. 16-20)

67

Rie-sen-bo-gen kratzt Pier-rot auf sei-ner Brat-sche. Wie der Storch auf ei-nem Bei-ne

Um outro exemplo ainda nesta peça, encontra-se no momento em que o texto se refere a *Pierrot* tocando em *pizzicato* mas, o violoncelo em lugar de usar esta articulação, toca em *legato*, sendo o *pizzicato* articulado pela voz (Ex. 8).

A cantora estende-se sobre a mesa descrevendo gestos amplos.<sup>42</sup>

<sup>42</sup> Ver Anexo I – DVD.

Ex. 8 – Serenade (comp. 20-23)

Passemos agora a expôr outro dos elementos que Schoenberg utiliza frequentemente nesta obra, e que consiste na organização e desenvolvimento da estrutura musical com base num motivo. Começemos pois pela primeira canção, *Mondestrunken*, onde são apresentados dois motivos que se diferenciam quanto ao seu ritmo, contorno e melodia, assim como na sua articulação (Ex. 10).

Ex. 10 – Mondestrunken (comp. 1-4)

O piano apresenta um motivo de sete notas (assinalado a vermelho) em *ostinato*, com uma dinâmica *pp* e articulação *legato*, e o violino apresenta um motivo de três notas com surdina (*Mit Dämpfer*), em *pizzicato*.

A recorrência a estes motivos aparece de novo nos compassos 25 a 28, na flauta e no piano, desenvolvendo-se o motivo de sete notas por imitação, criando uma espécie de extensão (Ex. 11).

Relativamente à ocorrência do motivo de sete notas como *ostinato*, importa clarificar a sua função na estrutura musical à luz do princípio da não-repetição anunciado por Schoenberg. O *ostinato* é um elemento ambíguo quanto ao movimento, pois sendo de natureza repetitiva, o movimento que ocorre no seu interior acaba por impedir um movimento a uma escala maior. Por outro lado, tratando-se de um gesto repetitivo, contribui para a criação de tensão e deste modo influencia o movimento a um nível geral.<sup>43</sup> Cenicamente este motivo correspondeu a um gesto entrecortado, cambaleante e tonto do *Pierrot*.<sup>44</sup>

Ex. 11 -Mondstrunken (comp. 25-28)

O motivo de sete notas aqui apresentado pelo piano percorre toda a obra, como se fosse um elemento unificador, sendo referido por vários autores, como *motivo Pierrot*. Por vezes a sua recorrência não é exacta, podendo aparecer transposto, invertido, ampliado ou ainda com um contorno semelhante. Fazendo um inventário das suas ocorrências, verificamos que este motivo surge de novo, entre vários exemplos, na 2ª canção (Ex. 12):

<sup>43</sup> Rosen, Charles, Schoenberg, University of Chicago Press, 1984,47.

<sup>44</sup> Ver Anexo I – DVD.

Ex. 12 – *Columbine* – vn. (comp.38-39)

35 *pp* *pp* (gesungen) (gesprochen) *pp*

Haa-re des Mond-lichts blei-che Blü-ten!

Na 3ª canção (Ex.13):

Ex.13 – *Der Dandy* – cl. (comp.10)

langsam *pp*

Na 7ª canção (Ex. 14):

Ex.14 - *Der Kranke Mond* – fl. (comp. 6)

*p* *pp subito* *molto dim.*

Pfühl, dein Blick, so fie-bernd ü-bergroß, bannt mich, wie frem-de Me-lo-

*ritardando* *fascina-me com duas strati*

Na 9ª canção (Ex. 15):

Ex. 15 – *Gebet an Pierrot* – cl. (comp.3)

Mäßige *d* (ca 60) *p*

Na 12ª canção (Ex. 16):

Ex.16 – Galgenlied – vc./vla. (comp. 7-10)

lieb - te sein. In seinem Hir - ne steckt wie ein Na - gel die dür.re Dir - ne mit

(♩ = 444-452) ⑩ accel. bis zum Schluß

Na 13ª canção (Ex. 17):

Ex. 17 – Enthauptung – vla. (comp. 11)

sehr ruhig und gleichmäßig

ppp sehr ruhig und gleichmäßig

ppp sehr ruhig und gleichmäßig

Na 14ª canção (Ex. 18):

Ex. 18 - Die Kreuze – pn. (comp.5)

cresc.

tr

ffp



Na 21ª canção (Ex. 19):

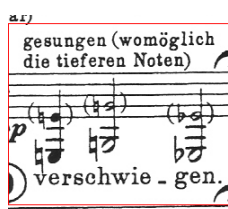
Ex. 19 – *O Alter Duft* – pn. (comp. 12-13)



Um dos exemplos mais claros do desenvolvimento estrutural com base numa célula motivica encontra-se na canção nº 8, *Nacht*, cujo poema constitui um dos exemplos mais significativos do espírito do fim de século<sup>45</sup>, e que domina a segunda parte desta obra.

Mas, a atmosfera sinistra criada nesta canção ultrapassa o significado do texto. Musicalmente vários factores contribuem para este ambiente. Um deles é a instrumentação usada: clarinete baixo e violoncelo, no seu registo grave. Outro é a tessitura vocal, que vai sendo gradualmente mais grave atingindo no compasso 10 o motivo principal em que as notas devem ser cantadas e preferencialmente, na oitava mais grave (Ex. 20).

Ex. 20 – *Nacht* – recit. (comp. 10)



O compositor optou por estruturar esta canção em forma de *Passacaglia*, como aliás indica o subtítulo. Esta forma, originalmente espanhola, deriva das palavras *Passar* (andar) e *Calle* (rua), e desenvolve-se com base de um mesmo padrão rítmico ou progressão harmónica recorrendo ao *ostinato*.

O tema da *passaglia* (assinalado com cor verde – ex. 21) é constituído por dez notas que se podem dividir em duas partes: a primeira parte caracteriza-se por uma célula de três notas constituída por uma terceira menor ascendente seguida de uma terceira maior

<sup>45</sup> Consultar Anexo III – Poemas e Traduções.

descendente (assinalada com cor vermelha); a segunda parte apresenta uma linha cromática. Podemos dizer que o *tema* é composto por estes dois motivos que serão a base de composição desta peça<sup>46</sup>. O motivo de três notas é recorrente ao longo de toda a peça, embora apareça frequentemente transposto ou ritmicamente diminuído, como é o caso do exemplo presente na linha do clarinete baixo (Ex. 21)<sup>47</sup>

Ex. 21 – Nacht (com. 1-8)

The image shows a musical score for the piece 'Nacht' (measures 1-8). It features several staves: Baß-Klarinette in B, Violoncell, Rezitation (vocal), Klavier (piano), B-Kl (B), and Vcl. (violin). The score includes lyrics in German. Red boxes highlight a descending three-note motif in the bassoon and cello parts. Green boxes highlight a chromatic line in the vocal and piano parts. The piano part shows a sequence of chords in the lower register, with a circled '5' indicating a specific chord.

Do compasso 12 ao 16 há um novo desenvolvimento do motivo de três notas utilizando quer transposições sucessivas na linha mais grave do piano, quer preenchendo cromaticamente os intervalos de 3<sup>a</sup>M e 3<sup>a</sup>m que compõem o motivo na linha superior. Paralelamente na linha do clarinete baixo e do violoncelo o motivo cromático, que expusemos como parte integrante do *tema* da *passacaglia* surge expandido (Ex. 22).

Ex. 22 – Nacht – (comp.12-16)

<sup>46</sup> Lessem, Alan Philip, *Music and Text in the Works of Arnold Schoenberg*, UMI.

<sup>47</sup> Oliveira, João Pedro, Paiva, *Teoria da Música do Séc XX*, edição da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1998.

Flatterzunge

B-Kl. (B)

Vcl.

am Steg *pp*

*pp* *dim.* *PPP* *f*

Tie - fen steigstein Duft, Erinnerung mordend! Fin - stre, schwar - ze

*stacc.* *pp* *cresc.*

ohne Ped.

I. Tempo

B-Kl. (B)

Vcl.

am Griffbrett *pp* *dim.*

*pp* *ff* *fff* *pp* *dim.*

15

I. Tempo

Rie - senfal - ter tö - ten der Sonne Glanz.

15

Esta peça é construída canonicamente embora nem sempre esta estrutura seja rígida. Para cada verso do poema o compositor trabalhou o tema de forma diferente: o primeiro verso é acompanhado por um cânone estrito a quatro partes (clarinete baixo, violoncelo, piano, piano), à distância de um compasso. No compasso 8-9 surge uma nova entidade motívica baseada no tema mas, em que o ritmo aparece diminuído.

O segundo verso (comp.11) é acompanhado por um novo material temático introduzido pelo violoncelo, também ele derivado do motivo principal, invertendo agora os intervalos (em vez de terceiras surgem sextas), seguindo com uma linha cromática em trémulo, que é imitada pelo clarinete baixo e pelo piano, terminando esta secção no compasso 16.

O terceiro verso é tratado musicalmente com mais liberdade, na medida em que não

se verifica uma estrutura imitativa, mas sim a ocorrência livre da diminuição rítmica do motivo inicial. Numa perspectiva geral, esta peça desenvolve-se a partir de uma forma estrita (cânone), que corresponde particularmente a *Ein geschloßnes Zauberbuch* (um livro de magia fechado). Gradualmente a estrutura dilui-se, ficando a forma cada vez mais livre o que corresponde a uma passagem do ambiente estático a um ambiente movimentado expresso pelo texto: *Aus dem Qual (...) Steig ein Duft*.

Uma vez que nos referimos à forma estrita na 8ª canção, fará todo o sentido observar agora a 17ª e 18ª canção, *Parodie* e *Der Mondfleck* respectivamente.

*Parodie*, apresenta uma estrutura composicional baseada no *cânone*. Procurando uma relação entre a forma e o texto, imediatamente constataremos que uma forma imitativa é a expressão mais adequada ao texto em questão. Os raios da lua imitam os movimentos das agulhas no cabelo da *Aia*, que espera ansiosamente *Pierrot* debaixo de um caramanchão. A canção está estruturada da seguinte forma: cada um dos três versos é acompanhado por cânones instrumentais com exceção do piano, mas com inclusão da voz. O primeiro verso é acompanhado de um *cânone* entre a viola e o clarinete (comp.1-10); o segundo, pela voz, viola e clarinete (comp.11-15); e pela voz, flautim, viola e clarinete (comp.15-21); o terceiro, pela voz, clarinete, viola e flauta (comp.22-26); e pela viola, clarinete, piano, flauta e voz (comp.26-29).

A viola tem um papel relevante nesta peça, porque expõe as quatro frases que contêm o material musical que será posteriormente desenvolvido (Ex. 23).

Ex. 23 – Parodie – (comp. 1-3)

I.



II



## III



## IV



O primeiro verso é apresentado por um cânone em uníssono entre a viola e a voz. O segundo verso é acompanhado por dois *cânones* utilizando fragmentos da primeira frase; um entre a voz, a viola e o clarinete (comp.11-15) e outro (comp.16-20) entre a voz e o flautim em uníssono, enquanto a viola e o clarinete fazem também um cânone mas com um material diferente e invertido.

O terceiro verso (comp.22) apresenta também dois cânones diferentes. Um entre a voz e o clarinete e outro entre a flauta e a viola.

Na canção seguinte o cânone é novamente utilizado como elemento estrutural da composição.

Tal como na canção anterior esta técnica tem muito de comum com a temática do poema. *Pierrot* descobre uma nódoa de luar na parte de traz do seu traje e tenta apanhá-la. Do mesmo modo, a estrutura em cânone sugere reflexo, perseguição, fuga ou imitação. O piano expõe uma fuga que é acompanhada por um cânone entre o flautim e o clarinete, e entre o violino e o violoncelo<sup>48</sup>. O segundo cânone (vn./vc.) é um reflexo da fuga do piano, mas em valores mais curtos (Ex. 24).

<sup>48</sup> Análise do próprio compositor. Cf. R. Brinkmann, *What Sources tell us*, 26.

Ex. 24 – Der Mondfleck – (comp. 1-2)

Sehr rasche  $\text{♩}$  (ca 144)

Sehr rasche  $\text{♩}$  (ca 144)

Einen wei - ßen Fleck des hel - len Mon - des auf dem Rük - ken

Sehr rasche,  $\text{♩}$  (ca 144)

Como tivemos já oportunidade de observar, formalmente *Pierrot Lunaire* recorre várias vezes a formas e géneros do passado, como a valsa (*Valse de Chopin*), a passacaglia (*Nacht*), a barcarolla (*Heimfahrt*), o cânone (*Mondfleck*), à estrutura de um baixo-andante do período barroco (*Madonna*), serenata (*Serenade*) ou ainda ao coral (*Eine blasse Wäscherin*) e a várias formas livres (*Der Kranke Mond*). Esta variedade e alternância entre as formas rigorosas e livres, é outro dos vários elementos que contribuem para a *não-repetição*. A 1ª, 2ª, 5ª, 8ª e 9ª canções expõem elementos de valor temático que só aparecem desenvolvidos com base em procedimentos contrapontísticos na canção nº 8, *Nacht*. No caso das canções nº 7 e nº 13 há uma correspondência que se manifesta ao nível do poema – evocação da lua – assim como uma correspondência musical, embora os timbres implícitos numa e noutra sejam diferentes.

A última canção, *O Alter Duft*, insere-se também neste grupo de formas ou géneros do passado podendo perfeitamente lembrar o *Lied*. O piano que esteve envolvido na maioria das canções assume, somente nesta, uma textura e sonoridade que nos remete imediatamente para o passado. A voz, por seu lado, está integrada na linha do piano, e os outros instrumentos têm uma intervenção muito ténue. A estruturação da frase do tipo antecedente – consequente é outro elemento que nos remete para o passado, assim como a

sensação de tonalidade. Essa atmosfera sonora é certamente a que se refere a primeira estrofe do poema, *O Alter Duft aus Märchenzeit* (Ó antigo perfume do tempo dos contos de fadas).

Os exemplos seguintes mostram os vários momentos em que a tonalidade se evidencia. (Ex. 24).

Ex. 24 – O Alter Duft – (comp. 3)



Mi M - I

(Comp. 6-7)



Mi M - IV

(comp. 9-10)



Mi M - V/V (enarmonicamente = Fá#M)

No entanto este não é o único exemplo onde a sensação de tonalidade ou polarização se fazem notar. Nas canções *Eine blasse Wäscherin* ou *Der Kranke Mond* na

cadência final, ocorre a sugestão de uma polarização em Ré.

Nesta obra as texturas são bastante variadas mas verifica-se uma predominância de texturas contrapontísticas, *Mondestrunken*, *Der Kranke Mond*, *Nacht*, *Parodie e Mondfleck*. Há no entanto algumas canções em que a textura se aproxima da melodia acompanhada, como por exemplo a *Valse de Chopin*, *Heimfahrt*, *Columbine*, *O alter Duft*, ou ainda, texturas aparentemente homofónicas, como é o caso de *Eine blasse Wäscherin*, já mencionado anteriormente.

Relativamente à sua estrutura *Pierrot Lunaire* não está muito distante dos ciclos românticos de *Lied*, mas enquanto que no *Lied* romântico a estrutura musical se encerra no piano e no canto aqui, Schoenberg utiliza um pequeno grupo instrumental e uma cantora, à qual atribui um novo meio de emissão vocal *Sprechgesang*. Se o ensemble por um lado está ligado ao passado, na medida em que se assemelha às antigas formações de câmara, como os quartetos, e os ciclos de *Lieder*, por outro lado, é uma obra do seu tempo, marcada pelo ambiente musical do cabaré, onde era frequente encontrar pequenas formações instrumentais assim como uma cantora (*diseuse*). Esta típica cantora de cabaré, cantava usando todos os seus registos, ligando subtilmente o canto à fala, de modo a dar mais expressividade ao texto.

O *Sprechgesang* constitui uma das grandes inovações nesta obra, pois é utilizado de forma sistemática e não parcial como nos *Gurrelieder*, *Erwartung* ou em *Die Glückliche Hand*. Por outro lado, é uma concretização da emancipação da dissonância ao nível melódico ou horizontal<sup>49</sup>, onde a altura do som perde o estatuto de valor absoluto. Na realidade, as notas escritas no pentagrama não devem ser cantadas. A notação, é antes de mais, uma sugestão não devendo o cantor ser tentado a sustentar as notas mais do que o tempo correspondente à voz falada. Este meio de emissão vocal percorre quase a totalidade da obra, exceptuando-se raros momentos chave em que o compositor dá indicações precisas, para que a cantora cante, *gesungen* (cantado): *Mondestrunken*, comp.10, sobre a palavra *Stillen* (sereno); *Der Dandy*, comp.17, sobre a palavra *Licht (Luz)*; *Nacht*, comp.10, sobre a palavra *verschwiegen* (reservado).

Mas se por um lado o *Sprechgesang* contribui para o ambiente estranho e indefinido, por outro lado a escrita silábica predominante ao longo dos 21 melodramas permite uma grande clareza do texto. Um outro facto se acrescenta: o ritmo subjacente à

---

<sup>49</sup> Rosen, Charles, *Schoenberg*, University of Chicago Press, 1984, 51.



linha da voz é um ritmo tonal, ou seja, um ritmo direccionado onde o gesto *Arsis e Thesis* estão sempre presentes, e onde a prosódia é sempre respeitada. De facto, não se verifica uma só vez a acentuação musical de uma sílaba átona. A distribuição silábica relativamente ao compasso é cuidadosamente respeitada tal como no tonalismo. Este tratamento da linha vocal permite um reconhecimento claro do fraseado, que muitas vezes é contrariado pela textura instrumental, onde a percepção de tensão de resolução não se verifica.

Paralelamente ao *Sprechgesang* esta obra está repleta de outras indicações relativamente à voz, tais como *tonlos geflüstert* (sussurado, Der Dandy, comp. 30), *gezischt* (cochichado, Gebet an Pierrot, comp. 5), *trocken*, (seco, Gemeinheit, comp. 7). À semelhança das canções de cabaré, estas indicações são recursos expressivos de forma a salientar certas palavras ou intenções contidas nos textos.

Relativamente às partes instrumentais, as indicações respeitantes à articulação, tempo ou interpretação são também abundantes, e contribuem para a diversidade tímbrica da obra.

Numa obra onde o mundo sonoro é tratado tão meticulosamente, não poderíamos deixar de referir as inúmeras indicações relativamente aos silêncios.

As pausas entre as 21 canções estão pormenorizadamente assinaladas, separando ou criando continuidade de canção para canção, contribuindo também para o ambiente irreal e imprevisível de *Pierrot Lunaire*. Estas pausas aparecem descritas gradativamente, desde *ausgiebige pause* (pausa ampla) que ocorre entre a 1ª e 2ª canção, 2ª e 3ª; *Möglichst kurze pause* (pausa tão curta quanto possível), ocorre entre a 3ª e 4ª canção; *ohne jede pause* (sem qualquer pausa), ocorre entre a 4ª e 5ª, 5ª e 6ª, 9ª e 10ª, 15ª e 16ª, 17ª e 18ª, 20ª e 21ª canção; *folgt* (segue) da 1ª para a 2ª, 14ª e 15ª canção; *sehr große pause* (pausa muito grande), ocorre entre a 8ª e 9ª canção; *ziemlich lange pause* (pausa extremamente longa), da 12ª para a 13ª canção.

Um dos aspectos que se evidencia como elemento criador de variedade e imprevisibilidade é ainda a questão harmónica, que não se pretende, neste trabalho, analisar detalhadamente, pois trata-se de um aspecto bastante complexo. No entanto considera-se pertinente mencionar o facto de em várias canções serem expostos num curto espaço de tempo as doze notas da escala cromática, contribuindo este aglomerado de notas para uma atmosfera sonora ambígua e vaga, como podemos observar em *Die Kreuze* (Ex. 22) e em *Columbine* (Ex. 23).

Ex. 22 – Die Kreuze – pn. (comp.1)

(ernst) *f*  
Langsame *♩* (ca 56)  
Heil - ge Kreu - ze sind die  
*ff*  
*p2.*  
*ff*  
r.H.  
l.H.

Ex. 23 – Columbine – pn., vn., (comp.1-2)

Fließende *♩* = 42 - 48  
mit Dämpfer  
*p espress.*  
Fließende *♩* = 42 - 48  
Des Mond - lichts blei - che Blü -  
Fließende *♩* = 42 - 48  
*pp* *cantabile* *stacc.* *legato*  
(unaccompanied)

Uma das grandes preocupações de Schoenberg em utilizar um mínimo de recursos musicais no desenvolvimento das suas obras é também visível em *Pierrot Lunaire*, quer ao nível da estrutura composicional, como ao nível da organização do grupo instrumental. Com cinco músicos repartindo-se por oito instrumentos e uma cantora, construiu uma obra onde cada canção apresenta uma organização instrumental diferente, criando uma novidade permanente que contribui para a caracterização do ambiente de cada canção. O tratamento dado aos vários instrumentos é também inovador na medida em que explora os timbres de forma pouco usual, salientando todas as possibilidades tímbricas dos vários instrumentos e

recorrendo a várias técnicas: *Flutterzunge*; *Surdina mit dämpfer*).

Relativamente à estrutura da maior parte das canções, podemos dizer que utilizam a pequena forma, expondo num curto espaço de tempo (todas elas têm uma duração aproximada de 1'30) uma riqueza imensa de materiais.<sup>50</sup>

A utilização das formas do passado como a *valsas*, a *barcarola*, a *passacaglia* ou o cânone, mostra como esta linguagem utilizada por Schoenberg, se apoia na tradição e formalmente não estabelece uma ruptura total com o passado, embora a utilização destas formas surja num contexto sonoro novo em que a forma dissociada da harmonia tonal, parece agora distorcida. No entanto analisando esta questão mais pormenorizadamente chegamos à conclusão de que nem todas as formas são estritas, mas nesta obra há formas livres, o que mais uma vez introduz uma grande variedade corroborando o princípio da *não-repetição*.

Apesar de se verificar o desenvolvimento motivico em algumas canções desta obra, Schoenberg cumpre o seu princípio da *não-repetição*, ou seja, todo este desenvolvimento se desenrola a partir de processos através dos quais o material é ampliado, diminuído, invertido ou retrogradado. E mesmo quando o mesmo motivo aparece em forma de *ostinato*, como por exemplo em *Mondestrunken*, não se trata de simples repetição, mas da criação de tensão semelhante ao papel da dissonância na música tonal.

O princípio da *não-repetição* manifesta-se também na relação da forma do texto com a forma musical. A rigidez formal dos versos não se reflecte na música. O refrão de cada poema é tratado musicalmente sempre de modo diferente.

Referindo-nos ainda aos elementos que contribuem para a *não-repetição* observemos a ocorrência intervalar na linha da voz: nas canções 1, 2, 4, 6 e 8 a escrita é concentrada e move-se maioritariamente por grau conjunto. Nas canções nº. 3, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16 e 18 a escrita apresenta-se mais expansiva utilizando intervalos amplos de 4ª, 7ª, 9ª e 11ª. As canções nº. 5, 7, 13, 15, 17, 20 e 21 apresentam uma concentração intervalar paralelamente a uma amplitude.

Observaremos também que a estrutura desta obra assenta, por vezes, na ocorrência de certos números ou relação entre certos números, o que de alguma forma é revelador da personalidade do compositor e da sua ascendência judaica. O ano da composição de

---

<sup>50</sup> Salzman, Eric, *Twentieth Century Music*, N. Jersey, 1947, 88.

*Pierrot Lunaire* foi 1912. Schoenberg iniciou a escrita desta obra no dia 12 de Março desse ano, e atribuiu-lhe o nº 21 da sua obra, que não é mais do que uma retrogradação do nº 12.

Como já foi referido, a obra esta dividida em três partes tendo, cada uma, sete melodramas ( $7 \times 3 = 21$ ). Sete são também os músicos que intervêm na obra: Pianista, violoncelista, violinista, clarinetista, flautista, voz e maestro. Sete são as notas que compõem o primeiro motivo apresentado pelo piano na primeira canção, que percorre as 21 canções. Facto que evidencia mais uma vez os números mágicos 7 e 3 que dão o nome à obra *Dreimal sieben gedichte aus Albert Giraud' Pierrot Lunaire*.

O número três é ainda imensamente citado na célula de três notas presente na canção nº 8, *Nacht*, bem como a insistência no intervalo de terceira menor e maior, que preenche esta célula assim como outros motivos ocorrentes na obra, como por exemplo, o 2º motivo de três notas em *Mondestrunken*.

O outro número que invade esta obra é o número 13, presente nos 13 versos dos poemas. Segundo alguns autores os números sagrados, 7 e 3, afastavam a maldição associada ao número 13. E se olharmos mais atentamente para a obra veremos que possivelmente não foi um acaso a 13ª canção ter o título de *Enthauptung* (decapitação). Desenvolvendo ainda este aspecto ligado à numerologia, sabe-se que Schoenberg, como judeu, atribuía de facto um significado especial aos números e que esta tendência vinha na tradição cabalística Judaica. Dizem alguns autores que Schoenberg vivia obcecado com o nº 13, de tal modo que chamara à obra *Moses und Aaron*, *Moses und Aron*, com um só – a – (porque com dois *a*, o título somaria treze letras). O dia 13 fora o dia do seu nascimento (13 de Setembro, 1874) e Schoenberg temia morrer num dia 13, o que de facto veio a acontecer (13 de Julho, 1951).

Segundo uma perspectiva psicanalítica, podemos criar uma relação entre as personagens apresentadas por Schoenberg nesta obra, e a sua própria vivência pessoal durante o ano de 1908. Poderá o compositor ter recriado em *Pierrot Lunaire* a sua própria história vivida uns anos antes? O ano de 1908 foi um ano de amargura. A infidelidade de Mathilde relativamente a Schoenberg e a traição do seu amigo comum Richard Gerstl foram o cenário de um triângulo amoroso, que pode ser transposto para as personagens na obra *Pierrot Lunaire*, *Pierrot*, *Columbine* e *Cassandro*. Simbolicamente *Pierrot* representaria Schoenberg, *Columbine*, Mathilde, e *Cassandro*, Richard Gerstl.

## II.5. A Construção da Personagem

A ideia de criar uma personagem foi surgindo paralelamente ao estudo da obra musical, assim como à realização de várias leituras.

Como já foi referido anteriormente, a primeira apresentação de *Pierrot Lunaire* foi precedida de 25 ensaios gerais. Hoje em dia as circunstâncias da vida dos músicos, leva à preparação de uma obra como esta num espaço de tempo bastante mais reduzido proporcionando-se, além disso, poucas hipóteses de concertos públicos.

O grupo reunido para a realização de *Pierrot Lunaire*, no âmbito deste projecto, envolveu essencialmente colegas do curso de Mestrado em Música da Universidade de Aveiro, exceptuando-se o violinista e violetista Prof. David Lloyd e o maestro António Saiote, que ensaiou e dirigiu a primeira récita da obra.

Os músicos envolvidos foram: Joaquina Ly (recitante), Ana Pires (piano), David Lloyd (violino/viola), Daniela Brito (violoncelo), Sandra Camarinha (flauta/flautim), Nuno Pinto (clarinete/clarinete baixo) e Luís Carvalho ( direcção). A título de testemunho, considerámos pertinente incluir neste capítulo um esboço dos ensaios realizados:

Novembro de 2004 – início da leitura musical das primeiras 7 canções.

Janeiro de 2004 – leitura da segunda parte da obra.

Fevereiro de 2004 – início dos ensaios com piano

Maior dias 30, 31 de 2004 – primeiro encontro com encenadora – troca de impressões.

Junho – dias 1, 8, 12, 14, 15 – ensaios com o grupo instrumental.

Junho – dia 24 – 1º ensaio com o maestro António Saiote.

Junho – dias 26, 27, 28, 29, 30 – ensaios com encenadora, cantora e bailarinos.

Julho – dias 8, 9, 10, 12 – ensaios com os músicos.

Julho – dia 13 – ensaio geral.

Julho – dia 14 – ensaio com bailarinos e músicos ( direcção de Luís Carvalho).

Julho de 2004 – dia 15 – Concerto no Museu do Carro Eléctrico no Porto (dirigido por António Saiote).

Julho de 2004 – dia 17 – Concerto no Estaleiro Teatral em Aveiro (dirigido por Luís Carvalho).

Os ensaios com piano realizaram-se com regularidade tendo em conta que um dos professores de música de câmara, Prof. Fausto Neves, aceitara trabalhar connosco quinzenalmente. O facto de se tratar de um pianista foi extremamente importante para a resolução de alguns problemas que iam surgindo relativamente à execução da partitura do piano.

Os ensaios com a pianista realizaram-se semanalmente e foram sem dúvida a base para a compreensão da obra, pois permitiram um estudo exaustivo da partitura relativamente aos tempos, texturas e dinâmicas, por vezes muito complexos. Recorda-se que a 3ª canção, *Der Dandy*, suscitou vários desentendimentos ao nível do tempo, pois as indicações de agógica expressas na partitura (comp.5-15) não são precisas: as indicações de *Tempo* referir-se-ão ao *Tempo I*?

Se por um lado se manteve uma regularidade nos ensaios com piano, por outro lado os ensaios com o grupo instrumental foram escassos e sempre imprevisíveis, o que dificultou a memorização da obra, o nosso entendimento como grupo, e conseqüentemente a presença obrigatória do maestro. De facto a maioria das interpretações desta obra são dirigidas, mas seria possível a realização de *Pierrot Lunaire* sem direcção se o grupo tivesse efectuado os ensaios necessários.

Inicialmente os ensaios com o grupo instrumental reduziram-se ao pianista, flautista, e clarinetista. Os restantes elementos compareceram menos vezes por incompatibilidade de horários. Estes ensaios foram orientados pelo Prof. Fausto Neves até ao dia 24 de Junho, data em que se realizou o primeiro ensaio com o maestro António Saiote.

Paralelamente a estes ensaios foi-se formando a ideia do que seria a personagem e toda a envolvência cénica da obra. Para tal contribuíram todas as leituras realizadas assim como trocas de impressões com o meu professor e orientador António Salgado e com cantoras Ana Ester Neves e Jane Davidson, que estavam familiarizadas com a obra tendo inclusivamente apresentado a mesma publicamente algumas vezes.

O estudo realizado sobre a *Commedia dell'Arte* foi importante, não só por conhecer as outras personagens que são referidas nos poemas, tais como *Columbine* e *Cassandro*, mas porque toda esta informação acerca do que eram esses espectáculos foi enriquecendo o meu imaginário. Cedo me convenci de que o elemento “Mímica” ou “Movimento” tinham obrigatoriamente de integrar a minha interpretação de preferência interagindo com outros intervenientes.

Este facto levantou porém a dúvida em recriar ou não a encenação original, na qual participava somente a cantora vestida de *Columbine*. Pensámos que recriar *Pierrot Lunaire* sob essa perspectiva seria, não só pouco imaginativo, como monótono e arriscado, pois toda a acção dramática estaria concentrada numa só personagem. Por outro lado afastar a cantora do conjunto instrumental (colocando-a atrás de um biombo), tal como aconteceu na estreia da obra, pareceu-nos do ponto de vista técnico, pouco prático e desnecessário, uma vez que o espaço permitia outras opções. Em todo o caso, considerámos que cantora deveria estar separada dos músicos, uma vez que se trata de uma obra teatral, em que a voz se distingue do contexto instrumental. Aproximá-la dos instrumentos seria contrariar esta intenção bem como correr o risco que a cantora se visse obrigada a forçar as suas dinâmicas, ou que o conjunto instrumental reduzisse as suas.

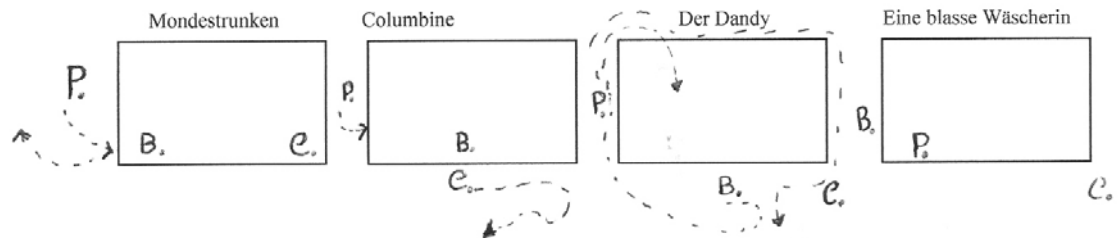
Todos os outros aspectos focados nos capítulos anteriores tiveram a sua expressão no desenvolvimento da personagem *Pierrot* e deram o seu contributo para a concepção do espectáculo no seu todo. Uma das principais preocupações foi recriar o espectáculo salientando os aspectos que o ligam ao ambiente passado e os aspectos que o ligam ao ambiente moderno, uma vez que estes elementos estão presentes tanto nos poemas como na composição.

Outra preocupação foi encenar a obra com o mínimo de meios, não só porque facilitaria a sua realização, mas porque é um dos aspectos também presentes na obra musical. Assim, os meios utilizados foram: luzes, um palco, uma mesa rotativa, e dois bailarinos, explorando ao máximo cada um deles.

A equipa que colaborou na encenação integrou a encenadora e coreógrafa, Dr<sup>a</sup>. Jane Davidson, Ricardo Alves responsável pelo o desenho de luzes, o bailarino Tiago Sá, a bailarina Elena Martynova, e Sílvia Lizi como responsável pela maquilhagem. O coordenador artístico foi o Dr. António Salgado.

As personagens em palco foram três: *Pierrot* (cantora), o seu alter-ego (bailarino) e *Columbine* (bailarina). A cantora, embora esteja assinalada como *Pierrot*, tem o papel de narrador em algumas canções. O bailarino ora é *Pierrot*, ora é somente a sua sombra. *Columbine* desdobra-se também entre a personagem e o espectador.

À semelhança do esquema de ensaios musicais inclui-se também um esboço rudimentar da cena e movimentação criada para a nossa apresentação da obra. *Pierrot* (cantora) está assinalado com - **P.** - ; *Columbine* com **C.**; e o bailarino com **B.** A mesa rotativa esta assinalada com o rectângulo. A cena está disposta de frente para o espectador.

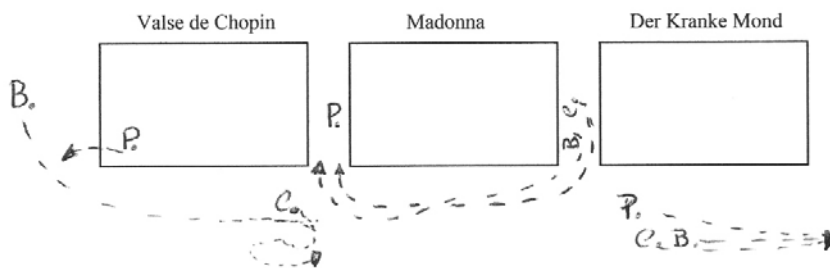


- *Pierrot* imita o bailarino.
- O seu gesto deve ser anguloso e desequilibrado.
- *Columbine* observa com espanto o lunático *Pierrot*

- *Pierrot* observa a doce *Columbine*.
- O seu gesto deve ser amoroso e delicado.
- O bailarino sentado na mesa tenta alcançar a bailarina.

- Assim que se ouve *Mit einem Phantastischen Lichtstrahl*, o bailarino corre à volta da mesa.
- *Pierrot* entusiasmado rodopia em cima da mesa. *Columbine* observa de fora.

- *Pierrot* senta-se na mesa, tira a camisa e descreve a pálida lavadeira lavando panos brancos.
- O bailarino imita *Pierrot*.
- *Columbine* observa e dança.

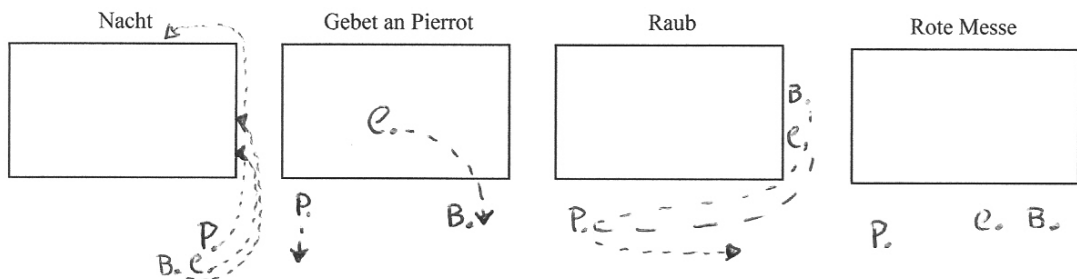


- *Pierrot* dança com a sua camisa.
- *Columbine* e o bailarino dançam também.

- *Madonna* deixa de ser a mãe piedosa e passa a ser malvada.
- *Pierrot* encarna esta personagem e *Columbine* e o bailarino assumem o papel de duas crianças medrosas perante a ira da mãe.

- A lua doente é simbolizada por duas criaturas lunares (bailarino e *Columbine*).
- *Pierrot* compadece-se destes dois seres e carrega *Columbine* às costas.



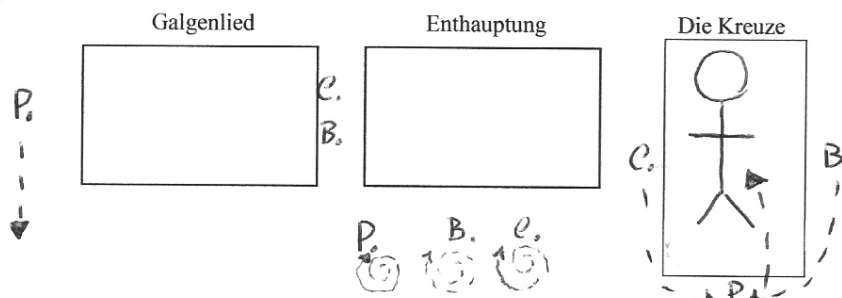


- Os bailarinos amedrontados fogem para debaixo da mesa.  
 - Pierrot abana o seu refúgio com brusquidão assustando-os.

- Pierrot dirige-se agora ao maestro.  
 - Colmbine e o bailarino dançam.

- O Bailarino a Columbine juntam-se a Pierrot e juntos correm e esticam os braços como se agarrassem os rubis vermelhos.

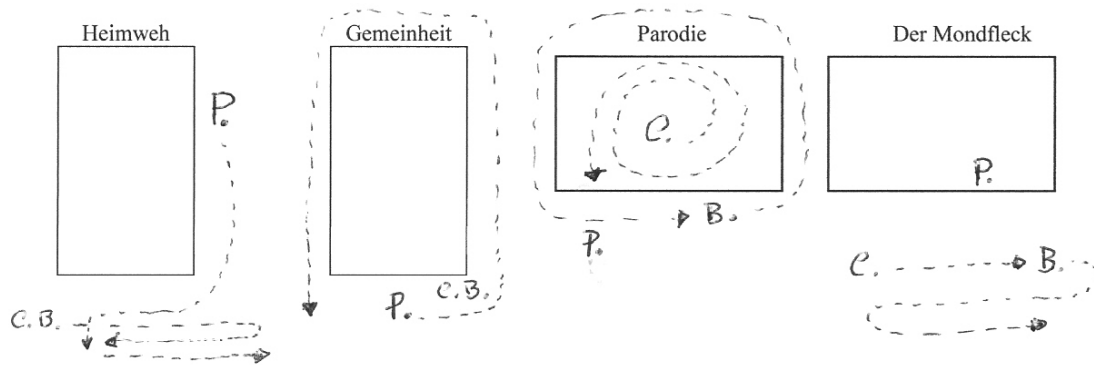
- Pierrot e Columbine ajoelham-se e erguem os braços.  
 - Pierrot faz sucessivamente o gesto da cruz.



- Pierrot dirige-se novamente ao maestro.  
 - No fim o bailarino empurra Columbine para cima da mesa e enforca-a.

- Na introdução da canção Pierrot peça na foice como se decapitasse alguém.  
 - No fim Pierrot e o bailarino rodam a mesa erguendo-a como se fosse um crucifixo.  
 - depois os três deitam-se no chão descrevendo movimentos circulares.

- Columbine e o bailarino aproximam-se de Pierrot. Este agarra as suas cabeças e empurra o bailarino para o chão.  
 - O bailarino caminha para a cruz.  
 Pierrot segue-o e por fim empurra-o.

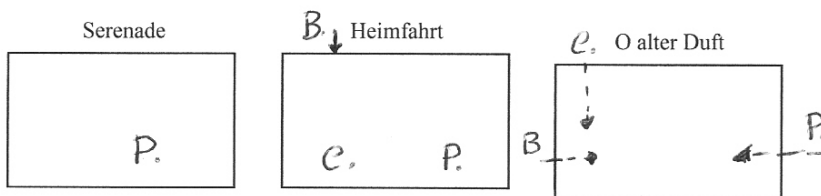


- Pierrot ouve um som longínquo.
- Os seus amigos da commedia dell' arte São representados pelos bailarinos.
- Juntos correm saltitando em movimentos cruzados.

- Pierrot corre à volta da mesa.
- O bailarino faz de *Cassandro*, agarra - *Columbine* e dá-lhe uma palmada no rabo.
- Por fim os três sentam-se junto à boca do palco simulando fumar o tabaco raro da Turquia.

- A mesa volta à sua posição inicial, cumprindo agora a função de banco.
- *Columbine* sobe para cima dela e dança com o bailarino que faz de *Pierrot*.
- A cantora é o narrador.

- A cantora faz agora de narrador, senta-se na mesa. *Columbine* corre atrás do bailarino que agora é o *Pierrot*, tentando apanhar a nódoa no seu casaco.
- Por fim o narrador (cantora), apanha a mancha.



- A cantora é novamente narrador. Estende-se sobre a mesa utilizando gestos amplos.

- O bailarino faz de *Pierrot* tocando a sua viola, simbolizada aqui por *Columbine*.

- A mesa transforma-se agora num barco, que leva *Pierrot* à sua terra natal, Bergamo.

- O bailarino empurra a mesa.
- *Columbine* rema e faz um movimento ondulante com as pernas.

- *Pierrot* faz o mesmo movimento.

- A mesa transforma-se em cama, como símbolo do regresso a casa.
- *Pierrot* aconchega *Columbine* que se deita.

- O bailarino deita-se também.

- Por fim *pierrot* sobe também para a cama e os três adormecem

Fazendo uma retrospectiva do geral para o particular, começamos por descrever o ambiente criado pelas luzes. Foram utilizadas somente três luzes na criação dos três ambientes em que se inserem as três partes da obra: para a primeira parte luz azul; para a segunda parte luz vermelha; para a terceira parte luz amarela. A luz azul pretendia simbolizar o luar, uma vez que toda a primeira parte da obra se refere a este elemento. A luz vermelha pretendia criar um ambiente sanguinário e terrífico, pois na segunda parte da

obra são estas as imagens predominantes. A cor amarela simbolizava o ambiente nostálgico do regresso e do pôr-do-sol.

A mesa, por sua vez, teve várias associações. Na primeira parte funcionou ora como plataforma elevatória possibilitando vários planos que favoreciam alguns movimentos da cantora ou dos bailarinos, ora como palco, ora como biombo.

Na segunda parte, a mesa simbolizou uma cruz (*Die Kreuze*), e uma plataforma (*Enthauptung*). Na terceira parte a mesa serviu de banco (*Der Mondfleck*), barco (*Heimfahrt*) e cama (*O alter Duft*).

O guarda-roupa foi pensado em termos de personagens e de cores. Assim foi decidido com a encenadora, que *Pierrot* e o seu alter-ego representado pelo bailarino deveriam vestir-se da mesma maneira de modo a que fossem reconhecidos como tal. Ambos usaram calças pretas e uma camisa branca. A opção da cor branca e preta surgiu, por um lado, na sequência do estudo realizado sobre as obras do pintor *Edvard Munch* e os *Die Brücke*, por outro lado, a cor branca simbolizava o *Pierrot* de cara enfarinhada da *Commedia dell'arte* e a cor preta o *Pierrot* do fim do século, angustiado e decadente. Relativamente à *Columbine* foi escolhido um vestido curto amarelo, que a distanciava das outras personagens, simbolizando a felicidade, a beleza e lembrando a personagem da *Commedia dell'Arte*.

As opções tomadas relativamente à caracterização regeram-se pelos mesmos princípios inerentes às personagens. *Pierrot* e o bailarino foram caracterizados de modo semelhante: cabelos pretos arrepiados, cara pintada de branco com riscos pretos acentuando os olhos e sobrancelhas de modo trágico, uma lágrima esborratada na face, e por fim riscos de tinta vermelha escorrendo pela boca, como se de sangue se tratasse. *Columbine* apresentava cabelos louros com totós, sardas, riscos pretos nos olhos alongando o olhar.

O gesto foi um dos aspectos mais estudados, aliás os ensaios realizados inicialmente com a encenadora constavam basicamente do estudo do gesto. Creio que este elemento deu uma nova dimensão à obra, não só em termos espaciais e cénicos, como também do ponto de vista vocal, na medida em que a voz associada a um gesto ganha mais força dramática. Neste aspecto, os bailarinos foram uma grande fonte de inspiração, tendo inclusivamente facilitado a movimentação, quer quando esta era imitativa, (*Mondestrunken*), quer quando se tratava de um movimento independente ou oposto

(*Nacht*).

As marcações no espaço e os gestos foram delineados de acordo com o texto e com a música, tendo por vezes um destes aspectos, predominado relativamente ao outro.

A disposição dos músicos e maestro relativamente à cena foi um dos aspectos estudados, tendo sido decidido que os músicos deveriam ocupar um plano físico inferior à cena, uma vez que isso facilitaria a movimentação em palco, e por outro lado permitiria que se estabelecesse um contacto visual entre a cantora e o maestro.

Quanto às opções tomadas relativamente ao *Sprechgesang*, passaram por diversas fazes consoante a maior ou menor familiarização com a obra. Inicialmente as gravações disponíveis eram poucas, havendo entre elas uma gravação com a cantora Yvone Minton dirigida por Pierre Boulez em 1976. Esta gravação foi um modelo na primeira fase do estudo de *Pierrot Lunaire* embora se revelasse contraditória com as recomendações do compositor, pois a cantora cantava demasiado a linha vocal. Consciente desse facto, optei inicialmente por cantar, utilizando todos os meus conhecimentos técnicos e estudando cada canção como habitualmente estudo todo o meu repertório, porque cantando sentia mais segurança técnica<sup>51</sup>. Porém ao realizar gravações de estudo verificava que o resultado estava muito além do pretendido. Foi precisamente nesta fase que houve a preocupação de adquirir outra gravação que suscitou curiosidade, uma vez que os intérpretes tinham já realizado um concerto em Portugal com esta mesma obra em 2001. Foram eles, Pierre Boulez dirigindo o Ensemble Intercontemporain, e a cantora Christine Schäffer. É surpreendente como o mesmo maestro pode adoptar relativamente a esta obra concepções musicais tão diversas em várias fases da sua vida. Este registo foi sem dúvida muito esclarecedor relativamente à interpretação do *Sprechgesang*, pois aproxima-se mais das indicações recomendadas por Schoenberg. Por outro lado, apresenta um contraste maior entre as secções em *Sprechgesang* e as secções onde o compositor indica expressamente *gesungen*, ou *geflüstert*.

Por fim conseguiu-se adquirir a primeira gravação realizada em 1940, dirigida por Arnold Schoenberg e cantada por Erika Stiedry-Wagner, que suscitou uma enorme surpresa, pois a cantora praticamente ignora as notas escritas, recitando o texto num mesmo registo, embora articule o ritmo de forma rigorosa. Trata-se de uma interpretação do *Sprechgesang* oposta à de Yvone Minton.

---

<sup>51</sup> Ver Anexo II – entrevista a Manuela Santos.

Os andamentos que constam na partitura relativamente a algumas canções como por exemplo, *Der Mondfleck*, ( $\text{♩}=144$ ), são também ignorados nesta gravação ( $\text{♩}=126$ ).

Chegar a uma conclusão acerca do porquê destas opções é praticamente impossível. Felizmente permite uma certa margem de liberdade aos actuais intérpretes, já que esta é certamente uma gravação de referência.

Por fim a maior surpresa foi constatar que nesta gravação há uma clareza enorme relativamente ao conjunto instrumental, apesar da fraca qualidade sonora da gravação.

As diferenças de andamentos atrás referidas não se constatarem somente no caso particular da 18ª canção, mas um pouco ao longo da obra. Por esse motivo foi elaborado um quadro comparativo com uma amostra de 8 registos sonoros, que corresponde aproximadamente a 1/5 das gravações existentes, tendo seleccionado gravações entre a década de 50 e a década de 90, com cantoras de várias nacionalidades ainda por dois conjuntos instrumentais sem direcção.

O quadro apresenta no topo os números das canções, e por baixo destes, as indicações metronómicas referidas na partitura, às quais se seguem os vários tempos relativos a cada registo sonoro.

|                            | 1     | 2     | 3  | 4     | 5     | 6  | 7      | 8  | 9  | 10 | 11 | 12  | 13  | 14 | 15    | 16  | 17  | 18  | 19  | 20    | 21 |
|----------------------------|-------|-------|----|-------|-------|----|--------|----|----|----|----|-----|-----|----|-------|-----|-----|-----|-----|-------|----|
| <i>Parlans</i>             | 60-76 | 42-48 | 76 | 60-92 | 46-50 | 50 | 96-100 | 80 | 60 | 84 | 60 | 120 | 126 | 86 | 96-70 | 126 | 132 | 144 | 120 | 42-46 | 60 |
| Erika S. Wagner<br>1951    | 76    | 54    | 76 | 69    | 50    | 58 | 80     | 80 | 60 | 84 | 60 | 100 | 104 | 52 | 56    | 108 | 120 | 126 | 116 | 40    | 56 |
| Heiga Pilemnyk<br>1961     | 58    | 54    | 84 | 92    | 50    | 56 | 84     | 72 | 56 | 76 | 60 | 108 | 112 | 42 | 52    | 108 | 132 | 138 | 120 | 42    | 52 |
| Yvonne Milton<br>1977      | 65    | 61    | 73 | 50    | 48    | 50 | 82     | 68 | 60 | 82 | 51 | 82  | 88  | 42 | 69    | 92  | 127 | 127 | 119 | 41    | 44 |
| Gerda Harman<br>1987       | 70    | 61    | 70 | 54    | 47    | 50 | 82     | 68 | 60 | 74 | 64 | 99  | 117 | 56 | 55    | 108 | 124 | 144 | 120 | 41    | 46 |
| Lucy Shelton<br>1990       | 62    | 61    | 76 | 60    | 48    | 46 | 76     | 71 | 60 | 74 | 63 | 120 | 109 | 54 | 53    | 109 | 123 | 144 | 112 | 40    | 44 |
| Sophie Boulon<br>1996      | 69    | 64    | 88 | 56    | 50    | 46 | 78     | 76 | 62 | 93 | 69 | 120 | 112 | 56 | 53    | 104 | 125 | 130 | 96  | 40    | 40 |
| Christine Schaffer<br>1997 | 62    | 64    | 83 | 52    | 48    | 50 | 79     | 72 | 62 | 89 | 53 | 101 | 96  | 47 | 58    | 103 | 128 | 132 | 97  | 41    | 44 |
| Louisa Castellani<br>1999  | 61    | 55    | 64 | 53    | 46    | 53 | 65     | 73 | 60 | 80 | 55 | 107 | 86  | 48 | 42    | 106 | 111 | 118 | 72  | 30    | 35 |

As conclusões basearam-se particularmente na observação dos casos em que os andamentos de referência expressos na partitura correspondem ou não aos realizados nas gravações. Conclui-se que nenhuma gravação respeita com rigor os tempos indicados pelo

compositor, nem mesmo a primeira gravação em que ele próprio dirige. Apesar disso, é aquela que mais coincide com os tempos de referência. Em 9 canções há correspondência aos tempos propostos.

Relativamente à segunda gravação, com a cantora Helga Pylarczyk e terceira gravação com Yvonne Minton, a coincidência dos tempos com os tempos de referência é menor. Somente em seis canções os tempos são iguais.

A quarta gravação interpretada por Gerda Hartman é uma gravação sem direcção e apresenta em sete canções tempos correspondentes aos propostos na partitura.

A quinta gravação com Lucy Shelton também não tem direcção e os tempos correspondem em seis canções aos de referência.

A sexta gravação com a cantora francesa Sophie Boulin, corresponde em quatro canções aos tempos de referência.

A sétima gravação com Christine Schäffer corresponde somente em três canções aos tempos de referência.

A oitava, gravada por Luísa Castellani só corresponde em duas canções aos tempos de referência.

Há várias canções em que os tempos não foram respeitados em qualquer das gravações consideradas: *Der Kranke Mond*, *Enthauptung*, *Gemeinheit* e *O Alter Duft*, sendo que nesta última canção, todas as gravações apresentam um tempo mais lento. Talvez o motivo deste incumprimento do tempo esteja no facto de, *Der Kranke Mond*, estar escrito só para flauta e voz, e portanto dispensar direcção, ficando o flautista e a cantora mais libertos no sentido de se proporcionar um maior diálogo musical, o que poderá afectar o tempo. Relativamente a *Enthauptung*, o tempo mais lento do que o proposto facilita a execução musical dos instrumentistas e da cantora, particularmente a partir do compasso 17, onde o *accelarando* pode criar grandes problemas de articulação do texto, sobretudo se a cantora não estiver familiarizada com a língua alemã. Quanto à última canção pensa-se, que o motivo pelo qual estas intérpretes optaram por um andamento mais lento se prende somente com a expressão da sensação de repouso, que transmite esta canção, e ainda por ser a última canção da obra.

Resta ainda concluir que as canções onde o andamento proposto é maioritariamente cumprido são a primeira, *Mondestrunken* e a nona, *Nacht*.

A canção onde somente duas gravações respeitam o tempo é a 18<sup>a</sup>, *Mondfleck*. Esta

apresenta maiores dificuldades de execução no tempo proposto, pois para os instrumentistas a textura é muito densa, tornando-se quase vertiginosa. Para a cantora a dificuldade de articulação do texto concentra-se particularmente no compasso 6, a menos que não se respeite o ritmo.

Estas gravações foram uma base de estudo importante pois a variedade de interpretações é espantosa, não apenas relativamente aos tempos, mas também à interpretação do *Sprechgesang*, que é ainda acentuada pelo facto das intérpretes terem nacionalidades diversas, manifestando-se particularmente na articulação do texto. Exemplos disso são as gravações de Sophie Boulin e Lucy Shelton.

Um outro material de apoio para a interpretação do *Sprechgesang*, foi a leitura realizada sobre um estudo elaborado por Eliezer Rapoport, onde se apresenta uma análise comparativa da interpretação do *Sprechgesang*, por cinco intérpretes. Segundo este autor, *Pierrot Lunaire* introduz, com o *Sprechgesang*, uma representação dos fundamentos da palavra, linguagem e música, explorando-as até ao estado primordial. Partindo do princípio de que a voz falada e a música emergiram de uma mesma origem: a voz como elemento essencial da linguagem falada e do canto, Schoenberg conjuga estes dois elementos nesta obra, partindo das nuances e sonoridades da língua Alemã e das qualidades expressivas da palavra na linguagem.<sup>52</sup>

As estratégias de estudo utilizadas basearam-se sobretudo na recitação sistemática dos poemas em alemão e em português, para que o texto não fosse um entrave, mas pelo contrário, se tornasse o veículo para uma recitação mais convincente.

Numa segunda fase, esta recitação foi direccionada a amigos próximos e familiares no sentido de testar a autenticidade das expressões e da força do texto. Posteriormente foi-se desenvolvendo o estudo, tendo como suporte gravações, ou a recitação em frente a um espelho, surgindo por fim a oportunidade de estudar e trocar impressões com duas intérpretes, Ana Ester Neves e Jane Davidson que conhecem bem esta obra<sup>53</sup>.

Recordo a este propósito uma das canções que me ofereceu inicialmente algumas dificuldades ao nível do registo, pelo facto da linha vocal ser demasiado grave, *Der Kranke Mond*. Num dos primeiros contactos que tive com a cantora Jane Davidson<sup>54</sup> esta

---

<sup>52</sup> Rapoport, Eliezer, *Schoenberg-Hartleben's Pierrot Lunaire: Speech-Poem-Melody-Vocal Performance*, in *Journal of New Music Research*, 2004, vol. 33, nº 1, 71-111.

<sup>53</sup> Consultar o Anexo II, onde constam entrevistas a estas duas intérpretes e onde tecem algumas considerações acerca da interpretação desta obra.

<sup>54</sup> Consultar Anexo II.

dificuldade dissipou-se por ela me ter sugerido que imitasse uma gravação antiga a 33 rotações, resultando daí uma voz tão distorcida que permitia ligar os registos sem dificuldade.

Após este estudo e a apresentação da obra devo dizer que as minhas certezas relativamente à interpretação do *Sprechgesang* não são conclusivas, pois considero de dificuldade extrema a articulação rítmica exacta acompanhada da altura dos sons falada. A voz falada tem um âmbito muito curto relativamente à voz cantada, o que impossibilita totalmente a articulação das alturas. Daí que na gravação realizada por Erika Stiedry-Wagner, o *Sprechgesang* seja uma simples recitação, onde as alturas dos sons nunca estão presentes. Mas, se por um lado esta interpretação se torna difícil sobretudo no registo agudo, já no registo grave se torna mais fácil. De outro modo como seria possível um soprano cantar por exemplo um Mib 2 em *Nacht* (comp.10)?

A minha interpretação centrou-se em primeiro lugar na clareza do texto, sua articulação e acentuação natural e no seu significado. Entenda-se por significado a expressividade decorrente do texto e da música. Embora no capítulo *Génese da Obra* se encontrem referências precisas do compositor, no sentido de travar os cantores nos seus ímpetos expressivos, já que toda a expressão está contida na música e no texto, portanto nada se deverá acrescentar, o facto é que em 1949 Schoenberg escreve um texto, *This is my fault*, publicado em *Style and Idea*, em que assume que a sua exigência relativamente à expressividade ligada ao texto, gerou mal entendidos. Por esse facto, neste artigo o compositor desenvolve esta ideia concluindo que as obras musicais com base num poema elevam a expressão do texto, não fazendo qualquer sentido contrariá-lo.

Tecnicamente procurei fazer uma síntese que se situa algures entre o canto e a fala, recorrendo aos registos extremos da voz de peito para as notas graves, e voz de cabeça para secções com notas mais agudas.

Houve duas canções onde deliberadamente tomei a opção de usar mais a voz cantada: *Der Kranke Mond* e *O Alter Duft*. Na 7ª canção pelo facto da voz dialogar com a flauta resultando daí várias dissonâncias, que se perderiam se usasse o registo falado. Na última canção por a harmonia sugerir em vários momentos centros tonais, que se evidenciam se a voz for cantada.



## II.6. Considerações Finais

No final deste estudo conclui-se que, Arnold Schoenberg partilha dos ideais expressionistas na obra *Pierrot Lunaire*, já que o conceito de “impulso” ou “necessidade interior” do compositor se afirma pela criação de uma obra revolucionária relativamente aos padrões formais. Esse carácter revolucionário é antes de mais, sinónimo de mudança, e não de ruptura. O seu reflexo está presente na linguagem musical *atonal*, no tratamento inovador do timbre, da melodia com a introdução exhaustiva do *Sprechgesang*, da variedade rítmica, formal e estrutural. Como foi dito esta obra não rompe totalmente com o passado. O compositor recorre várias vezes a elementos de ordem formal e técnicas de composição (algumas bastante antigas), como é o caso da passacaglia, do cânone, do baixo andante, da valsa e das texturas contrapontísticas, fazendo desta obra um ponto de encontro entre tradição e modernidade, que lhe dá um aspecto irreal e ambíguo.

A temática dos poemas é outro dos aspectos que remete para uma ambiguidade temporal, pois as personagens da *Commedia dell'arte* embora pertençam a um tempo passado, são personagens tipificadas, o que lhes dá uma dimensão intemporal e irreal.

A distorção do traço nas pinturas expressionistas está presente em *Pierrot Lunaire*, ao nível da distorção melódica implícita no *Sprechgesang*, e na emancipação dos timbres, das dinâmicas, na recorrência aos efeitos expressivos relacionados com várias técnicas de articulação.

O exagero das cores intensas nas telas expressionistas tem, nesta obra musical, o seu equivalente, nos ambientes implícitos nos poemas. Mas nem só através dos ambientes se expressa o exagero. Este elemento aplica-se igualmente à exploração exhaustiva das potencialidades de registo e timbre dos instrumentos, na complexidade rítmica e formal de algumas canções e na exploração da variedade a todos os níveis.

A simplificação ou redução ao essencial, preconizada pelos artistas plásticos ligados à xilogravura e também pelos escritores, está aqui presente nos materiais musicais

usados: o motivo, a *célula generativa*, o intervalo, os processos de transformação tais como o *ostinato*, *Klangfarbenmelodie*, a pequena forma, o grupo instrumental composto por cinco instrumentistas desdobrando-se por oito instrumentos. Estes elementos (exagero e simplificação) aparentemente opostos, contribuem para uma obra em que com o mínimo de meios o compositor chega à máxima variedade. O princípio segundo o qual o compositor consegue essa variedade consiste na *não-repetição* conseguida através de vários meios: a linguagem musical *atonal*, o tratamento timbrico, a introdução exaustiva do *Sprechgesang*, e pela variedade de texturas e de formas.

O simbolismo nas personagens e a despersonalização das mesmas, aqui presente na personagem *Pierrot* também se assemelha aos arquétipos presentes no teatro expressionista, onde o ambiente irreal se afirmava através das personagens ou da máscara.

A valorização dos silêncios como característica do teatro expressionista encontra também aqui a sua expressão, pois em *Pierrot Lunaire* as pausas entre as canções estão meticulosamente assinaladas.

O ambiente do cabaré, local de encontro de excelência, dos artistas modernos, encontra semelhanças no pequeno grupo instrumental utilizado em *Pierrot Lunaire*, assim como no *Melodrama*, e no *Sprechgesang* que, como tivemos ocasião de explicar, se inspira na forma de cantar das cantoras de cabaré.

O conceito de artista como visionário também existe nesta obra, onde a prática da atonalidade associada à não repetição das alturas, deixa antever o embrião do dodecafonismo.

As possibilidades interpretativas e cénicas desta obra são imensas, dado o seu carácter ambíguo presente quer nos poemas, nas personagens, no discurso que ora utiliza a primeira pessoa ora a terceira e nos ambientes, onde os aspectos cómicos e sérios se cruzam, criando uma ambiguidade de sentidos e consequentemente um grande potencial dramático.

A interpretação e encenação resultantes deste estudo procuraram ser um ponto de encontro entre uma dimensão histórica e actual, reflectindo os elementos contidos na obra. Essa aproximação ao passado e à *Commedia dell'Arte* foi expressa pela presença dos dois bailarinos, pela mímica, e pela caracterização. A perspectiva actual foi introduzida pela caracterização semelhante do *Pierrot* e do bailarino, que por um lado contribuiu para a despersonalização do *Pierrot* e por outro, criou uma extensão da personagem contribuindo

para uma perspectiva irreal. Na realidade os dois bailarinos, embora presentes, era como se fossem imagens projectadas de um sonho, pois a sua participação era meramente gestual.

A caracterização esteve também impregnada destes elementos. *Pierrot* foi caracterizado de forma distorcida de modo a ter um aspecto semelhante ao seu antecessor *Pedrolino*, e simultaneamente, um aspecto sinistro e louco.

A simplicidade reflectiu na encenação, numa economia de meios desde as luzes aos ao cenário, figurinos ou maquilhagem.

A variedade resultou essencialmente do movimento criado pelas três personagens e pela utilização sempre diferente da mesa giratória.

A irrealidade resultou cenicamente dos elementos que funcionaram como símbolo, sendo um deles a mesa, a iluminação e o gesto muitas vezes caricatural como por exemplo na 16ª canção *Gemeinheit* em que no final, as três personagens em palco imitam *Cassandro* (embora esta personagem esteja ausente) fumando o seu cachimbo, ou ainda na 10ª canção *Raub* em que *Pierrot* e os seus amigos estendem os braços como se roubassem de facto os rubis vermelhos. A irrealidade revelou-se ainda no desdobrar de personagens ao longo das canções, que transcendem o real e que são por exemplo, *o poeta (Gebiet an Pierrot)*, *uma pálida lavadeira, (Eine blasse Wäscherin)*, *Madona (Madonna)*, *uma doente (Valse de Chopin)*, *a Aia (Parodie)*, *os companheiros de folia (Raub)*, *as antigas pantomimas (Heimweh)* e *a macilenta meretriz (Galgenlied)*.

Recordando agora a primeira parte deste trabalho, verifica-se que houve uma certa coerência na propagação do movimento expressionista às diversas artes. Tendo surgido nas artes plásticas (1905), estendeu-se à música (1908), à literatura (1910), à dramaturgia, culminando com o cinema (1919). Paralelamente, a apresentação de *Pierrot Lunaire* foi uma síntese da imagem, da palavra, da música, do gesto, contribuindo todos estes elementos para um ambiente expressionista.

A interpretação foi, no fundo, um encontro de subjectividades que se encontram tanto na essência da obra como na sua leitura. Sendo o elemento subjectividade o fio condutor que atravessa a arte expressionista, nesta obra ele manifesta-se em vários aspectos, sendo o mais importante o *Sprechgesang*, na medida em que num universo onde as alturas das notas passam a ser relativas, a entoação ligada à voz falada assume um papel preponderante, exaltando o significado do texto. Estando os poemas impregnados de elementos simbólicos, e sendo o símbolo uma entidade que está para além da aparência,

permite ao intérprete um espaço de recriação da obra. Neste contexto se compreende que das cerca de 50 gravações existentes a variedade de interpretações seja imensa, como pudemos constatar na análise de uma pequena amostra incluída no capítulo anterior. Igualmente se compreendem as diferenças ou coincidências de opiniões manifestadas nas entrevistas efectuadas a intérpretes.<sup>55</sup>

O trabalho aqui exposto é uma das imensas possibilidades de pesquisa e interpretação. A sua realização não é senão um ponto de partida para futuras abordagens, certamente mais aprofundadas do que esta que agora se apresenta.

---

<sup>55</sup> Ver Anexo II.

## Bibliografia

- Adorno, Theodor, W., *Teoria Estética*, Ed. 70, Lisboa, 1971.
- Barrento, João, *Expressionismo Alemão – Antologia Poética*, Ática SARL, Lisboa, 1976.
- Barrento, João, *A Poesia do Expressionismo Alemão*, Coleção BTU, Editorial Presença, Lisboa, 1989.
- Behr, Shulamith, *Expressionismo*, Coleção Movimentos de Arte Contemporânea, Tradução de Jaime Araújo, Editorial Presença, Lisboa, 2000.
- Boulez, Pierre, *Dire, Jouer Chanter*, in *La Musique et ses Problèmes Contemporains*, Collection Cahiers Renauld-Barrault, n° 41 (Dècembre 1963), Julliard, Paris, 1963.
- Boulez, Pierre, *Relevés d'Apprenti*, Editions du Seuil, 1966.
- Campos, Augusto, *Música de Invenção*, Editora Perspectiva, S. Paulo, 1998.
- Coats, Paul, *The Gordon's Gaze – German Cinema, Expressionism, and the Image of Horror*-Cambridge University Press, Sydney, 1991.
- Dalhaus, Carl, *Schoenberg and tthe New Music*, Cambridge University Press, 1987.
- Dunsby, Jonathan, *Schoenberg*, Cambridge University Press, 1999.
- Frisch, Walter, *Schoenberg and his World*, Princeton University Press, New Jersey, 1999.
- Gilbert, Jan, *Schoenberg Harmonic Visions: A Study of Text Painting in “Die Kreuze”*, in *Journal of Arnold Schoenberg Institute*, Vol. VIII, n° 2, 117-129, 1984.
- Godé, Maurice, *L'expressionnisme*, PUF, Paris, 1999.
- Griffiths, Paul, *A Música Moderna*, Zahar, Rio de Janeiro, 1989.
- Kandinski, Wassili and Marc, Franz, *L'Almanach du Blaue Reiter*, Editions Klincksieck, 1981.
- Leibowitz, René, *Schoenberg*, Tradução de Hélio Ziskind Editora Perspectiva, São Paulo, Brasil, 1981.

Lessem, Alan Philip, *Music and Text in the Works of Arnold Schoenberg – the critical years 1908-1922*, in *Current Musicology*, vol. 19, 1975, 103-112.

Lopes-Graça Fernando, *Música e Músicos Modernos*, Ed. Caminho, Lisboa, 1986

Neff, Severine, and Carpenter, Patricia, *Schoenberg . The Musical Idea*, University Press, New York, 1995.

Oliveira, João Pedro Paiva, *Teoria Analítica da Música do Séc. XX*, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1998.

Paz, Juan Carlos, *Arnold Schoenberg – O fim de la era tonal*, Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1958.

Pombo, Fátima, *Traços de Música*, Edição da Universidade de Aveiro, 2001.

Rapoport, Elizier, *Schoenberg-Hartleben's Pierrot Lunaire: Speech-Poem-Melody-Vocal Performance*, in *Journal of New Music Research*, vol.33, Nº 1, pp. 71-111, 2004.

Rosen, Charles, *Schoenberg*, Marion Boyars Books, London, 1975.

Rosenfeld, Anatol, *Teatro Alemão*, Ed. Brasiliense, São Paulo, 1968.

Sadie, Stanley, *The New Grove Dictionary of Opera*, (“Melodrama”), London, 3º Vol., 1998.

Rudlin, John, *Commedia dell' Arte, A Resource Book for Troupes*, Routledge, London, 2001.

Samson, Jim, *Music in Transition – a study of tonal expansion and atonality – 1900-1920*, J M Dent, London, 1993.

Sapey-François Brigitte et Cantagrel Gilles, *Guide de la Mélodie et du Lied*, Ed Fayard, 1994.

Schorske, Carl E. *Fin de Siècle Vienna-Politics and Culture*, Vintage Books, New York, 1981.

Scheidl, Ludwig, *Dois Séculos de História Alemã*, Faculdade de Letras de Coimbra, 1988.

Scheidl, Ludwig, *O Expressionismo Literário: poesia, prosa, drama,: textos e documentos*, Minerva, Coimbra, 1996.

Scherer, Jaques, Borie, Monique, Rougemont, Martine, *Esthétique Théâtrale – Textes de Platon à Brecht*, Ed. C.D.U et SDES réunis, 1982.

Schoenberg, Arnold, *Le Style et l'Idée*, Éditions Buchet/Chastel, Paris, 2002.

Schoenberg-Kandinski, *Correspondences, Textes, Contrechamps Editions*, Geneve, 1995.  
Steuermann, Edward, *The Not Quite Innocent Bystander*, Lincoln, University of Nebraska press, 1989, XIV, 264.

Styan, J. L., *Modern Drama in Theory and Practice 3 – Expressionism and epic Theatre –* Cambridge University Press, Sydney, 1991.

Stuckenschmidt, H. H. :*Schoenberg*, Alianza Musica, 1991.

Wellesz, Egon, *Arnold Schoenberg – The performative years*, Galliard Paperbacks, London, 1971.

Youens, Susan, *Excavating An Allegory: the texts of Pierrot Lunaire*, in Journal of Arnold Schoenberg Institute, Vol. VIII, nº 2, 95-115, 1984.

## Discografia

Boulin, Souphie, soprano; Ensemble 2e2m (Pierre-Yves Artaud, flauta & Piccolo; Vèronique Fèvre, clarinete & clarinete baixo; Jaques Saint-Yves, violino & viola ; François Poly, violoncello ; Jaqueline Méfano, piano) ; Paul Méfano, maestro (gravado: Tample Saint- Marcel, Paris, França, Novembro 1996)

- 2e2m 1011 stereo DDD (1996) CD.

Castellani, Luisa, voz, Staatskapelle Dresden members (Eckart Haupt, flauta; Jens-Jörg Becker, piccolo; Manfred Weise, clarinete; Rolf Schindler, clarinete baixo; Kai Vogler, violino e viola; Jan Vogler, violoncello; Andrea Luchesini, piano; Giuseppe Sinopoli, maestro (gravado na Lukaskirsche, Dresden, Alemanha, Junho de 1997)

- Teldec 3984-22901-2 stereo DDD (1999) CD.

Hartman, Gerda, soprano, Ensemble Kaleidocollage (Gille Burgos, flauta e piccolo; Jean-Louis Bergerard, clarinete e clarinete baixo; Nicole Tamestit, violino e viola; David Simpson, violoncello; Ursula Kniehs, piano) Gravado em Paris, 1987

- Chant du Monde LDC 278806 stereo DDD (1991) CD.

Minton, Yvonne, recitante; Michel Debost, flauta & piccolo; Anthony Pay, clarinete & clarinete baixo; Pinchas Zukerman, violino & viola; Lynn harrel, violoncelo; Daniel Barenboim, piano; Pierre Boulez, maestro (gravado: L'église du Liban, Paris, França, 20-21 Junho 1977).

- Sonny Classical SMK 48466 stereo ADD (1993) CD.

Pilarczyk, Helga, soprano; Domaine Musical Ensemble, Paris (Jaques Castagner, flauta & piccolo; Guy Deplus, clarinete; Louis Montaigne, clarinete baixo; Luben Yordanoff, violino; Serge Collot, viola; Jean Huchot, violoncelo; Maria Bergmann, piano); Pierre Boulez, maestro (gravado: Paris, França, 1961)

- Adès 202912 stereo AAD (1985) CD.

Schäfer, Christine, soprano; Ensemble InterContemporain (membros); Pierre Boulez, maestro, (gravado no IRCAM, Paris, 1997

- Deutsche Gramophon 457 630-2 GH stereo DDD (1998) CD.

Shelton, Lucy, soprano; Da Capo Chamber Players (Patricia Spencer, flauta & piccolo; Laura Flax, clarinete & clarinete baixo; Joel Lester, violino & viola; Andre Emelianoff, violoncello; Sarah Rothenberg, piano)

(gravado: Olin Auditorium, Bard Colledge, Annandale-on-Huston, NY, 17-18 & 20-21 Dezembro 1990)

- Deutsche Schallplatten BCD 9032 stereo DDD (1994) CD.

Stiedry-Wagner, Erika, voz; (Rudolf Kollish, violino e viola; Stefan Auber, violoncelo; Eduard Steuermann, piano; Leonard Posella, flauta e piccolo, Kalman Bloch, clarinete e clarinete baixo) Arnold Schoenberg, maestro. (Gravação histórica efectuada em 1951)

- CBS MPK 45695 digital mono, (1989), CD.

Pousseur, Marianne, voz, Ensemble Musique Oblique (Pierre-André Valade, flauta e piccolo ; Rémi Lerner, clarinete e clarinete baixo ; Élisabeth Glab, violino e viola ; Isabelle Veyrier, violoncelo ; Alice Ader, piano) Phillippe Herreweghe, maestro.

- Harmonia Mundi France HMC 901390 stereo DDD (1992) CD.



## Registos Video

Schäfer, Christine, *Pierrot Lunaire*, Ensemble Intercontemporain, Pierre Boulez, filme, Oliver Herrman, co-produção SFB/arte/SF DRS.

- Arthaus Musik DVD, 2004.

Davidson, Jane, (Helena Marinho, piano ; Jorge Correia, flauta e flautim; David Lloyd, violino e viola; Augusto pereira de Sousa, violoncelo; Luís Carvalho clarinete e clarinete baixo; direcção Mário Mateus.

Gravado ao vivo em Sheffield 1999.

VHS

## Partitura

Schoenberg, Arnold, *Pierrot Lunaire*, Op. 21, Partitur, Universal Edition 5336, Los Angeles, 2002.

## **Anexo I**

### **DVD**

## **Anexo II**

### **Entrevistas**

## Entrevista

### Manuela Santos - Cantora

- 1. Quantas vezes, assistiu a uma apresentação de Pierrot Lunaire em Portugal. Quando e por que intérpretes?**

**M.S.:** Nenhuma.

- 2. Quantas cantoras portuguesas, conhece que tenham já estudado esta obra?**

**M.S.:** Uma. Ana Ester Neves.

- 3. Quando estudou esta obra pela primeira vez?**

**M.S.:** Em 1987.

- 4. Qual foi a razão que levou a estudá-la?**

**M.S.:** O convite da organização do Festival dos Capuchos endereçado ao pianista João Paulo Santos, que por sua vez me propôs este projecto.

- 5. Qual foi o conjunto instrumental que tocou consigo?**

**M.S.:** Não me recordo com exactidão de todos os músicos, mas a direcção musical e o piano ficaram a cargo do João Paulo Santos. Os restantes músicos eram membros da Orquestra do Teatro Nacional de S. Carlos.

- 6. Em quanto tempo estudou a partitura?**

**M.S.:** Não me recordo, pois inicialmente os ensaios realizaram-se com o João Paulo Santos que é o pianista co-repetidor do Coro do Teatro de S. Carlos, onde eu canto. Por esse facto ensaiávamos sempre que tínhamos tempo disponível, por vezes nos intervalos dos ensaios do coro.

- 7. Quantos ensaios, realizou com piano? E com os restantes instrumentos?**

**M.S.:** Relativamente aos ensaios com piano como disse, não me recordo embora tenham sido frequentes. Quanto aos ensaios com o grupo instrumental foram muito poucos. Creio que não chegaram a seis.

- 8. Apresentou a obra encenada ou em versão de concerto?**

**M.S.:** Inicialmente estava previsto a colaboração de um encenador, que à última hora “roeu a corda”. De facto houve alguma encenação criada por mim, com jogos de luzes e écharpes de cores vermelha, azul e branca, que foram utilizadas de forma simbólica na

Descrição de ambientes bucólicos, terríficos ou nostálgicos respectivamente. Espacialmente não houve qualquer movimentação pois o tempo de que dispus não foi muito e não me permitiu memorizar a partitura.

**9. Quantas vezes mais, apresentou publicamente *Pierrot Lunaire*?**

**M.S.:** Como disse a primeira apresentação da obra foi no Festival dos Capuchos em Junho de 1987. Em Abril de 1988 fizemos uma gravação para a RTP. Voltei a apresentar *Pierrot Lunaire* no Festival de Sintra em 1990.

A propósito dessa gravação é curioso referir que a parte musical foi gravada nos estúdios Valentim de Carvalho e a parte de imagem foi gravada na Central Tejo, em que eu tive de gravar em play-back o que foi deveras complicado.

**10. O ensemble foi sempre dirigido, ou não? Se respondeu negativamente descreva a experiência.**

**M.S.:** Sim embora fosse dirigido pelo pianista João Paulo Santos, que fazia também parte do grupo instrumental. Portanto o maestro era simultaneamente o pianista.

**11. Qual foi a canção ou canções que mais desentendimento criou entre si e os músicos?**

**M.S.:** Nenhuma

**12. Em que canções se estabeleceu uma maior diálogo musical?**

**M.S.:** Em todas de uma modo geral já que essa foi uma das grandes preocupações durante a montagem da obra.

**13. Respeitou sempre os tempos indicados na partitura? Se respondeu negativamente justifique.**

**M.S.:** Não me recordo, mas esse aspecto ficou totalmente a cargo do pianista João Paulo Santos que orientou musicalmente os ensaios.

**14. Qual é a sua gravação preferida? Justifique.**

**M.S.:** Não tenho nenhuma preferida simplesmente porque nunca ouvi nenhuma gravação desta obra. A única vez que ouvi *Pierrot Lunaire* foi num concerto ao vivo em Lyon em 1970.

**15. Na sua opinião, como deve ser interpretado o *Sprechgesang*? Mais falado, ou mais cantado? Tem hoje uma ideia conclusiva acerca da interpretação desta técnica?**

**M.S.:** Penso que o que o compositor escreve acerca da interpretação do *Sprechgesang* é contraditório. Por um lado diz que a cantora deve atacar a altura exacta do som e abandoná-la imediatamente, o que leva as cantoras a pensarem imediatamente numa linha melódica. Por outro lado diz que as notas são meras sugestões e não devem ser cantadas.

Na minha opinião o *Sprechgesang* deve ser estudado inicialmente tal como se estuda uma qualquer ária, com a preocupação de cantar as alturas exactas do som, com suporte e uma boa impostação vocal. Numa fase posterior essa montagem deve-se tornar mais livre e ir ao encontro da expressividade dos poemas.

**16. Partindo do princípio que apresentou a obra várias vezes, verificou alguma evolução relativamente ao *Sprechgesang*? Qual?**

**M.S.:** Não, porque o espaço de tempo entre cada apresentação foi relativamente curto e não houve, portanto, tempo para assimilar uma nova maneira de interpretar o *Sprechgesang*. Outro dos motivos foi o espaço onde realizamos o *Pierrot* ter sido o mesmo nas primeiras apresentações: Central Tejo.

**17. Como planearia um esquema de ensaios desta obra? (partindo do princípio que todos os músicos a desconheciam).**

**M.S.:** Penso que os primeiros ensaios com piano são absolutamente fundamentais. E outro aspecto que considero de facto importante é a cantora ter a preocupação, numa primeira fase, de cantar e não cair na tentação de falar, pois isso poderá provocar um cansaço vocal, assim como uma performance vocal pouco convicta.

**18. Que conselhos, daria a uma jovem intérprete que quisesse estudar *Pierrot Lunaire*?**

**M.S.:** Em primeiro lugar que estude com exactidão a melodia e o ritmo. Quando dominar perfeitamente a melodia e o ritmo, deve estudar os poemas e criar no seu imaginário os ambientes relativos a cada um deles. Por fim sugiro que trace uma linha e encontre uma emissão vocal que se ajuste à expressividade contida em cada peça, sem que essa emissão se situe demasiado no registo da fala. É como se partindo de uma linha vocal cantada, se operasse uma distorção, com o objectivo de expor mais claramente o significado do texto.

**19. Enumere seis aspectos fundamentais para a compreensão de *Pierrot Lunaire*.**

**M.S.:** a) Estar familiarizado com a época, o ambiente musical e artístico em que surgiu a obra.

b) Conhecer bem a poesia e os motivos pelos quais Schoenberg se interessou por ela.

c) Relacionar o *Sprechgesang* com o ambiente musical da época.

d) Conhecer a música antes de depois de Schoenberg, pois esse conhecimento ajuda-nos a situar no panorama musical.

## Entrevista

**Ana Ester Neves - cantora**

**1. Qual foi a primeira vez que interpretou *Pierrot Lunaire*?**

**A.E.N.:** Em 1996. Por convite. O Fest. de Leiria tinha por tema nesse ano " A Voz Humana" e contactaram o J. P. Santos que por sua vez me falou.

**2. Desde aí, quantas vezes mais, voltou a interpretar a obra? Em versão de concerto ou encenada?**

**A.E.N.:** Mais 4 vezes. Total 5.

**3. Qual preferiu? – Repetiu a encenação?**

**A.E.N.:** Encenação, propriamente, não. As primeiras quatro vezes (sem direcção), tiveram ambientes de luz diferentes em cada parte: na 1ª tons de azul, preto e branco - e a noite, o luar, os reflexos da lua; e o êxtase do poeta, a lua e o símbolo da poesia e também há um pouco de rebeldia artística do poeta.

Na 2ª tons de vermelho - e a parte mais dramática, mais sofrida ,mais sangrenta, mais macabra; tem mais frustração, mais fraquezas, mais desespero.

Na 3ª, tons de amarelo mudando para o azul - e a reconciliação com o passado, com a tradição , a nostalgia do passado.

**4. Alguma vez interpretou esta obra sem direcção? Se a resposta for positiva, como descreveria a experiência?**

**A.E.N.:** Na 5ª vez, com direcção e porque eu já me sentia mais livre da partitura (embora não totalmente de cor), já fiz algum movimento. Cantei as 3 partes em sítios diferentes, deambulei pela orquestra consoante me relacionava com este ou com aquele instrumento, sentada, encostada, de pé, etc. numa forma mais livre quase que improvisada. Maquilei-me com azul e prateado e tinha um véu azul.

Obviamente com e sem são experiências diferentes.

No entanto como as minhas 4 primeiras vezes foram sem direcção trabalho foi de tal forma profundo e intenso, que na realidade a direcção da 5ª vez, para mim, se tornou um pouco desnecessária. Lembro-me que nessa ultima vez, os membros do ensemble, que o faziam pela 1ª vez, tinham opiniões diversas.

Agora, que penso conhecer a obra "benzinho", acho que o compositor foi de tal maneira claro nas suas indicações escritas e na ilustração dos textos pelos vários instrumentos e pela voz (uma riqueza timbrica fantástica), que a direcção talvez seja dispensável.

**5. Quais são as gravações desta obra que prefere? Porquê?**

**A.E.N.:** A primeira gravação com o próprio compositor a dirigir o ensemble e com a cantora Erika Stiedry-Wagner. Porque é uma interpretação mais crua, mais transparente. O próprio trabalho vocal é mais desprezível – não nos pudemos esquecer que a obra foi escrita originalmente para uma "diseuse".

**6. A sua interpretação do *Sprechgesang* é diferente hoje do que foi na primeira apresentação? Em que?**

**A.E.N.:** Claro. Fui arriscando mais nas escolhas timbricas de maneira a ficar o mais perto do falado possível, e a perceber melhor, portanto, as "inflexões" que o Schoenberg tinha tão trabalhosamente escolhido para "espelharem" a prosódia dos textos. Torna-se cada vez mais divertido, mais parodiado.

**7. Vê alguma relação entre o *Sprechgesang* e uma forma primitiva da linguagem?****8. Respeita enquanto interprete os andamentos propostos na partitura em todas as canções? Quais são as exceções?**

**A.E.N.:** Posso dizer que sim. Mas parece-me claro que os próprios tempos do compositor não são estanques mas sim flexíveis consoante o conhecimento e a experiência da obra. Que me dizes do "60-92" do nº4 "Eine blasse Wascherin" na pg.14?????!!!!!!!

**9. O que diria a um aluno que quisesse estudar *Pierrot Lunaire*?**

**A.E.N.:** Que ligasse sobretudo aos textos e à tradução. Que os declamasse exhaustivamente com o ritmo escrito e que aprendesse as "notas" tendo sempre por base a prosódia.

**10. Em que canções estabeleceu um maior diálogo com os instrumentos?**

**A.E.N.:** Em todas. O diálogo é permanente.

**11. Quantos ensaios, considera necessários para a leitura e memorização de *Pierrot Lunaire*?**

**A.E.N.:** Depende. Geralmente, como com qualquer ensemble fazem-se 2 ou 3 leituras e depois junta-se a voz. No meu caso, gosto sempre de assistir a esses ensaios de leitura para me ir habituando a parte instrumental. Como os instrumentos em cada canção são sempre diferentes, fez-se um mapa de ensaios por grupos de instrumentos. No fim fizemos 2 ou 3 ensaios corridos.

**12. Enumere seis aspectos fundamentais para a compreensão de *Pierrot Lunaire*.**



## Entrevista

### Rosalina Machado – cantora

**1. Quantas vezes, assistiu a uma apresentação de *Pierrot Lunaire* em Portugal?**

**R.M.:** Nenhuma.

**2. Quantas cantoras portuguesas, conhece que tenham já interpretado a obra?**

**R.M.:** Uma.

**3. Quando estudou a obra pela primeira vez?**

**R.M.:** Em 1999.

**4. Qual foi a razão que a levou a estudar *Pierrot Lunaire*?**

**R. M.:** O gosto pela música contemporânea e pelo interesse da técnica do *Sprechgesang*.

**5. Em quanto tempo estudou a partitura?**

**R. M.:** Sensivelmente seis meses.

**6. Quantos ensaios, realizou com piano?**

**R. M.:** Cerca de quinze ensaios com piano.

**7. E com o restante grupo instrumental?**

**R.M.:** Cerca de seis ensaios.

**8. Apresentou-a publicamente?**

**R. M.:** Apresentei-a no exame final de canto, na Escola Superior de Música de Lisboa.

**9. Em versão de concerto ou encenada?**

**R.M.:** Em versão de concerto.

**10. Memorizou-a?**

**R. M.:** Não.

**11. Qual foi a canção ou canções que mais desentendimento criou entre si e os restantes músicos?**

**R. M.:** Nenhuma.

**12. Respeitou os tempos indicados na partitura? Se não justifique.**

**R. M.:** Sim.

**13. Qual foi a canção ou canções onde se conseguiu um maior diálogo musical?**

**R. M.:** As canções da segunda parte: Nacht, Gebet na Pierrot, Raub, Rote Messe, Galgenlied, Enthauptung e Die Kreuze.

**14. Quais são as gravações que prefere? Porquê?**

**R. M.:** Christine Schäffer numa produção de Robert Zimmermann, com direcção de Pierr Boulez, e também uma interpretação da soprano Luísa Castellani com direcção de Giuseppe Sinopoli.

Menciono estas duas porque ambas respeitam as indicações da partitura, embora a minha preferida seja de facto a primeira devido à nacionalidade da cantora.

**15. Na sua opinião como deve ser interpretado o *Sprechgesang*; mais falado ou mais cantado? Tem hoje uma ideia conclusiva acerca da interpretação do *Sprechgesang*? Qual?**

**R. M.:** Como a própria palavra indica trata-se de uma fala entoada. Só podemos interpretar este estilo musical se nos separarmos do estilo de canto utilizado até então.

A voz é um instrumento versátil com o qual podemos reproduzir sons variados com diferentes reproduções tímbricas. Nada melhor do que um cantor/actor para utilizar esta técnica de uma forma flexível e poder utilizar recursos técnicos de amplificação do som, de forma a não deteriorar a performance do mesmo. Contudo, a interpretação é sempre muito subjectiva.

**16. Como planearia um esquema de ensaios (partindo do principio que todos os músicos desconheciam a obra)?**

**R. M.:** Consoante o tempo disponível de ensaios até à apresentação pública. Provavelmente optava por um esquema de ensaios intensivo.

**17. Que conselhos, daria a uma intérprete que pretendesse estudar esta obra?**

**R. M.:** Que respeitasse todas as indicações dadas pelo compositor, na partitura.

**18- Enumere seis aspectos que considere fundamentais para a compreensão de Pierrot Lunaire.**

**R. M.:** 1) Entrar no mundo da *commedia dell'arte*.

2) Conhecer os poemas de Giraud.

3) Investigar o contexto no qual o compositor escreveu a obra.

4) Compreender os aspectos psíquicos.

5) Compreender a intenção estilística de Arnold Schoenberg.

6) O gosto por este estilo musical.

## Entrevista

**Jane Davidson – singer**

**1. What was the first time you studied *Pierrot Lunaire*?**

**J.D.:** I first studied it to learn bits when I was reading for my Music degree...I think I learned the first 7 songs in 1982.

**2. How many times have you performed it since then? Did you perform in a concert or acting version? What do you prefer?**

**J.D.:** First performed as a whole in 1986 – may be 6 performance then.

Again in 2000 – may be 10 performances between 2000-2002. Both on both time periods. I prefer Acting.

**3. Did you repeat the scene?**

**J.D.:** If you mean did I do the same production more than once, never. I am a terrible improviser, and am always changing ideas about who the narrator it...Sometimes a child, sometimes a broken-down actress...etc. I may have WORN THE SAME COSTUME, BUT...Did choreograph it for a dancer and me in 2000. He always did the same thing.

**4. Have you ever performed this piece without a conductor? If then answer is positive could you relate the experience and the differences?**

**J.D.:** No

**5. Which are your favourite recordings of this piece? Why?**

**J.D.:** I can't tell you as each person offers me something different...First recording – I like the atmosphere of much of it. Jane Manning, I like the accuracy.

**6. Is your interpretation of *Sprechgesang* different in later performances than what is was in the first ones? In what way?**

**J.D.:** Yes, early, I was singing it too much.

**7. Do you see any relation between *Sprechgesang* and a primitive form of language?**

**J.D.:** No, it is like an inner dialogue...Flickering psyche and mental state – inner voice-outer voice.

**8. In what songs do you dialog better with the instruments?**

**J.D.:** I like many, many of the songs. Love all the duo style ones, but also like bigger ensembles. Am not keen on Mondfleck for the singer. Sounds great, but I just don't like it for the singing...

**9. Do you respect the movements placed in the score? Why?**

**J.D.:** Yes.

**10. What would you say to a student that wished to perform *Pierrot Lunaire*?**

**J.D.:** Sing it, learn it, learn it learn it. Move it, move it, move it. Then, dot he spechtgesang – it will come out much easier then....Have it as part of you. You become part of the narrator.

**11. How many rehearsals would be necessary to read and memorise *Pierrot*?**

**J.D.:** No idea. Depends on the person etc. I never managed to perform it completely without the score, though I never used the score too much when I had it. Six months to live with it...Then, the rest of your life to live it and perform it!

**12. Refer 6 important aspects to understand *Pierrot Lunaire*.**

**J.D.:** a) Thematic material and links between movements.

b) Sense of Sprechgesang.

c) Interplay of the instruments in terms of instrumentation.

d) Understanding of how the narrator feels as she is in relation to the poems and music during the work.

e) Understanding musical/physical gesture and how they can be used in the work.

f) Sense of imagery os poems and historical contextualisation of this type of work in its period.

## Entrevista

### Jane Manning - singer

**1. How many times did you perform this work? Always with a conductor? If not, describe the experience?**

**J.M.:** About 80 times, not counting recordings and workshops. All my earliest performances (from 1965) were without conductor. Also without conductor with Finnish ensemble Avanti in the 1980s. Without conductor it is real chamber music and you have to know the music well - it is the ideal situation if there are enough rehearsals. Have done it with numerous conductors but don't need them!

**2. What reasons led you to its study?**

**J.M.:** I was asked to learn it for a new ensemble being formed. I knew nothing about it!

**3. Did your performance of *Sprechgesang* changed since the first time?**

**J.M.:** Yes, enormously. There are so many details. Also experience and technique have improved. I now go closer to 'speaking' and have worked hard on exact timings of words and varieties of timbre.

**4. What suggestions would you give to a young singer who wanted to study this piece?**

**J.M.:** You will learn so much about your vocal technique from it! Always support as if singing normally, and do not practise for too long at the beginning. Avoid tiredness before you are familiar with it.

**5. What's your favourite recording? Why?**

**J.M.:** No one favourite. I never listened to any until very recently for my research. Now I've heard almost all, I prefer some older ones (eg. Jeanne Héricard, with Hans Rosbaud conducting), probably not available. Of modern ones, Lucy Shelton (unconducted) on Bridge records is probably the best. It closely resembles the way I do it!

**6. Do you respect the *tempi* suggested in the score? If you don't, please justify.**

**J.M.:** Yes absolutely. Schoenberg meant what he wrote in every respect.

**7. How would you plan the rehearsals to perform this piece?**

**J.M.:** As above. Plenty of space between them. Don't do everything at once. Allow the singer to rest. Have a few piano rehearsals first for the singer. (piano score

available). Not much point in rehearsing without singer except for end of no.13. or beginning of no.4.

**8. Refer 6 important aspects to understand *Pierrot Lunaire*.**

**J.M.:** a) It is an expressionist work, derived from '*commedia dell'arte*' and also Berlin cabaret.

b) The words of the text have dramatic impact irrespective of their meaning. Their sound is important.

c) It is the work of a composer of integrity, with a marvellous ear, at a crucial time in his development.

d) It is a unique masterpiece of great originality, and a landmark of music history, and has influenced so many composers who followed after. One never tires of it.

e) All the musicians have equally important virtuoso parts. It is heightened chamber music.

f) *Sprechstimme* can be even more expressive than normal singing and is full of possibilities.

## Entrevista

### Vasco Pearce de Azevedo - maestro

**1. Quantas vezes, assistiu à apresentação de *Pierrot Lunaire* em Portugal?**

**V. A.:** Nenhuma.

**2. Quantos intérpretes portugueses, conhece que tenham apresentado esta obra?**

**V.A.:** Apenas os que fizeram a obra comigo: Rosalina Machado (Soprano), Sílvia Cancela (Flauta/Piccolo), Paulo Temeroso (Clarinete/Clarinete Baixo), Eurico Rosado (Violino), Mónica Saraiva (Viola), Bruno Baião (Violoncelo), Francisco Sasseti (Piano).

**3. Quantas vezes, dirigiu *Pierrot Lunaire*?**

**V. A.:** Uma vez.

**4. Quais foram as razões que o levaram a estudar e dirigir essa obra?**

Foi-me solicitado pela aluna da Escola Superior de Música de Lisboa, Rosalina Machado, que apresentou a obra no seu exame de Licenciatura em Canto (24/10/2002).

**5. Quais são as gravações da obra que mais aprecia? Porquê?**

**V. A.:** Apenas conheço a gravação de Pierre Boulez com Maria Bergmann que me parece excelente.

**6. Quando dirigiu esta obra foi uma versão de concerto ou encenada? Se respondeu afirmativamente refira se esse facto lhe causou alguns problemas de comunicação com os músicos.**

**V.A.:** Versão de concerto.

**7. Respeitou os tempos indicados na partitura? Se respondeu negativamente explique porquê.**

**V. A.:** Sim.

**8. Dirigiu todas as canções?**

**V.A.:** Sim.

**9. Qual das canções foi mais difícil de dirigir? Porquê?**

**V. A.:** A canção nº 3, *Der Dandy*, devido às várias mudanças de andamento e de compasso.

A canção nº 13 *Enthauptung* também foi bastante complicada devido ao denso contraponto.

**10. Como elaboraria um plano de ensaios desta obra (partindo do princípio que era a primeira vez que a dirigia)?**

**V. A.:** Começava por realizar ensaios de leitura (talvez 2 ensaios para cada parte da obra, ou seja um total de 6) bastante antes do concerto para os músicos ficarem com uma ideia do conjunto e poderem preparar a obra individualmente já com esse conhecimento. Depois voltaria a ensaiar nas 2 semanas antes do concerto de forma intensiva (o número de ensaios dependendo da qualidade técnica do grupo de músicos).

**11. Que conselhos, daria a um maestro ou cantor que desejasse estudar esta obra?**

**V. A.:** Seguir escrupulosamente as indicações dadas por Schönberg.

**12. Enumere 6 elementos que considere fundamentais para a compreensão da obra *Pierrot Lunaire*.**

**V. A.:** a) Conhecimento do expressionismo musical e do seu equivalente nas outras artes.

b) Conhecimento das técnicas de escrita associadas à música Pantonal.

c) Conhecimento das técnicas exigidas a cada instrumento e das diversas possibilidades destes poderem ser tocados, em particular no que diz respeito aos instrumentos de corda.

d) Domínio da notação musical bem específica empregue nesta obra, em particular da notação da parte vocal (“Sprechgesang” ou “Sprechstimme”).

e) Compreensão do alemão (por causa do texto por um lado, mas sobretudo por causa das indicações dadas por Schönberg).

f) Conhecimento de outras obras de Schönberg do período expressionista (“Gurrelieder”, “Erwartung”).



## Entrevista

### Francisco Sasseti – pianista

**1. Quantas vezes, assistiu à interpretação de *Pierrot Lunaire* em Portugal?**

F.S.: Uma.

**2. Quantos intérpretes portugueses, conhece, que tenham estudado esta obra?**

F.S.: Três. Ana Ester Neves, Rosalina Machado e Joaquina Ly.

**3. Quantas vezes, tocou esta obra em concerto?**

F.S.: Uma, num exame final de canto da cantora Rosalina Machado, na Escola Superior de Música de Lisboa.

**4. Qual foi as razões que o levaram a estudar esta obra?**

F.S.: Foi-me pedido por Rosalina Machado.

**5. Alguma das vezes em que apresentou a obra esta foi encenada?**

F.S.: Não.

**6. Enquanto intérprete respeitou os tempos indicados na partitura?**

F.S.: Sim.

**7. Em que canção considera que se estabeleceu um maior diálogo musical?**

F. S.: Na 18<sup>a</sup>, 20<sup>a</sup> e 21<sup>a</sup>.

**8. Que aspectos considera mais difíceis de concretizar nesta obra?**

F.S.: Creio que o mais difícil de tudo é conseguir um equilíbrio entre o grupo instrumental e a voz.

**9. Quantos ensaios, realizou com a cantora antes do concerto?**

F.S.: Cerca de quinze.

**10. E com o grupo instrumental?**

F.S.: Cerca de seis.

**11. Como elaboraria um plano de ensaios desta obra (partindo do princípio que nenhum dos músicos a conhecesse)?**

**F.S.:** Partindo do princípio que se tratassem de músicos profissionais, marcaria em primeiro lugar, ensaios de co-repetição com a cantora. Penso que dez ensaios, seria um número razoável. Seguidamente marcaria outros dez ensaios com o grupo instrumental. Procuraria começar pelas canções mais difíceis no que respeita à sua estrutura, como por exemplo a 18<sup>a</sup>, *Der Mondfleck*.

**12. Que conselhos, daria a um pianista que quisesse estudar *Pierrot Lunaire*?**

**F.S.:** Em primeiro lugar aconselharia o estudo dos poemas. Em segundo lugar o estudo da linha vocal.

**13. Enumere seis aspectos que considere fundamentais para a compreensão desta obra.**

- F.S.:** a) Conhecer o contexto histórico e musical em que surge a obra.
- b) Estar familiarizado com as técnicas de composição pantonal.
- c) Conhecer a produção musical do compositor nesse período.
- d) Conhecer e compreender os poemas.
- f) Conhecer a nova técnica de emissão vocal, *Sprechgesang*.

## **Anexo III**

### **Poemas e Traduções**

## Poemas e Traduções

| Poemas originais<br>Albert Giraud  | Adaptação à Língua Alemã<br>Otto Erich Hartleben  | Tradução dos Poemas para<br>Português   |
|--|---|---|
| <p><b>1. Ivresse de Lune</b></p> <p>Le vin que l'on boit par les yeux<br/>A flots verts de la Lune coule,<br/>Et submerge comme une houle<br/>Les horizons silencieux.</p> <p>De doux conseils pernicieux<br/>Dans le philtre yagent en foule:<br/>Le vin que l'on boit par les yeux<br/>A flots verts de la Lune coule.</p> <p>Le Poète religieux<br/>De l'étrange absinthe se soûle,<br/>Aspirant, - jusqu'à ce qu'il roule,<br/>Le geste fou, la tête aux cieux, -<br/>Le vin que l'on boit par les yeux!</p> | <p><b>1. Mondestrunken</b></p> <p>Den Wein, den man mit Augen trinkt,<br/>Gießt Nachts der Mond in Wogen nieder,<br/>Und eine Springflut überschwemmt<br/>Den stillen Horizont</p> <p>Gelüste schauerlich und süß,<br/>Durschwimmen ohne Zahl die Fluten!<br/>Den Wein, den man mit Augen trinkt,<br/>Gießt Nachts der Mond in Wogen nieder.</p> <p>Der Dichter, den die Andacht treibt,<br/>Berauscht sich an den Heiligen Tranke,<br/>Gen Himmel wendet er verzückt das<br/>Haupt<br/>Und taumelnd saug und schlürft er den<br/>Wein, den man mit Augen trinkt.</p> | <p><b>1. Ébrio de luar</b></p> <p>O vinho que bebemos com os olhos<br/>Jorra da lua durante a noite,<br/>E como uma maré impetuosa alaga<br/>O horizonte sereno.</p> <p>Desejos terríveis e doces,<br/>Vogam sem número sobre as ondas!<br/>O vinho que bebemos com os olhos,<br/>Jorra da lua durante a noite.</p> <p>O poeta movido pela devoção,<br/>Inebria-se com a bebida sagrada<br/>Extasiado ergue a cabeça ao céu<br/>E cambaleando sorve o vinho<br/>Que bebemos com os olhos.</p> |
| <p><b>2. A Columbine</b></p> <p>Les fleurs pâles du clair de Lune,<br/>Comme des roses de clarté,<br/>Fleurissent dans les nuits d'été:<br/>Si je pouvais en cueillir une!</p> <p>Pour soulager mon infortune,<br/>Je cherche, le long du Léthé,<br/>Les fleurs pâles du clair de Lune&gt;<br/>Comme des roses de clarté.</p> <p>Et j'apaiserai ma rancune,<br/>Si j'obtiens du ciel irrité<br/>La chimérique volupté<br/>D'effeuiller sur ta toison brune<br/>Les fleurs pâles du clair de Lune!</p>            | <p><b>2. Colombine</b></p> <p>Des Mondlichts bleiche Blüten,<br/>Die weißen Wunderrosen,<br/>Blühen in den Julinächten<br/>O bräch ich eine nur!</p> <p>Mein banges Leid zu lindern,<br/>Such ich am dunklen Strome<br/>Des Mondlichts bleiche Blüten,<br/>Die weißen Wunderrosen.</p> <p>Gestillt wär all mein Sehnen,<br/>Dürft ich so märchenheimlich,<br/>So seligleis-entblättern<br/>Auf deine braunen Haare<br/>Des Mondlichts bleiche Blüten.</p>   | <p><b>2. Colombina</b></p> <p>Os pálidos botões do luar<br/>Essas rosas pálidas e maravilhosas,<br/>Desabrocham nas noites de Julho<br/>Pudera eu colher uma!</p> <p>Para aliviar a minha dor,<br/>Procuro em rios sombrios<br/>Os pálidos botões do luar,<br/>As rosas pálidas e maravilhosas.</p> <p>Satisfeitos estariam os meus desejos<br/>Se eu pudesse sonhadamente<br/>Terna e veladamente desfolhar<br/>Pelos teus cabelos negros<br/>Os pálidos botões do luar.</p>                 |
| <p><b>3. Pierrot 'Dandy</b></p> <p>D'un rayon de lune fantasque<br/>Luisent les flacons de cristal<br/>Sur le lavabo de santal<br/>Du pâle dandy bergamasque.</p> <p>La fontaine rit dans sa vasque<br/>Avec un son clair de métal.<br/>D'un rayon de Lune fantasque<br/>Luisent les flacons de cristal.</p>   | <p><b>3. Der Dandy</b></p> <p>Mit einem phantastischen Lichtstrahl<br/>Erleuchtet der Mond die Krystallinen<br/>Flacons auf dem schwarzen,<br/>Hochheiligen Wastisch<br/>Des schweigenden Dandys von Bergamo.</p> <p>In tönender, bronzener Schale<br/>Lacht hell die Fontäne, metallischen<br/>klangs.<br/>Mit einem phantastischen Lichtstrahl<br/>Erleuchtet der Mond die Krystallen<br/>Flacons.</p>  | <p><b>3. O Dandi</b></p> <p>Com um raio de luz fantástico<br/>A lua ilumina os frascos de cristal<br/>Sobre o toucador<br/>Negro e sagrado<br/>Do taciturno Dandi de Bergamo.</p> <p>No cálice de bronze ecoa<br/>Alegre o som metálico da fonte.<br/>Com um raio de luz fantástico<br/>A lua ilumina os frascos de cristal</p>   |

|   |   |   |
|---|---|---|
| <p>Mais le seigneur à blanche basque,<br/>Laisant le rouge végétal<br/>Et le fard vert oriental<br/>Maquille étrangement son masque<br/>D'un rayon de Lune fantasque.</p> <p><b>4. Lune Au Lavoir</b><br/>Comme une pâle lavandière,<br/>Elle lave ses failles blanches,<br/>Ses bras d'argent hors de leurs manches,<br/>Au fil chantant de la rivière</p> <p>Les vents a travers la clairière<br/>Soufflent dans leurs flutes sans anches.<br/>Comme une pale lavandière<br/>Elle lave failles blanches</p> <p>La céleste et douce ouvrière<br/>Nouant sa jupe sur ses hanches,<br/>Sous le baiser frôlant des branches,<br/>Étend son linge de lumière,<br/>Comme une pâle lavandière.</p> <p><b>5. Valse de Chopin</b></p> <p>Comme un crachat sanguinolent,<br/>De la bouche d'une phtisique,<br/>Il tombe de cette musique<br/>Un charme morbide et dolent.</p> <p>Un son rouge - du rêve blanc<br/>Avive la pâle tunique,<br/>Comme un crachat sanguinolent<br/>De la bouche d'une phtisique.</p> <p>Le thème doux et violent<br/>De la valse mélancolique<br/>Me laisse une saveur physique,<br/>Un fade arrière-goût troublant,<br/>Comme un crachat sanguinolent.</p> <p><b>6. Évocation</b></p> <p>Madone des Hystéries I<br/>Monte sur l'autel de mes vers,<br/>La fureur du glaive à travers<br/>Tes maigres mamelles taries.</p> <p>Tes blessures endolories<br/>Semblent de rouges yeux ouverts:<br/>O Madone des Hystéries!<br/>Monte sur l'autel de mes vers.</p> <p>De tes longues mains appauvries,<br/>Tends à l'incrédule univers<br/>Ton Fils aux membres déjà verts,<br/>Aux chairs tombantes et pourries,<br/>O Madone des Hystéries!</p> <p><b>7. Lune malade</b></p> <p>O Lune, nocturne phtisique,<br/>Sur le noir oreiller des cieux,<br/>Ton immense regard fiévreux<br/>M'attire comme une musique!</p> | <p>Pierrot mit wächsernem Antlitz<br/>Steht sinnend und denkt:<br/>wie er heute sich schminkt?<br/>Fort schiebt er das Rot<br/>und des Orients Grün,<br/>und bemalt sein Gesicht in erhabenem<br/>Stil,<br/>mit einem phantastischen Lichtstrahl.</p> <p><b>4. Eine blasse Wäscherin</b></p> <p>Eine blasse Wäscherin<br/>Wäscht zur Nachtzeit bleiche Tücher.<br/>Nackte, silberweisse Arme,<br/>Streckt sie nieder in die Flut.</p> <p>Durch die Lichtung, schleichen Winde,<br/>Leis bewegen sie den Strom<br/>Eine blasse Wäscherin<br/>wäscht zur Nachtzeit bleiche Tücher.</p> <p>Und die sanfte Magd des Himmels<br/>Von den Zweigen Zart umschmeichelt<br/>Breitet auf die Dunklen Wiesen<br/>Ihre lichtgewobenen Linnen-<br/>Eine blasse Wäscherin.</p> <p><b>5. Valse de Chopin</b></p> <p>Wie ein blasser Tropfen Bluts<br/>Färbt die Lippen einer Kranken,<br/>Also ruht auf diesen Tönen<br/>Ein vernichtungssüchteter Reiz,</p> <p>Wilder Lust Accorde stören<br/>Der Verzweiflung eisigen Traum –<br/>Wie ein blasser Tropfen Bluts<br/>Färbt die Lippen einer Kranken.</p> <p>Heiss und Jauchzend, süss und<br/>schmachtend,<br/>Melancholisch düstrer Walzer,<br/>Kommst mir nimmer aus den Sinnen!<br/>Haftest mir an den Gedanken,<br/>Wie ein blasser Tropfen Bluts!</p> <p><b>6. Madonna</b></p> <p>Steig, o Mutter aller Schmerzen,<br/>Auf den Altar meiner Verse!<br/>Blut aus deinen magern Brüsten<br/>Hat des Schwertes Wut vergossen.</p> <p>Diene ewig frischen,<br/>Gleichen Augen Rot und offen.<br/>Steig, o Mutter aller Schmerzen<br/>Auf den Altar meiner Verse!</p> <p>In den abgezehrten Händen<br/>Hälst du deines Sonnes Leichen,<br/>Ihn zu zeigen aller Menschheit-<br/>Doch der Blick der Menschen meidet<br/>Dich, o Mutter aller Schmerzen!</p> <p><b>7. Der Kranke Mond</b></p> <p>Du, nächtig todeskranker Monday dort<br/>auf des Himmels schwarzem Pfühl<br/>Dein Blick so fiebernd übergross,<br/>Bannt mich, wie fremde Melodie.</p> <p>An unstillbarem Libesleid</p> | <p>Pierrot com uma expressão séria<br/>Hesita e pensa<br/>Como se há-de pintar hoje?<br/>Rejeita o vermelho<br/>E o verde do oriente<br/>E esborrata a cara de modo sublime,<br/>Com um raio de luz fantástico.</p> <p><b>4. Uma pálida lavadeira</b></p> <p>Uma pálida lavadeira<br/>lava à noite roupa branca.<br/>Braços nus, cor de prata<br/>Inclina-se sobre a corrente.</p> <p>Por entre a clareira sopram leves brisas<br/>E agitam as águas suavemente<br/>Uma pálida lavadeira<br/>Lava à noite roupa branca</p> <p>E a gentil e celestial donzela<br/>Carinhosamente afagada pelos ramos<br/>Estende pelo prado sombrio<br/>O seu linho tecido pelo luar.<br/>Uma pálida lavadeira.</p> <p><b>5. Valsa de Chopin</b></p> <p>Assim como uma pálida gota de sangue<br/>Dá a cor dos lábios de uma doente,<br/>Também esta melodia resume<br/>Um mórbido encanto de destruição.</p> <p>Sons desenfreados perturbam<br/>O sonho gélido do desespero...<br/>Assim como uma pálida gota de sangue<br/>Dá cor aos lábios de uma doente.</p> <p>Ardente e jubilosa, suave e débil,<br/>Melancólica e lúgubre valsa,<br/>Que nunca me saias do pensamento!<br/>Cravas-te na minha memória<br/>Como uma pálida gota de sangue.</p> <p><b>6. Madona</b></p> <p>Ergue-te ó mãe de todas as dores<br/>No altar dos meus versos!<br/>A fúria da espada faz verter o sangue<br/>Do teu peito magro.</p> <p>As tuas feridas para sempre abertas<br/>São como olhos rasgados e vermelhos.<br/>Ergue-te, ó mãe de todas as dores<br/>No altar dos meus versos.</p> <p>Nos teus braços lacerados,<br/>Seguras o corpo santo do teu filho,<br/>Para o mostrar a toda a humanidade<br/>Mas o olhar dos homens evita-te<br/>Ó mãe de todas as dores!</p> <p><b>7. A lua Doente</b></p> <p>Tu, lua agonizante<br/>lá no coxim negro do céu,<br/>o teu olhar febril e imenso<br/>Encanta-me como uma estranha melodia.</p> <p>Com um insaciável mal de amor,</p> |
|---|---|---|

|  |   |   |
|--|---|---|
| <p>Tu meurs d'un amour chimérique,<br/>Et d'un désir silencieux,<br/>O Lune, nocturne phtisique,<br/>Sur le noir oreiller des cieux!</p> <p>Mais 'dans sa volupté physique<br/>L'amant qui passe insoucieux<br/>Prend pour des rayons gracieux<br/>Ton sang blanc et mélancolique,<br/>O Lune, nocturne phtisique!</p> <p><b>8. Papillons noirs</b></p> <p>De sinistres papillons noirs<br/>Du soleil ont éteint la gloire,<br/>Et l'horizon semble un grimoire<br/>Barbouillé d'encre tous les soirs.</p> <p>Il sort d'occultes encensoirs<br/>Un parfum troublant la mémoire;<br/>De sinistres papillons noirs<br/>Du soleil ont éteint la gloire.</p> <p>Des monstres aux gants suçoirs<br/>Recherchent du sang pour le boire,<br/>Et du ciel, en poussière noire,<br/>Descendent sur nos désespoirs.<br/>De sinistres papillons noirs.</p> <p><b>9. Supplique</b></p> <p>Pierrot! Le ressort du rire,<br/>Entre mes dents je l'ai cassé:<br/>Le clair décor s'est effacé<br/>Dans un mirage à la Shakspeare.</p> <p>Au mât de mon triste navire<br/>Un pavillon noir est hissé:<br/>O Pierrot! Le ressort du rire,<br/>Entre mes dents je l'ai cassé.</p> <p>Quand me rendras-tu, porte-lyre,<br/>Guérisseur de l'esprit blessé,<br/>Neige adorable du passé,<br/>Face de Lune, blanc messire,<br/>O Pierrot! le ressort du rire?</p> <p><b>10. Pierrot Voleur</b></p> <p>Les rouges rubis souverains<br/>Injectés de meurtre et de gloire,<br/>Sommeillent au creux d'une armoire<br/>Dans l'horreur des longs souterrains.</p> <p>Pierrot, avec des mandrins,<br/>Veut ravir un jour, après boire,<br/>Les rouges rubis souverains,<br/>Injectés de meurtre et de gloire.</p> <p>Mais la peur hérisse leurs crins :<br/>Parmi le velours et la moire,<br/>Comme des yeux dans l'ombre noire,<br/>S'enflamment du font des écrins<br/>Les rouges rubis souverains.</p> <p><b>11. Messe Rouge</b></p> <p>Pour la cruelle Eucharistie,<br/>Sous l'éclair des ors aveuglants</p> | <p>Stirbst du an Sehsucht, tief erstickt<br/>Du nächtig todeskranker Mond<br/>Dort auf des Himmels schwarzem Pfühl.</p> <p>Den Liebsten, der im Sinnenraush<br/>Gedankenlos zur Llebsten geht,<br/>Belustigt deiner Strahlen Spiel,<br/>Dein bleiches<br/>qualgebornes Blut,<br/>Du nächtig todeskranker Mond.</p> <p><b>8. Nacht</b></p> <p>Finstre, schwarze Riesenfalter<br/>Töteten der Sonne Glanz.<br/>Ein geschlossen Zauberbuch,<br/>Ruht der Horizont verschwiegen.</p> <p>Aus dem Qual verlomer Tiefen<br/>Steig ein Duft, Erinrung mordend!<br/>Finstre, schwarze Riesenfalter<br/>Töteten der Sonne Glanz.</p> <p>Und von Himmel erdenwärts<br/>Senken sich mit schweren Schwingen<br/>Unsichtbar die Ungetüme<br/>Auf die Menschenherzen nieder...<br/>Finstre, schwarze Riesenfalter</p> <p><b>9. Gebet an Pierrot</b></p> <p>Pierrot! Mein Lachen<br/>Hab ich verlernt!<br/>Das Bild des Glanzes<br/>Zerfloss-zerfloss!</p> <p>Schwarz weht die Flagge<br/>Mir nun von Mast!<br/>Pierrot! Mein Lachen<br/>Hab ich verlernt!</p> <p>O gieb mir wieder<br/>Rossartz der Seele,<br/>Schneemann der Lyrick.<br/>Durchlaucht von Monde<br/>Pierrot, mein Lachen!</p> <p><b>10. Raub</b></p> <p>Rote, fürstliche Rubine,<br/>Blutge Tropfen alten Ruhmes,<br/>Schlummern in den Totenschreinen<br/>Drunten in den Grabgewölben,</p> <p>Nachts, mit seinen Zechkumpanen,<br/>Steigt Pierrot hinab – zu rauben<br/>Rote, fürstliche Rubine,<br/>Blutge Tropfen alten Ruhmes.</p> <p>Doch da sträuben sich die Haare.<br/>Bleiche Furcht bannst sie am Platze:<br/>Durch die Finsternies – wie Augen!<br/>Stieren aus den Totenschreinen<br/>Rote, fürstliche Rubine.</p> <p><b>11. Rote Messe</b></p> <p>Zu grausem Abendmahle,<br/>Beim Blendeglanz des Goldes,</p> | <p>Tu morres de nostalgia escondida.<br/>Tu, lua agonizante<br/>Lá no coxim negro do céu.</p> <p>O amante agitado pelo desejo ardente,<br/>Procura furtivamente a amada,<br/>Diverte-se com o jogo dos teus raios.<br/>O teu sangue pálido gerado pelo<br/>sofrimento,<br/>Tu, lua agonizante.</p> <p><b>8. Noite</b></p> <p>Borboletas gigantes, negras e sinistras<br/>Mataram os raios brilhantes do sol.<br/>Como um livro de magia fechado,<br/>O horizonte repousa em silêncio.</p> <p>Do fumo vindo das profundezas<br/>Evolva-se um aroma destruindo a<br/>memória.<br/>Borboletas gigantes negras e sinistras<br/>Foram mortas pelos raios brilhantes do<br/>sol.</p> <p>E do céu, rumam em direcção à terra<br/>Monstros invisíveis penetrando<br/>Nos corações dos homens.<br/>Borboletas gigantes e sinistras.</p> <p><b>9. Oração a Pierrot</b></p> <p>Pierrot!<br/>Já não sei rir!<br/>A imagem resplandecente<br/>Dissipou-se - dissipou-se!</p> <p>Agora a bandeira do meu<br/>Mastro é preta.<br/>Pierrot!<br/>Já não sei rir!</p> <p>Ó, dá-me de novo,<br/>Tu que curas as almas,<br/>Homem de neve da poesia<br/>Senhor da lua<br/>O meu riso!</p> <p><b>10. Roubo</b></p> <p>Rubis vermelhos, principescos<br/>Gotas de sangue de glória antiga,<br/>Repousam nós túmulos<br/>Nas cavernas.</p> <p>De noite, com os seus companheiros<br/>De folia, Pierrot desce para roubar<br/>Rubis vermelhos, principescos<br/>Gotas de sangue de glória antiga.</p> <p>Mas, eis que se eriçam os cabelos.<br/>E ali ficam mortos de medo<br/>Através da escuridão os olhos fitam-nos<br/>Dos túmulos<br/>Rubis vermelhos, principescos.</p> <p><b>11. Missa Vermelha</b></p> <p>Para a comunhão sinistra<br/>Ao brilho resplandecente do ouro<br/>E à luz trémula das velas</p> |
|--|---|---|

|   |   |   |
|---|---|---|
| <p>Et les cierges aux feux troublants,<br/>Pierrot sort de la sacristie.</p> <p>Sa main, de la Grâce investie,<br/>Déchire ses ornements blancs,<br/>Pour la cruelle Eucharistie,<br/>Sous L'éclair des ors aveuglants,</p> <p>Et d'un grand geste d'amnistie<br/>Il montre aux fidèles tremblants<br/>Son cœur entre ses doigts sanglants,<br/>Comme une horrible et rouge hostie Pour<br/>la cruelle Eucharistie.</p> <p><b>12. La chanson de la Potence</b></p> <p>La maigre amoureuse au long cou<br/>Sera la dernière maîtresse,<br/>De ce traîne jambe en détresse,<br/>De ce songe d'or sans le sou.</p> <p>Cette pensée est comme un clou<br/>Qu'en sa tête enfonce l'ivresse :<br/>La maigre amoureuse au long cou<br/>Sera sa dernière maîtresse.</p> <p>Elle est svelte comme un bambou ;<br/>Sur sa gorge aansee une tresse,<br/>Et, d'une étranglante caresse,<br/>Le fera jouir comme un fou,<br/>La maigre anioureuse au long cou !</p> <p><b>13. Décollation</b></p> <p>La Lune, comme un sabre blanc<br/>Sur un sombre coussin de moire,<br/>Se courbe en la nocturne gloire<br/>D'un ciel fantastique et dolent.</p> <p>Un long Pierrot déambulant<br/>Fixe avec ses gestes de foire<br/>La lune, comme un sabre blanc<br/>Sur un sombre coussin de moire.</p> <p>Il flageole, et, s'agenouillant,<br/>Rêve dans l'immensité noire<br/>Que pour la mort expiatoire<br/>Sur son cou s'abat en sifflant<br/>La Lune, comme un sabre blanc.</p> <p><b>14. Les Croix</b></p> <p>Les beaux vers sont de larges croix<br/>Où saignent les rouges Poètes,<br/>Aveuglés par les gypaètes<br/>Qui volent comme des effrois.</p> <p>Aux glaives les cadavres froids<br/>Ont offert d'écarlates fêtes<br/>Les beaux vers sont de larges croix<br/>Où saignent les rouges Poètes.</p> <p>Ils ont trépassé, cheveux droits,<br/>Loin de la foule aux clameurs bêtes,<br/>Les soleils couchants sur leurs têtes<br/>Comme des couronnes de rois !<br/>Les beaux vers sont de larges croix !</p> <p><b>15. Nostalgie</b></p> <p>Comme un doux soupir de cristal,<br/>L'âme des vieilles comédies<br/>Se plaint des allures raidies</p> | <p>Beim Flackerschen der Kerzen,<br/>Naht dem Altar Pierrot!</p> <p>Die hand die Gott geweihte.<br/>Zerreisst die Priesterkleider<br/>Zu grausem Abendmahle<br/>Beim Blendglanz des Goldes.</p> <p>Mit segnender Gebärde<br/>Ziegt er den bangen Seelen<br/>Die tiefend rote Hostie :<br/>Sein Herz – in blutgen Fingern –<br/>Zu grausem Abendmahle!</p> <p><b>12. Galgenlied</b></p> <p>Die dürre Dirne<br/>Mit langem Halse<br/>Wird seine letzte<br/>Geliebte sein.</p> <p>In seinem Hirne<br/>Steckt wie ein Nagel<br/>Die dürre Dirne<br/>Mit langem Halse.</p> <p>Schlank wie die Pinie<br/>Am Hals ein Zöpfchen<br/>Wollüstig wird sie dem Schelm<br/>umhalsen.<br/>Die dürre Dirne.</p> <p><b>13. Enthauptung</b></p> <p>Der Mond, ein blankes Türkenschwert<br/>Auf einem schwarzen Seidenkissen,<br/>Gespenstisch gross – dräut er hinab<br/>Durch Schmerzensdunkle Nacht.</p> <p>Pierrot irrt ohne rast umher<br/>Und start empör in Todesängsten<br/>Zum Mond, dem blanken Türkenschwert<br/>Auf einem schwarzen Seidenkissen.</p> <p>Es schlotern unter ihm die Knie.<br/>Ohnmächtig bricht er jäh zu zusammen<br/>Er wäht: es sause strafend schon<br/>Auf seinen Sündenhals hernieder<br/>Der Mond, das blanke Türkenschwert.</p> <p><b>14. Die Kreuze</b></p> <p>Heilige kreuze sind die Verse<br/>Dran die Dichter stumm verbluten<br/>Blindgeschlagen von der Geier<br/>Flutterdem Gespensterschwarme!</p> <p>In den Leibern schwelgten Schwerter<br/>Prunkend in des Blutes Scharlach!<br/>Heilige Kreuze sind die Verse<br/>Dran die Dichter stumm verbluten.</p> <p>Tot das Haupt – erstarrt die Locken –<br/>Fern verweht der Lärm des Pöbels<br/>Langsam sinkt die Sonne nieder<br/>Eine rote Königskrone.<br/>Heilige Kreuze sind die Verse!</p> <p><b>15. Heimweh</b></p> <p>Liebllich klagend – ein kristallnes Seufzen<br/>Aus Italiens alter Pantomime.<br/>Kligts herüber : wie Pierrot so hölzern<br/>So modern, sentimental geworden.</p> | <p>Pierrot aproxima-se do altar.</p> <p>A mão consagra a Deus.<br/>Rasga as vestes sacerdotais<br/>Para a comunhão sinistra<br/>Ao brilho resplandecente do ouro.</p> <p>Com um gesto de bênção<br/>Mostra às almas receosas<br/>A hóstia vermelha gotejante<br/>O seu coração – com os dedos em sangue<br/>Para a comunhão sinistra.</p> <p><b>12. Canção do Patíbulo</b></p> <p>A macilenta meretriz<br/>De pescoço comprido,<br/>Será a sua última<br/>Amante.</p> <p>No seu cérebro está<br/>Cravada como uma agulha<br/>a macilenta meretriz<br/>De pescoço comprido.</p> <p>Magra como um espeto<br/>Com a trança à volta do pescoço,<br/>Voluptuosamente irá abraças o patife,<br/>A macilenta meretriz.</p> <p><b>13. Decapitação</b></p> <p>A lua, a cimitarra reluzente<br/>Sobre um coxim de seda negra<br/>Parece um enorme fantasma ameaçador<br/>Na noite escura e sinistra.</p> <p>Pierrot vagueia sem repouso<br/>E com uma angústia mortal fixa os olhos<br/>Na lua, a cimitarra reluzente<br/>Sobre um coxim de seda negra.</p> <p>Tremem-lhe os joelhos<br/>Cai inanimado<br/>Logo julga ouvir sibilar<br/>Sobre a sua cabeça de pecador<br/>A lua, a cimitarra reluzente.</p> <p><b>14. As Cruzes</b></p> <p>Cruzes sagradas são os versos<br/>Em que os poetas sangram em silêncio<br/>Cegos pelas picadas dos abutres<br/>Adejando em dança macabra!</p> <p>Nos seus corpos banquetearam-se<br/>espadas<br/>Resplandecendo no sangue escarlate<br/>Cruzes sagradas são os versos<br/>Em que os poetas sangram em silêncio.</p> <p>Morta a cabeça, sem vida os anéis dos<br/>cabelos. Lê longe enfraquece o clamor da<br/>multidão. Lentamente, o sol vai descendo<br/>No horizonte como uma coroa real.<br/>Cruzes sagradas são os versos!</p> <p><b>15. Nostalgia</b></p> <p>Em suave queixume, um suspiro de<br/>cristal<br/>Solto pelos antigos pantomimos de Itália.<br/>Lamenta que Pierrot esteja agora tão<br/>enfadonho, tão moderno e sentimental.</p> |
|---|---|---|

|  |   |   |
|--|---|---|
| <p>Du lent Pierrot sentimental.</p> <p>Dans son triste désert mental<br/>Résonne en notes assourdis,<br/>Comme un doux soupir de cristal,<br/>L'âme des vieilles comédies.</p> <p>Il désapprend son air fatal :<br/>A travers les blancs incendies<br/>Des lunes dans l'onde agrandies,<br/>Son regret vole au ciel natal,<br/>Comme un doux soupir de cristal</p> <p><b>16. Pierrot cruel</b></p> <p>Dans le chef poli de Cassandre<br/>Dont les cris percent le tympan,<br/>Pierrot enfonce le trépan,<br/>D'un air hypocritement tendre.</p> <p>Le Maryland qu'il vient de prendre,<br/>Sa main sournoise le répand<br/>Dans le chef poli de Cassandre<br/>Dont les cris percent le tympan.</p> <p>Il fixe un bout de palissandre<br/>Au crâne, et le blanc sacripant,<br/>A très rouges lèvres pompant,<br/>Fume – en chassant du doigt la cendre<br/>Dans le chef poli de Cassandre</p> <p><b>17. Parodie</b></p> <p>Des aiguilles à tricoter<br/>Dans sa vieille perruque grise,<br/>La duègne, en casaquin cerise,<br/>Ne se lasse de marmotier.</p> <p>Sous la treille elle vient guetter<br/>Pierrot dont sa chair est éprise,<br/>Des aiguilles à tricoter<br/>Dans sa vieille perruque grise.</p> <p>Soudain elle entend éclater<br/>Les sifflets pointus de la brise :<br/>La Lune rit de la méprise,<br/>Et ses rais semblent imiter<br/>Des aiguilles à tricoter.</p> <p><b>18. Brosseur de Lune</b></p> <p>Un très pâle rayon de Lune<br/>Sur le dos de son habit noir,<br/>Pierrou-Villezue sort le soir<br/>Pour aller en bonne fortune.</p> <p>Mais sa toilette l'importune :<br/>Il s'inspecte, et finit par voir<br/>Un très pâle rayon de Lune<br/>Sur le dos de son habit noir.</p> <p>Il s' imagine que c'est une<br/>Tache de plâtre, et sans espoir,<br/>Jusqu'au marin, sur le trottoir,<br/>Frotte, le cœur gros de rancune,<br/>Un très pâle rayon de Lune !</p> <p><b>19. La sérénade de Pierrot</b></p> <p>D'un grotesque archet dissonant</p> | <p>Und es tönt durch seines Herzens Wüste<br/>Tönt gedämpft durch alle Sinne wieder.<br/>Lieblich klagend – ein kristallnes Seufzen<br/>Aus Italiens alter Pantomime.</p> <p>Da vergiesst Pierrot die Trauermienen<br/>Durch den bleichen Feuerschein des<br/>Mondes, durch des Lichtmeers Fluten<br/>Schweift die Sehnsucht<br/>Kühn hinauf empor zum Heimathimmel<br/>Lieblich klagend, ein kristallnes Seufzen.</p> <p><b>16. Gemeinheit</b></p> <p>In den blanken Kopf Cassanders<br/>Dessen Schrein die Luft durchzertert,<br/>Bohrt Pierrot, mit Heuchlermienen.<br/>Zährtlich – einen Schädelbohrer !</p> <p>Darauf stopft er mit dem Daumen<br/>Seinen echten, Türkchen Tabak<br/>In den blanken Kopf Cassanders<br/>Dessen Schrein die Luft durchzertert!</p> <p>Dann dreht er ein Rohr von Weichsel<br/>Hinten in die glatte Glatze<br/>Und behaglich schmaucht und pafft er<br/>Seinen echten, Türkschen Tabak<br/>In den blanken Kopf Cassanders.</p> <p><b>17. Parodie</b></p> <p>Stricknadeln, blank und blinkend<br/>In ihrem grauen Haar,<br/>Sitz die Duena murmelnd<br/>In roten Röckchen da.</p> <p>Sie wartet in der Laube,<br/>Sie liebt Pierrot mit Schmerzen<br/>Stricknadeln blank und blinkend<br/>In ihrem grauen Haar.</p> <p>Da plötzlich horch! Ein Wispern<br/>Ein Windhauch kichert leise<br/>Der Mond, der böse Spötter,<br/>Äfft nach mit seinen Strahlen<br/>Stricknadeln blink und blank.</p> <p><b>18. Mondfleck</b></p> <p>Einen weißen Fleck des hellen Mondes<br/>Auf dem Rücken seines schwarzen<br/>Rockes<br/>So spaziert Pierrot im lauen Abend,<br/>Aufzusuchen Glück und Abendteuer.</p> <p>Plötzlich stört ihn was an seinem Anzug.<br/>Er besieht sich rings und findet richtig –<br/>Einen weißen Fleck des hellen Mondes<br/>Auf dem Rücken seines schwarzen<br/>Rockes.</p> <p>Warte ! Denkt er: das ist so ein<br/>Gipsfleck!<br/>Wischt und wischt, doch – brigt ihn nicht<br/>herunter!<br/>Und so geht er giftgeswollen, weiter.<br/>Reibt und reibt bis an den frühen Morgen<br/>Einen weißen Fleck des hellen Mondes.</p> <p><b>19. Serenade</b></p> <p>Mit groteskem Riesenbogen<br/>Kratzt Pierrot auf seiner Bratsche.</p> | <p>No deserto do seu coração ecoam sons<br/>abafados, que chegam a todos os<br/>sentidos.<br/>Em suave queixume, um suspiro de<br/>cristal<br/>Solto pelos antigos pantomimos de Itália.<br/>Agora Pierrot esquece o seu rosto de<br/>mágoa<br/>Através do fogo lívido da lua,<br/>Pelos ondas do mar<br/>Erra a nostalgia<br/>Subindo ousadamente ao céu natal<br/>Em suave queixume, um suspiro de<br/>cristal.</p> <p><b>16. Atrocidade</b></p> <p>Na cabeça calva de Cassandro<br/>Que fere os ares com os seus gritos<br/>Abre Pierrot – com fingido carinho –<br/>Um buraco, com uma verruma!</p> <p>Depois enche-o com tabaco raro da<br/>Turquia<br/>Com o seu polegar.<br/>Na cabeça calva de Cassandro<br/>Que fere os ares com os seus gritos!</p> <p>Então coloca na cabeça lisa<br/>Um cachimbo feito por um raminho de<br/>gingeira, e tranquilamente vai fumando o<br/>Seu tabaco raro da Turquia<br/>Na cabeça calva de Cassandro.</p> <p><b>17. Paródia</b></p> <p>Agulhas de fazer malha resplandecentes<br/>Enfeitando o cabelo grisalho<br/>A aia está sentada murmurando.</p> <p>No caramanchão ela espera.<br/>Ama Pierrot apaixonadamente.<br/>Agulhas de fazer malha<br/>Resplandecentes<br/>No seu cabelo grisalho.</p> <p>De repente escuta-se um murmúrio<br/>Um zéfiro, o seu riso<br/>A lua perversa e trocista<br/>Imita agora com os seus raios<br/>Agulhas de fazer malha resplandecentes.</p> <p><b>18. Nódoa de Luar</b></p> <p>Uma nódoa branca de luar<br/>Nas costas do seu traje negro<br/>Lá vai Pierrot na noite cálida<br/>Em busca de prazeres e aventuras.</p> <p>Mas eis que algo o incomoda no seu traje.<br/>Volta-se e torna-se a virar e descobre<br/>Uma nódoa branca de luar<br/>Nas costas do seu traje negro.</p> <p>Espera! Pensa ele: é uma nódoa de gesso!<br/>Limpa e torna a limpar,<br/>Mas ela não desaparece!<br/>E ele continua envenenado com a ilusão.<br/>Esfrega e torna a esfregar até de manhã<br/>Aquele nódoa branca de luar.</p> <p><b>19. Serenata</b></p> <p>Com um arco enorme e grotesco<br/>Pierrot tange a sua viola.</p> |
|--|---|---|



|  |  |   |
|--|--|---|
| <p>Agaçant sa viole plate,<br/>A la héron, sur une patte,<br/>Il pince un air inconvenant.</p> <p>Soudain Cassandre, intervenant,<br/>Blâme ce nocturne acrobate,<br/>D'un grotesque archet dissonant<br/>Agaçant sa viole plate.</p> <p>Pierrot la rejette, et prenant<br/>D'une poigne très délicate<br/>Le vieux par sa roide cravate,<br/>Zèbre le bedon du gênant<br/>D'un grotesque archet dissonant.</p> <p><b>20. Départ de Pierrot</b></p> <p>Un rayon de Lune est la rame,<br/>Un blanc nénuphar, la chaloupe ;<br/>Il regagne, la brise en poupe,<br/>Sur un fleuve pâle, Bergame.</p> <p>Le flot chante une humide ganrnre<br/>Sous la nacelle qui le coupe.<br/>Un rayon de Lune est la rame,<br/>Un blanc nénuphar, la chaloupe.</p> <p>Le neigeux roi du mimodrame<br/>Redresse fièrement sa houppes :<br/>Comme du punch dans une coupe,<br/>La vague horizon vert s'enflamme<br/>Un rayon de Lune est la rame.</p> <p><b>21. Parfums de Bergame</b></p> <p>O vieux parfum vaporisé<br/>Dont mes narines sont arisées !<br/>Les douces et folles risées<br/>Tourment dans l'air subtilisé.</p> <p>Désir enfin réalisé<br/>Des choses longtemps méprisées :<br/>O vieux parfum vaporisé<br/>Dont mes narines sont grisées !</p> <p>La charme du spleen est brisé :<br/>Par mes fenêtres irisées<br/>Je revois les bleus Elysées<br/>Où Watreu s'est éternisé...<br/>O vieux parfum vaporisé !</p> | <p>Wie der Storch auf einem Beine,<br/>Knisp er trüb ein Pizzicato.</p> <p>Plötzlich naht Cassander – wütend<br/>Od des nächtigen Virtuosen –<br/>Mit Groteskem Riesenbogen<br/>Kratz Pierrot auf seiner Bratsche.</p> <p>Von sich wirft er jetzt die Bratsche<br/>Mit der delikaten Linken<br/>Fasst er den kahlkopf am Kragen<br/>Träumend spielt er auf der Glatze<br/>Mit groteskem Riesenbogen.</p> <p><b>20. Heimfahrt</b></p> <p>Der Monstrahl ist das Ruder<br/>Seerose dient als Boot:<br/>Drauf fährt Pierrot gen Sünden<br/>Mit gutem Reisenwind.</p> <p>Der Stromm summt tiefe Skalen<br/>Und wiegt den leichten Kahn.<br/>Der Monstrahl ist das Ruder,<br/>Seerosen dient als Boot.</p> <p>Nach Bergamo, zur Heimat.<br/>Kehrt nun Pierrot zurück,<br/>Schwach dämmert schon im Osten<br/>Der grüne Horizont<br/>Der Mondstrahl ist das Ruder.</p> <p><b>21. O alter Duft</b></p> <p>O alter Duft aus Märchenzeit<br/>Beraushest wieder meiner Sinne!<br/>Ein närrish Heer von Schelmerlein<br/>Durschwirrt die Leichte Luft.</p> <p>Ein glücklich mach mich froh,<br/>Nach Freuden die ich lang verachtet:<br/>O alter Duft aus Märchenzeit<br/>Berauschest wieder mich!</p> <p>All meinen unmut geb ich preis<br/>Aus meinen sonnumrahnten Fenster<br/>Beschau ich frei die liebe Welt<br/>Und träum hinaus in selge Weiten<br/>O alter Duft – aus Märchenzeit.</p> | <p>Como uma cegonha em cima de uma<br/>perna dedilha um pizzicato.</p> <p>De súbito aproxima-se Cassandro –<br/>irritado com o virtuoso da noite -.<br/>Com um arco enorme e grotesco Pierrot<br/>Tange a sua viola.</p> <p>Então atira-a:<br/>com a sua mão esquerda delicada<br/>segura a cabeça calva de Cassandro<br/>e sonhador tange nela<br/>com um arco enorme e grotesco.</p> <p><b>20. Regresso</b></p> <p>Um raio de lua é o remo<br/>Um nenúfar faz de barco<br/>Lá vai Pierrot rumo ao sul<br/>Sopra-lhe o vento de feição.</p> <p>A corrente rumoreja baixinho<br/>E balança a frágil canoa.<br/>Um raio de lua é o remo<br/>Um nenúfar faz de barco.</p> <p>A Bergamo, sua terra natal<br/>Regressa Pierrot<br/>Cor de esmeralda o horizonte<br/>Já se anuncia no oriente<br/>Um raio de lua é o remo.</p> <p><b>21. Ó antigo perfume</b></p> <p>Ó antigo perfume do tempo dos contos<br/>Voltas a inebriar os meus sentidos!<br/>Uma louca brisa de travessuras adeja<br/>No ar diáfano.</p> <p>Feliz anseio leva-me a<br/>Aspirar alegrias que há tanto despezava.<br/>Ó antigo perfume do tempo dos contos<br/>Voltas a inebriar-me!</p> <p>Deixei todos os meus pesares.<br/>Da minha janela emoldurada de sol<br/>Admiro à vontade o mundo querido<br/>E sonho com lonjuras ditosas<br/>Ó antigo perfume do tempo dos contos.</p> |
|--|--|---|

## **Anexo IV**

## **Cronologia**

## Arnold Schoenberg

|                |   |
|----------------|---|
| <b>1874</b>    | Nasce em Viena a 13 de Setembro. Filho de pais Judeus.  |
| <b>1882</b>    | Inicia os estudos de violino e compõe as primeiras obras: duos para violino.  |
| <b>1885</b>    | Aprende violoncelo como autodidacta   |
| <b>1889</b>    | Morre o seu pai.  |
| <b>1890</b>    | Abandona a escola e começa a trabalhar num banco.   |
| <b>1893</b>    | Toca na Orquestra Polyhymnia cujo maestro é Alexander von Zemlinsky e que se torna seu professor.<br>Ganha um prémio de composição com uma das canções que integra o Op.1.  |
| <b>1894</b>    | Compõe 3 peças para piano.  |
| <b>1895</b>    | Deixa o trabalho no banco e dedica-se à composição.   |
| <b>1896</b>    | Compõe seis peças para piano a quatro mãos, <i>Serenade</i> para pequena or questra e uma série de canções.   |
| <b>1897</b>    | Ganha a vida fazendo orquestrações e reduções para piano de música de outros compositores. Compõe o <i>Quarteto de cordas em Ré M</i> que estreia em Viena. Compõe ainda as canções sobre textos de Dehmel: <i>Mädchenfrühling e Nicht doch!</i>  |
| <b>1898</b>    | Converte-se ao protestantismo. Compõe as canções Op. 1.   |
| <b>1899</b>    | Dirige um Coro masculino em Heiligenstadt, perto de Viena.<br>Compõe as quatro canções Op. 2 (Dehmel, Schlaf), e o sexteto de cordas <i>Verklärte Nacht</i> Op. 4. Inicia a composição das canções Op. 3 ( <i>Des knaben Wunderhorn</i> , Keller, Dehmel, Jacobsen, Lingg).   |
| <b>1900-01</b> | Inicia a composição dos <i>Gurrelieder</i> (Jacobsen).<br>Estreia em Viena as canções Op. 1, Op. 2 e Op. 3, nº 6.   |
| <b>1901</b>    | Casa-se com Mathilde von Zemlinsky (1877-1923), irmã de Alexander, seu professor.<br>Muda-se para Berlim.<br>Trabalha como maestro e compositor no cabaret Ernst von Wolzogen Bunttes Theater.<br>Compõe oito canções de cabaré, <i>Brettli-Lieder</i> .<br>Termina a composição dos <i>Gurrelieder</i> , mas não a sua orquestração, que só terá lugar em 1911.  |
| <b>1902</b>    | Começa a compor o Poema Sifónico, <i>Pelleas und Mélisande</i> Op. 5. Interrompe o trabalho sobre os <i>Gurrelieder</i> .<br>Estreia o sexteto de cordas <i>Verklärte Nacht</i> em Viena.   |
| <b>1903</b>    | Termina a composição de <i>Pelleas und Mélisande</i> e seis canções Op. 3.<br>Começa ainda a compor oito canções Op. 6 (Dehmel, Remer, Conradi, Keller, Mackay, Aram, Nietzsche); e seis canções orquestrais Op. 8 Op. 1 e 2, publicadas pela editora verlag Dreililien. Inicia um contrato com a primeira editora Verlag Dreililien em Berlim.<br>Regressa a Viena.<br>Ensina Harmonia e contraponto na escola particular Schwarzwaldschule nos subúrbios de Viena. Egon Wellesz (1885-1974), Heinrich Jalowetz (1882-1946) e outros estudam particularmente com Schoenberg. |
| <b>1904</b>    | Completa as seis canções orquestrais O. 8. Começa a compor o primeiro quarteto de cordas em Ré m Op. 7. Funda com Zemlinsky a sociedade dos artistas creativos: Vereinigung schaffender Tonkünstler, sendo o presidente honorário Gustav Mahler.<br>Alban Berg (1885-1935), Anton Webern (1883-1945) e Erwin Stein (1885-1958), são seus alunos.  |
| <b>1905</b>    | Completa o primeiro quarteto de cordas e oito canções Op. 6.  |

|             |  |
|-------------|--|
|             | Dirige a estreia de <i>Pelleas und Mélisande</i> em Viena.<br>Começa mas não termina <i>Ein Stelldichein</i> .   |
| <b>1906</b> | Compõe a primeira sinfonia de câmara, Op. 9.<br>Inicia a composição da segunda sinfonia de câmara, Op. 38, que só completou em 1939.   |
| <b>1907</b> | Compõe o coro <i>Frieden auf der Erden</i> , Op. 13, duas <i>Balladen</i> para voz e piano, Op. 12 (Ammann, V. Klemperer).<br>Inicia o segundo quarteto de cordas, Op. 10 e duas canções, Op. 14 (Georg, Henckell).<br>Estreia em Viena o primeiro quarteto de cordas e primeira sinfonia de câmara. Causa grande escândalo. Mahler defende Schoenberg. Começa a pintar. Conhece o pintor Richard Gerstl (1883-1908).  |
| <b>1908</b> | Começa a compor num estilo mais livre e dissonante.<br>Completa o segundo quarteto de cordas. A sua estreia em Viena causa o maior escândalo de sempre.<br>Completa as duas canções Op. 14.<br>Inicia o ciclo <i>Das Buch der Hängenden Gärten</i> , Op. 15 (Georg), e <i>Am Strande</i> (Rilke)<br>Crise conjugal. Mathilde abandona por um curto período Schoenberg e os dois filhos e vai viver com Richard Gerstl. Quando Mathilde regressa a casa, Gerstl suicida-se.<br>Primeira apresentação das obras dos alunos de Schoenberg.  |
| <b>1909</b> | Termina <i>Buch der Hängenden Gärten</i> . Compõe num espaço de tempo muito curto: Três peças para Piano Op. 11, o monodrama, <i>Erwartung</i> , Op. 17 (Pappenheim) e cinco peças orquestrais, Op. 16.  |
| <b>1910</b> | Primeira exposição dos quadros de Schoenberg na galeria Heller, em Viena, acompanhada de concertos com a sua música.<br>Lecciona teoria da música e composição na Royal Academy of Music, em Viena.<br>Inicia o seu tratado de harmonia, <i>Harmonielehre</i> .<br>Interpretação aplaudida de <i>Pelleas und Mélisande</i> em Berlim. Estreia em Viena, das três peças para Piano Op. 11 e do ciclo de canções, <i>Buch der Hängenden Gärten</i> .<br>Compõe três pequenas peças para orquestra de câmara e a Ópera num só acto, <i>Die Glückliche Hand</i> , Op. 18 (Schoenberg). |
| <b>1911</b> | Estreia em Viena as pequenas peças para piano, Op. 19.<br>Compõe a obra vocal de câmara, <i>Herzgewächse</i> , Op. 20 (Maeterlink, trans. Ammer e Oppelnbrnikowski). Inicia a correspondência com o pintor Wassili kandinski (1866-1944).<br>Três dos seus quadros são expostos na exposição de kandinsky, <i>Blue Rider</i> e um artigo é publicado no Almanaque <i>Blaue Reiter</i> .<br>Vai para Berlim em busca de melhor situação financeira. Termina o Tratado de Harmonia, dedicado à memória de Mahler que morrera nesse mesmo ano.  |
| <b>1912</b> | Compõe e dirige a estreia de <i>Pierrot Lunaire</i> , Op. 21 (Giraud, trad. Hartleben), em Berlim.<br>Primeira apresentação em Berlim das seis peças para piano, Op. 19 e <i>Herzgewächse</i> .<br>Arranja três canções de Schubert e as canções de <i>Adelaide</i> de Beethoven, op. 46, para voz e orquestra.<br>Estreia das cinco canções orquestrais, em Londres, dirigidas por Sir Henry Wood (1869-1944). Faz uma tournée com a obra <i>Pierrot Lunaire</i> por toda a Alemanha e Áustria.   |
| <b>1913</b> | Estreia os <i>Gurrelieder</i> , em Viena, dirige Franz Schreker (1878-1934). É o maior sucesso de Schoenberg até aí.<br>Termina <i>Die Glückliche hand</i> .<br>Inicia as quatro canções orquestrais, Op. 22 (Dowson, trd. George; Rilke)  |
| <b>1914</b> | Começa a primeira grande guerra. Estreia em Praga, três das seis canções orquestrais Op. 8.  |
| <b>1915</b> | Alista-se no exército austríaco como voluntário em Dezembro.<br>Começa a escrever o texto da oratória, <i>Jacobsleiter</i> .   |
| <b>1917</b> | Termina o texto e começa a compor a música de <i>Jacobsleiter</i> , na qual experimenta a técnica serial.<br>Egon Schiele (1890-1917) pinta o retrato de Schoenberg.<br>Regressa a Viena e funda a Sociedade Privada para a interpretação de Música.   |
| <b>1921</b> | Termina a sistematização do método dos doze tons.<br>Inicia a composição da <i>Suite para Piano Op.25</i> . É esta a sua primeira obra totalmente  |

|             |  |
|-------------|--|
|             | composta segundo o método dos doze tons.<br>Publicação da biografia de Schoenberg, por Egon Wellesz.   |
| <b>1922</b> | Dirige Pierrot Lunaire, em Praga.  |
| <b>1923</b> | Estreia na América, Pierrot Lunaire. Termina as <i>cinco peças para piano, Op. 23, Serenade, Op. 24, e Suite para piano, Op. 25.</i><br>Inicia a composição do <i>Quinteto de sopros, Op. 26</i>   |
| <b>1924</b> | Tourné com Pierrot Lunaire em Itália, onde encontra Giacomo Puccini (1858-1924) e outros compositores italianos.<br>Oskar Kokochka (1886-1980) pinta o retrato de Schoenberg.<br>Pierrot Lunaire é apresentado em Paris.<br>Schoenberg começa a planear a sua autobiografia. Termina o <i>Quinteto de sopros, Op. 26.</i><br>A sua estreia é dirigida por Félix Greissle (1894-1982), afilhado de Schoenberg.<br>Inicia a composição da <i>Suite para Piano, Madeiras e cordas, Op. 29.</i><br>Dirige a estreia da <i>Serenade, Op. 24</i> , em Donaueschingen.<br>Estreia em Praga, <i>Erwartung</i> , dirigida por Zemlinsky.<br>Estreia em Viena, <i>Die Glückliche Hand</i> , dirigida por Fritz Stiedry (1883-1968) |
| <b>1926</b> | Vai para Berlim. Termina Três para coro misto, e a Suite, Op. 29.<br>Começa a compor as <i>Variações para Orquestra, Op. 31.</i>   |
| <b>1927</b> | Compõe e estreia em Viena o terceiro quarteto de cordas, Op. 30, encomendado pela Mecenas americana Elizabeth Sprague Coolidge (1864-1953).<br>Estreia a Suite, Op. 29, em Paris, dirigida pelo próprio.   |
| <b>1928</b> | Dirige os Gurrelieder, em Londres.<br>Faz uma tournée pela Suíça.<br>Apresentação de Die Glückliche Hand em Breslau.<br>Termina as <i>Variações para orquestra</i> , que são estreadas em Berlim, sob a direcção de Wilhem Furtwängler (1886-1954).  |
| <b>1930</b> | Termina as <i>Variações para orquestra</i> , que são estreadas em Berlim, sob a direcção de Wilhem Furtwängler (1886-1954). Estreia em Frankfurt, von Heute auf Morgen.<br>Inicia a composição de Moses und Aron.  |
| <b>1932</b> | Termina o segundo acto de Moses und Aron. O terceiro acto fina inacabado.<br>Estreia das quatro canções orquestrais, Op. 22, em Frankfurt, sob a direcção de Rosbaud.  |
| <b>1933</b> | Avanço do Nazismo na Europa.<br>Depois do governo ser tomado pelos Nazis, Schoenberg deixa Berlim, em Maio.<br>Os Nazis expulsam-no da Academia e congelaram-lhe as contas bancárias.<br>Passou o verão com a família, em França.<br>Antes de partir para N. York com a família, em Outubro, reconverte-se ao Judaísmo, em Paris, na presença de Marc Chagall (1889-1985) e outros.<br>Depois da conversão muda o nome para “oe” e deixa de usar a antiga escrita gótica.<br>Primeiro estabeleceram-se em Bóston, onde ensinou no Conservatório Malkin.<br>Viajava regularmente a N. York para dar lições particulares.  |
| <b>1934</b> | Compõe a <i>Suite para orquestra de Cordas</i> , (1ª obra escrita na América).<br>Começa a compor o <i>Concerto para Violino, Op. 36.</i><br>Dá conferências na Universidade de Chicago, Princeton e na rádio.<br>A Sinfónica de Chicago apresenta a Primeira Sinfonia de Câmara.<br>Escreve e discursa sobre a perseguição aos Judeus. Conhece o fisico Albert Einstein (1879-1955).  |
| <b>1936</b> | Termina o <i>Concerto para Violino, Op. 36.</i><br>Compõe o <i>Quarto Quarteto de Cordas, Op. 37</i> , encomendado por Elizabeth Sprague Coolidge.<br>Torna-se professor de Música na Universidade da Califórnia, Los Angeles.<br>Torna-se amigo de George Gershwin (1898-1937).   |
| <b>1942</b> | Composição da <i>Ode to Napoleon Buonaparte, Op. 41 (Byron) e do Concerto para Piano; Op. 42.</i><br>Bertold Brecht e Hanns Eisler assistem aos cursos de composição dados por Schoenberg na UCLA e fazem parte do seu círculo social.<br>Leonard Stein torna-se assistente de Schoenberg.   |
| <b>1944</b> | A saúde deteriora-se. É forçado a reformar-se aos 70 anos de idade das funções de docente que ocupava na UCLA.<br>Estreia do <i>Concerto para Piano, Op. 42</i> , em N. York com o seu ex-aluno, Edward Steuermann, como solista e Stokowsky dirigindo.  |

|             |  |
|-------------|--|
| <b>1946</b> | Compõe o <i>Trio de Cordas, Op. 45</i> .<br>Estreia do <i>Tema e Variações para Orquestra de Sopros</i> , em N. York, pela Goldman Band.<br>A cidade de Viena convida-o a uma visita, mas Schoenberg nunca chega a fazer a viagem.   |
| <b>1947</b> | Compõe <i>A Survivor from Warsaw, Op. 46</i> (Schoenberg), encomendado pela Fundação Serge Koussevitzky, em N. York.<br>Estreia do <i>Trio de Cordas</i> , em Cambridge.<br>Consulta com H. H. Stuckenschmidt (1901-88) e Josef Rufer (1893-1985) acerca de livros sobre a sua vida e música.  |
| <b>1948</b> | A música de Schoenberg é tocada nos Festivais de Nova Música, em Darmstadt, Leipzig e Veneza.<br>Estreia <i>A Survivor from Warsaw</i> , em Albuquerque, Novo meico, sob a direcção Kurt Frederick (1907-98).  |
| <b>1949</b> | A pouca saúde impede que Schoenberg assista aos Festivais Europeus em honra do seu 75º aniversário.<br>É nomeado cidadão honorário da cidade de Viena.<br>Dá uma conferência na UCLA (que foi gravada) intitulada <i>My Evolution</i> .<br>Compõe a obra coral <i>Dreimal Tausend Jahre, Op. 50</i> (Runes).<br>Compõe <i>Fantasia para Violino com acompanhamento de Piano, Op. 47</i> , estreada em Los Angeles por Adolf Koldofsky (1905-51), e Leonard Stein.  |
| <b>1950</b> | Após muitos anos e várias traduções rejeitadas, a colecção de artigos escritos por Schoenberg, <i>Style and Idea</i> foi publicada. Alguns foram traduzidos pelo seu aluno Dika Newlin. O livro surgirá numa edição nova e expandida, em 1975, editado então por Leonard Stein.<br>Escreve textos intitulados <i>Modern Psalms</i> , tendo, mais tarde, musicado um deles.<br>Vende à Livraria do Congresso, manuscritos originais de <i>Verklärte Nacht</i> , <i>Pierrot Lunaire</i> , e o <i>Segundo Quarteto de Cordas</i> .<br>Steuermann toca a integral das suas obras para Piano, em Pittsburgh.<br>Todos os quartetos de cordas foram tocados na Julliard School of Music.<br>Compõe a obra coral <i>De Profundis, Op. 50b.</i> e <i>Moderner Psalm Nr. 1, Op. 50 c</i> (Schoenberg), que permanece inacabado. |
| <b>1951</b> | É nomeado Presidente Honorário da Academia Israelita de Música, em Jerusalém.<br>Dá a sua correspondência à Livraria do Congresso. Estreia da cena Golden Calf de <i>Moses und Aron</i> , em Dramstadt under Scherchen.<br>Os Gurrelieder são interpretados em Cincinnati sob a direcção de Tjor Johnson (1913-75).<br>Schoenberg morre em casa a 13 de Julho.   |

## **Anexo V**

## **Partitura**

Aufführungsrecht vorbehalten.  
Droits d'exécution réservés.

I. Teil.



# 1. Mondestrunken.

Arnold Schoenberg, Op. 21.

Bewegt (♩ ca 66 - 76)

Flöte.

Geige. *pizz.* *pp* mit Dämpfer

Violoncell.

Rezitation. *p*

Bewegt (♩ ca 66 - 76)

Den Weinden man mit Augen trinkt, gießt

Klavier. *pp*

Fl. *p* *ff* *fpp*

G. *f* *pp*

⑤

nachts der Mond in Wo - - - gen nie - der, und ei - ne

⑤

Fl. *pp* arco *Flag(e)*

G. *p* *f* *pp*

⑩ (gesungen) (gesprochen)

Spring - flut ü - ber - schwemmt den stil - len Ho - ri - zont.

⑩ 8

*pp* *pp* *pp*

Copyright 1914 by Universal Edition  
Copyright renewed 1941 by Arnold Schoenberg

Universal Edition Nr. 5334. 5336.



6

poco rit. - - - - - Tempo

Fl.

G.

*pp*

*pp*

auf der D-Saite - - - - - G-Saite

*p dolce espress.*

poco rit. - - - - - (15) Tempo

Fl.

G.

poco rit. - - - - - Tempo

(15)

(kein Pedal!)

*sf*

Fl.

G.

D-Saite - - - - - G - D - - - - - G

hervor

*p*

Ge - lü - ste, schau - er - lich und

*pp*

*sf*

Fl.

G.

D

G

A

*fp*

(20) *pp*

süß —, durch - schwimmen oh - ne Zahl die Flu - - - - - ten!

(20)

*sf* *legato*

U. E. 5334. 5336.

Fl. *am Steg*

G. *pp*

Den Wein, den man mit Au - gen trinkt, gießt nachts der Mond in Wo - gen

*pp* (25) *stacc.* *stacc.* *pp*

Fl. *rit.*

G. *immer pizz.*

nie - - - dor. Der

*rit.*

Fl. *Tempo*

G. *f*

Vcl. *f molto espress.*

*Tempo* (30)

Dich - ter, den die An - - - dacht treibt, be - rauscht sich an dem heil - gen

*Tempo* (30) *f . espress.*

8

Fl. *arzo* *molto rit.*

G. *f*

Vcl. *molto rit.*

Tran - ke, gen Him - mel wen-det er ver-zückt das Haupt

Fl. *pp subito* *Tempo* *pp* *glissando*

G. *pp subito* *ppp*

Vcl. *pp subito* *ppp*

und tau - melnsang und schlürft er den Wein, den man mit Au - gen

**35** *Tempo*

**35** *pp subito* *pp* *pp*

*molto legato*

Fl. *poco rit.* *molto rit.* *pp*

G. *pizz.* *spiccato*

Vcl. *poco rit.* *molto rit.*

trinkt. **39** *pp* *molto rit.*

folgt: Colombine.  
ausgiebige Pause (quasi im Takt)  
(Klav., Geige, später dazu Fl., Klar.)

11 D 2994 5092

# 2. Colombine.

Flöte. Fließende  $\text{♩} = 42 - 48$

Klarinette in A. mit Dämpfer

Geige. *p espress.*

Rezitation. Fließende  $\text{♩} = 42 - 48$

Klavier. *pp cantabile stacc. legato ppp*

Des Mond - lichts blei - che Blü - ten, die wei - ßen Wun -

G. *espr.* *pp* *begleitend* *pizz.* *arco* *poco espr.*

- der ro - sen, blühn - in den Ju - li - näch - ten - O -

*espr.* *pp* *p espr.* *pp* *espr.*

G. *pizz.* *arco* *p molto espr.*

bräch ich ei - ne nur!

*pp stacc.* *molto legato*

┌ 7 bedeutet Hauptstimme.

10

*rall. pesante*  
Mein banges Leid zu lindern, such ich am dunklen  
*ruhig*  
*espr. etwas ruhiger*  
*dolce cresc. pesante p*  
Stro - me des Mond - lichts blei - che Blü - ten, die wei - Ben  
*pp poco cresc. pp*  
Wun - der - ro - sen. *senza Ped. rit.* Ge -  
*rit.*  
stillt wär allmein Seh - nen, *30* dürft ich so mär - chen - heim - lich, *pp* so

U. E. 5334. 5336.

viel langsamer (♩ = ca 100)  
stacc.

*pp* stacc.

*pp*

*p dolce espr.*

viel langsamer (♩ = ca 100)  
*pp*

se - lig leis - ent - blät - tern auf dei - ne brau - nen

*ppp* viel langsamer

*pp*

*pp* (gesungen) (gesprochen)

Haa - re des Mond - lichts blei - che Blü - ten!

*pp*

rit. - nimmt Picc.

*pp*

*pp*

*ppp*

ausgiebige Pause; dann folgt: Der Dandy.  
(Klavier, Piccolo, Klarinette A)

rit. -

*pp*

40

40

U. E. 5334. 5336.

### 3. Der Dandy.

Rasch (♩ = 76)

Piccolo.

Klarinette in A.

Rezitation.

Klavier.

Mit ei - nem phan - ta - stischen

Pic.

Kl. (A)

Licht - strahl er - leuch - tet der Mond die kry - stall - nen Flakons auf dem

poco rit.

breit

poco rit.

etwas langsamer rit. - - -

Pic. *espress.*

Kl. (A) *p*

etwas langsamer  
(gesungen) *p* (gesprochen) *p*

schwar - zen. hoch - - - hei - li - gen Wasch - tisch des

etwas langsamer *espress.* *pp* *rit. - - -* *sf* (tonlos geflüstert) *pp* (mit Ton gesprochen)

*pp* *rit. - - -* *espress.* *pp*

langsam .

Pic. *pp*

Kl. (A) *pp*

langsam *pp* ⑩

schwei - genden Dan - dys von Ber - ga - mo. In tö - nender,

langsam ⑩

*p*

rit. Tempo

Pic. *ppp*

Kl. (A) *pp* *rit. - - -* *Tempo* *f*

bron - ze - ner Scha - le lacht hell die Fon - tä - ne, me - tal - lischen Klangs.

rit. *ppp* *Tempo* *p* *f* *l. H.*

*ppp* *p* *f*

U. E. 5334. 5336.

Rid.



11

Flatterzunge

Pic.

Kl. (A)

15

(gesungen) (tonlos) (gesungen) (gesprochen)

Mit ei - nem phan - ta - sti - schen Licht - strahl

15

rit. - - - - - molto rit. - - - - -

Pic.

Kl. (A)

pp subito

(fast gesungen, mit etwas Ton, sehr gezogen, an die Klarinette anpassen)

erleuch - tet der Mond die krystall - - - nen Fla - kons.

rit. - - - - - 20 molto rit. - - - - -

pp stacc. dim. - - - - - 20 molto rit. - - - - -

langsamer

Pic.

Kl. (A)

langsamer

Pi. er. rot mit wäch. sernem Ant. litz steht sinnend und denkt: -

langsamer

U. E. 5334. 5336.

Pic.  
Kl. (A)

(25) wie er heu - te sich schminkt? Fort schiebt er das

l. H.  
r. H. p  
l. H.  
l. H.

accel.

Pic.  
Kl. (A)

Rot und des O - ri - ents Grün und hemalt sein Gesicht in er - ha - be - nem Stil

l. H. non legato  
r. H.  
p accel.  
ohne Pedal  
immer ohne Pedal  
(Flag.)

rasch

Pic.  
Kl. (A)

ppp rasch  
(tonlos geflüstert)

30 mit einem phanta - stischen Mond - strahl.  
rasch

ppp  
nimmt gr. Fl.  
pp pppp

möglichst kurze Pause; folgt:  
**Eine blasse Wäscherin.**  
Flöte, Klarinette (A)  
Geige (mit Dämpfer)

30  
s.  
ppp

H E 5324 5328

# 4. Eine blasse Wäscherin.

Fließend, aber abwechslungsreich (♩ = 60 – 92)

Die drei Instrumente in vollständig gleicher Klangstärke, alle ohne jeden Ausdruck.

Flöte. *ppp*

Klarinette in A. *ppp*

Geige. mit Dämpfer *ppp* *pizz.*

Rezitation.

Klavier-Auszug.  
(Das Klavier pausiert  
in diesem Stück) *ppp*

Fließend, aber abwechslungsreich (♩ = 60 – 92)  
Die Rezitation soll hier durchaus wie eine Begleitung zu den Instrumenten klingen; sie ist Nebenstimme, Hauptstimme sind die Instrumente.

Fl. *immer ppp*

Kl. (A) *immer ppp*

G. arco *immer ppp*

⑤ *pp*

Ei - ne blas - se Wä - sche - rin wäscht zur Nacht - zeit blei - che

⑤ *immer ppp*

Fl.  
Kl. (A)  
G.  
Tü - cher; nack - te, sil - ber - wei - ße Ar - me streckt sie nie - der in die

Fl. *immer ppp*  
Kl. (A) *immer ppp*  
G. *immer ppp* pizz. arco am Steg -  
Flut. Durch die Lichtung schleichen Win - de, leis be - we - gen sie den Strom.

Fl.  
Kl. (A)  
G. col legno gestrichen -  
(sehr ruhig) (sehr ruhig)  
Ei - ne blas - se Wä - sche - rin wäscht zur Nachtzeit blei - che

Fl.  
Kl. (A)  
G.

arco  
G-Saite

Flag. *f* Flag. *f*

(gesungen) *pp*

Tü - cher. Und die sanf - te Magd des Himmels, von den Zweigen zart umschmeichelt, brei - tet

Fl.  
Kl. (A)  
G.

Flag.

(15) (gesprochen)

(15) auf die dunk - len Wie - sen ih - re licht - ge - wo - be - nen Lin - nen -

Fl.  
Kl. (A)  
G.

ei - ne blas - - se Wä - scherin.

ohne jede Pause, gleich anschließend:

**Valse de Chopin.**

(Klavier, Flöte, Klarinette.)

U. E. 5334. 5336.

# 5. Valse de Chopin.

Langsamer Walzer (♩. = 46 - 50)

Flöte.

Klarinette in A  
später  
Baß-Klarinette in B.

Rezitation.

Langsamer Walzer (♩. = 46 - 50)

Langsamer Walzer (♩. = 46 - 50) *p legato espress.* *dolciss.*

Klavier. *pp* *ppp*

ohne Pedal

Fl. *pp*

Kl. (A) *pp*

5 *pp*

Wie ein blas- - ser Tropfen Bluts färbt die Lip - pen ei - ner Kran -

begleitend *pp*

*p espress.*

Fl. *p*

Kl. (A) *p*

10 *p*

ken, al - - so ruht auf die - sen

begleitend *pp* *pp* *stacc.* *stacc. 3*

10 *pp* *pp* *legato*

weich kurz weich *pp* *legato* *stacc.*

Die mit  $\Gamma$  bezeichneten Stellen sind bis zum Zeichen  $\sqcap$  hervorzuheben, espressivo zu spielen, weil sie Haupt- oder I. Nebenstimme sind. Die andern Stimmen haben gegen sie zurückzutreten; sind Begleitung.

U. E. 5334. 5336.

Fl. *tr*

Kl. (A)

Tö - nen ein ver - nich - tungs - sücht' - - - ger Reiz.

*stacc.* *schwungvoll*  
*durchaus legato*

*weich* *espr.* *p dolce espress.*

Fl. *p dolce*

Kl. (A) *p dolce*

15 Wil - - der Lust Ak - kor - de stö - ren der Verzweiflung

*espr.*

Fl. *p dim.* *pp* *a tempo*

Kl. (A) *p dim.* *pp* *pp*

*poco rit.* 20 *a tempo*

eis - - gen Traum Wie ein blas - ser Tropfen Bluts färbt die Lip - pen ei - ner

*poco rit.* 20 *a tempo*

*p* *pp*

H F 5324 5326

steigernd

Fl.

Kl. (A)

*p* *cresc.*

steigernd (25)

Kran - ken.

steigernd *p dolce legato* *cresc.*

poco rit. -

Fl.

Kl. (A)

nimmt Baß-Klarinette in B

poco rit. -

Heiß und jauch - zend, süß und schmach - tend,

*f* *ff* *fpp*

ruhiger

Fl.

B-Kl. (B)

ruhiger (30)

me - lan - cho - lisch dü - ster Wal - zer, kommst mir nim - mer aus den

ruhiger *pp* *pp* *sf*

U. E. 5334. 5336.



Fl.  
B-Kl.  
(B)

*pp*

Sinnen, haftest mir an den Ge - dan - ken wie ein blas - ser Trop - fen Bluts!

35

35

*pp*

*pp*

Fl.  
B-Kl.  
(B)

*p*

*pp*

*pp*

40

44

40

rit.

44

*molto rit.*

folgt ohne Pause:  
**Madonna.**  
 Flöte, Baß-Klarinette in  
 B, Violoncell; später  
 dazu Klavier, Geige.

# 6. Madonna.

Mäßig langsam (♩ = ca 50)

Flöte.

Baß-Klarinette in B.

Violoncell.

Rezitation.

Mäßig langsam (♩ = ca 50)  
*p* sehr innig

Steig, — o Mut-ter al-ler Schmerzen, auf den Al-tar mei-ner

etwas belebter

Fl.

B-Kl. (B)

Vel.

etwas belebter

Ver-se! Blut — aus dei-nen magern Brüsten hat des Schwertes Wut ver-gos-sen.

etwas belebter

Fl.

B-Kl. (B)

Vel.

sehr hoch, aber äußerst zart  
*ppp*

10

Dei-ne e-wig frischen Wunden gleichen Au-gen, rot und of-fen. Steig, o

Mutter al-ler Schmerzen, auf den Al-tar meiner Ver-se!

┌ 1 bedeutet Hauptstimme.

U. E. 5334. 5336.

Fl. (15)

B-Kl. (B)

Vel.

arco

G Saite

(15) Sehr ruhig beginnend, nach und nach mächtig steigend.  
*mf* (ziemlich voll)

In den ab - ge - zehr - ten Hän - den hältst du dei - nes Sohnes Lei -

Fl. (20) *pesante* Tempo

B-Kl. (B)

Vel.

pizz.

*pesante*

*pesante cresc.* (20) Tempo

- che, ihn zu zei - gen al - ler Mensch - heit - doch der Blick der Menschen mei - det dich, o

Fl.

B-Kl. (B)

Geige.

Vel.

arco

*ff*

*pp*

*f*

*ff* wuchtig

wuchtig

Mut - - ter al - ler Schmer - zen!

*ff*

wuchtig (24)

(24)

*ff*

\*) hinaufschleifen, während die angerissene Saite weiterklingt.

längere Pause  
Der kranke Mond.  
Flöte allein.

# 7. Der kranke Mond.

Sehr langsame  $\text{♩} = 96-100$

Flöte.

Rezitation.

Du näch-tig to-deskranker Mond dort auf des Himmels schwarzem

Pfühl, deinBlick, so fie-bernd ü-bergroß, bannt mich, wie frem-de Me-lo-

die. An un-still-ba-rem

Lie-bes-leid stirbst du, anSehnsucht, tief erstickt, du näch-tig to-deskranker

Mond, dort auf des Him-mels schwarzem Pfühl.

Den Lieb-sten, der im Sinnenrausch gedankenlos zur Liebsten geht, be-lustigt deiner Strahlen Spiel, dein

bleiches, qual-ge-bor-nes Blut, du näch-tig to-des-kran-ker Mond!

rit.

(im Ton genau so wie der vorhergehende Takt) (dieser Takt anders, aber doch nicht tragisch!!)

Schluß des I. Teils.

U. E. 5334. 5336.

II. Teil.

8. Nacht.

(Passacaglia)

Gehende ♩ (ca 80)

Baß-Klarinette in B.

Violoncell.

Rezitation.

Klavier.

Finstre, schwarze Rie-senfal-ter tö-tetender

Son-ne Glanz. Ein ge-schloß-nes Zau-ber-buch,

am Steg -----

Flag.º

(pp aber deutlich hörbar)

gesungen (womöglich die tieferen Noten)

gesprochen

ruht der Ho-ri-zont, verschwie-gen. Aus dem Qualm ver-lor-ner

Etwas rascher.

Etwas rascher.

Etwas rascher.

pp

Flutterzunge

B-Kl (B)

Vcl.

am Steg *pp*

*pp*

*cresc.*

*pp dim.* - *PPP* - *f*

Tie - fen steigt ein Duft, Erinnerung mordend! Fin - stre, schwar - ze

*stacc.*

*pp* ohne Ped. *cresc.*

I. Tempo

B-Kl (B)

Vcl.

am Griffbrett *pp* *dim.*

*ff*

*pp*

15

Rie - senfal - ter tö - te - ten der Sonne Glanz.

*ff* *fff* *pp* *dim.*

*no.*

B-Kl (B)

Vcl.

*espress.*

Flag. °

*p*

Und vom Him - mel er - denwärts sen - ken sich mit schwe - ren Schwin - gen

*pp* *molto legato* *p*

H. W. 5094 5092

28

B-Kl. (B)  
Vcl.

un-sichtbar die Un-ge-tü-me auf die Men-schen.

B-Kl. (B)  
Vcl.

her-zen nie-der... fin-stre, schwar-ze

B-Kl. (B)  
Vcl.

Rie-sen-fal-ter.

nimmt Kla-  
rinette in A

sehr große Pause, aber quasi  
im Takt, dann folgt:  
**Gebet an Pierrot.**  
Klavier, Klarinette in A.

U. E. 5334. 5336.

# 9. Gebet an Pierrot.

Mäßige  $\text{♩}$  (ca 60)

Klarinette in A.

Rezitation.

Klavier.

Pi-er-rot! mein La-chen hab ich ver-lernt! Das Bild des

Glan- zes zer- floß, zer- floß! Schwarz

weht die Flagge mir nun vom Mast. — Pi-er-

Die Rezitation hat die Tonhöhe andeutungsweise zu bringen.



Kl. (A)

frei

Tempo

10

Tempo (gesungen)

rot! mein La-chen hab ich ver- - -lernt!

pp

pp

cresc. -

Kl. (A)

accel.

poco rit.

accel. (gesprochen)

15

poco rit.

gib mir wie - der, Roß-arzt der See - -le, Schnee - - -

accel.

15

espr.

poco rit.

f

Kl. (A)

molto rit.

ppp

ppp

molto rit.

pp

20

mann der Lyrik, Durchlaucht vom Mon - de, Pi-er-rot- mein La - - -chen!

molto rit.

stacc. pp

pp

pp

ppp

20

folgt ohne jede Pause  
(bloß  $\infty$  aushalten):  
**Raub.**  
Flöte, Klarinette in A, Geige  
(mit Dämpfer), Violoncell  
(mit Dämpfer)

# 10. Raub.

Mäßige ♩ (ca. 84)

Flöte. *pp*

Klarinette in A. *pp*

Geige. (mit Dämpfer) *p* *col legno gestrichen* *immer col legno gestrichen*

Violoncell. (mit Dämpfer) *p* *col legno gestrichen* *immer col legno gestrichen*

Rezitation. *Mäßige ♩ (ca. 84)*

⑤ mit der Rezitation

Fl. *pp*

Kl. (A) *pp*

G. *arco am Griffbrett flautando*

Vcl. *pp*

⑤ streng im Takt weiter

Ro - te, fürstli - che Ru - bi - ne, blutge Trop - fen al - ten Ruh - mes

Fl. *pp*

Kl. (A) *pp*

G. *col legno gestrichen* *arco am Griffbrett flautando*

Vcl. *pp* *arco* *pp*

(tonlos)

schlummern in den To - tenschreinen, drunten in den Grab - gewölben. Nachts,

II F 5334 5336

Fl. *p* 10

Kl. (A) *ppp*

G. arco am Griffbrett

Vcl. pizz. deutlich *ppp* arco

(ton) (tonlos) (ton etc.) 10

mit seinen Zechkumpanen steigt Pierrot hin-ab, zu rau-ben ro-te,

fürstliche Ru-bi-ne, blut-ge Trop-fen al-ten Ruh-mes.

accel. - 15

Fl. *ff* *ppp*

Kl. (A) *ppp*

G. pizz. arco am Steg *ppp*

Vcl. *ff* am Steg *ppp*

accel. - 15

Doch da sträuben sich die Haare, bleiche Furcht bannst sie am Platze:

Fl. *accel.*

Kl. (A) *cresc.*

G. *Flag. <sup>S...</sup> <sub>o</sub> (#)* *cresc.*

Vcl. *Flag. <sub>o</sub>* *cresc.*

*accel.*

durch die Fin-ster-nis, wie Au-gen!- stie - ren aus den To - tenschreinen

Fl. *molto rit.* *pp*

Kl. (A) *pp*

G. *pizz.* *ppp* *arco am Steg*

Vcl. *pizz.* *ppp* *arco am Steg* *pp*

*molto rit.*

ro - te, fürst - li - che Ru - bi - ne.

Fl. <sup>(20)</sup> *nimmt Piccolo*

Kl. (A) *nimmt Baß-Klarinette*

G. *nimmt Bratsche*

Vcl.

(quasi Adagio) *molto rit.* (von  $\text{♩}$  ca 80 bis  $\text{♩}$  ca 100-90)

*molto stacc.*

<sup>(20)</sup> *ppp* *S...*

Klav.

folgt ohne jede Pause:  
**Rote Messe.**  
 Klavier, Piccolo, Baß-  
 Klarinette in B, Bratsche,  
 Violoncell.

# 11. Rote Messe.

Mäßig rasch (♩ = ca 60)

Piccolo.

Baß-Klarinette (in B).

Bratsche.

Violoncell.

Rezitation.

Mäßig rasch (♩ = ca 60)

Mäßig rasch (♩ = ca 60) Zu grausem A. bendmahle beim Blendeglanz des

Klavier.

*fp*

*tr*

*s*

*fp*

*tr*

*s*

Red. -  
(liegen lassen bis zum Zeichen \*)

Pic.

B-Kl (B)

Br.

Vcl.

Gol - des, beim Flackerschein der Ker - zen, naht dem Al -

*fp*

*tr*

*s*

*fp*

*tr*

*s*

U. E. 5334. 5336.

*poco rit.*

Pic. *pppp*

B-Kl. (B)

Br. *ppp* *pizz.* *col legno gestrichen*

Vel. *ppp* *pizz.* *col legno gestrichen* *am Steg*

tar- Pi-er-rot!

*poco rit.*

*sp*

*tr.*

*s*

*sp*

\*

*rit.*

*breiter (langsamer)*

Pic. *fff*

B-Kl. (B) *fff*

Br. *arco* *fff*

Vel. *arco* *fff*

*rit.* *breiter (langsamer)* *fff*

*rit.* *breiter (langsamer)* *martellato* *Die Hand,* *fff*

*ppp* *ppp* *tr.*

musical score for Piccolo, B-Kl. (B), Br., and Vcl. with lyrics: *molto rit. - - - - - Tempo*  
*die gott - geweihte, zer - reißt die Prie - ster - klei - der.*  
*molto rit. - - - - - Tempo*  
*molto rit. - - - - - Tempo*

musical score for Piccolo, B-Kl. (B), Br., and Vcl. with lyrics: *molto rit. - - - - - Tempo I.*  
*am Steg - - - - - am Steg - - - - -*  
*Zu grau - sem A - - - - - bend - mah - le beim Blen - - - - - deglanz des*  
*molto rit. - - - - - Tempo I.*  
*ff pp*  
*r.H.*  
*l.H.*  
*pp*

poco rit. - - Tempo

Pic.

B-Cl.  
(B)

Br.

Vel.

*ppp stacc.*

*ppp p*

*dolce espress.*

*p espress.*

Gol - des.

poco rit. - - Tempo

Mit seg - nender Geber - de zeigt er

*p*

*stumm niederdrücken*

Flag.

*pp*

*dolce*

*pp*

*espress.*

ohne Ped.

immer ohne Ped.

poco rit. - -

Pic.

B-Cl.  
(B)

Br.

Vel.

*p*

*am Steg*

*pp*

*molto espress.*

den ban - gen, ban - - gen See - len, die trie - fend ro - te Ho - stie:

poco rit. - -

*pp espress.*

[ ] bedeutet Hauptstimme.

U. E. 5334. 5336.



poco rit. - - Tempo

Pic.

B-Cl.  
(B)

Br.

Vel.

*ppp stacc.*

*ppp p*

*dolce espress.*

*p espress.*

*p*

Gol - des. Mit seg - nender Geber - de zeigt er

poco rit. - - Tempo

*pp*

*dolce pp*

*pp*

*espress.*

stumm niederdrücken ohne Ped. immer ohne Ped.

poco rit. - -

Pic.

B-Cl.  
(B)

Br.

Vel.

*p*

*pp*

*pp*

*molto espress.*

den ban - gen, ban - gen See - len, die trie - fend rote Ho - stie:

poco rit. - -

*pp espress.*

am Steg

[ ] bedeutet Hauptstimme.

U. E. 5334. 5336.

Tempo

Pic. *p*

B-Kl. (B) *p*

Br. am Steg *ppp* sehr ruhig

Vcl. *f* am Steg *dim.*

(gesungen) *ppp* (25) (gesprochen) *pp*

sein Herz in blut - gen Fin - gern zu grau - - -

Tempo

*ppp* *pp*

molto rit.

Pic. *p*

B-Kl. (B) *pp* am Griffbrett flautando Flag.

Br. *pp* am Griffbrett flautando Flag.

Vcl. *dim.* *pp* *pp*

äußerst kurze Pause (im Takt) folgt: Galgenlied.

Piccolo.  
Bratsche.  
Violoncell.

molto rit. (29)

- - - sem A - - bend - mah - le.

molto rit. (29) *ppp*

U. E. 5334. 5336.

# 12. Galgenlied.

Sehr rasch (♩ = ca 120)

Piccolo.

Bratsche.

Violoncell.

Rezitation.

Die dür - re Dir - ne mit lan - - gem Hal - se wird sei - ne letz - te Ge -

5 accel.

Pic.

Br.

Vcl.

5 accel.

lieb - te sein. In seinem Hir - - ne steckt wie ein Na - gel die dür - re Dir - ne mit

(♩ = 144 - 152) 10 accel. bis zum Schluß

Pic.

Br.

Vcl.

(♩ = 144 - 152) 10 accel. bis zum Schluß

lan - gen Hal - se. Schlank wie die Pi - nie, am Hals ein Zöpfchen, wol - lü - stig wird sie den

Pic.

Br.

Vcl.

f cresc. -

ff

Schelm um - hal - sen die dür - re Dir - ne!

ziemlich lange Pause, (im Takt dann folgt: Enthauptung.

- Klavier.
- Baß-Klarinette.
- Bratsche.
- Violoncell.

# 12. Galgenlied.

Sehr rasch (♩ = ca 120)

Piccolo.

Bratsche.

Violoncell.

Rezitation.

Die dür - re Dir - ne mit lan - - gem Hal - se wird sei - ne letz - te Ge -

5 accel.

Pic.

Br.

Vel.

5 accel.

lieb - te sein. In seinem Hir - - ne steckt wie ein Na - gel die dür - re Dir - ne mit

(♩ = 144 - 152) 10 accel. bis zum Schluß

Pic.

Br.

Vel.

(♩ = 144 - 152) 10 accel. bis zum Schluß

lan - gen Hal - se. Schlank wie die Pi - nie, am Hals ein Zöpfchen, wol - lü - stig wird sie den

Pic.

Br.

Vcl.

f cresc. -

ff

Schelm um - hal - sen die dür - re Dir - ne!

ziemlich lange Pause, (im Takt dann folgt: Enthauptung.

- Klavier.
- Baß-Klarinette.
- Bratsche.
- Violoncell.

# 13. Enthauptung.

Ziemlich bewegte ♩ (ca 126)

Baß-Klarinette in B.

Bratsche.

Violoncell.

Rezitation.

Klavier.

*hervortretend*

*ff legato*

*gestoßen*

Detailed description: This system contains the first three measures of the piece. It features five staves: Bass Clarinet in B, Violin, Viola, Recitation, and Piano. The tempo is 'Ziemlich bewegte' (moderately lively) at approximately 126 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The Bass Clarinet part starts with a dynamic of *ff* and is marked *legato*. The Violin and Viola parts are marked *ff* and *gestoßen* (staccato). The Piano part begins with a *ff* dynamic. The Recitation part is currently blank.

B. Kl. (B)

Br.

Vel.

Der Mond, ein blan. kes Türkenschwert auf einem schwarzen

Detailed description: This system contains measures 4 through 7. It features five staves: Bass Clarinet in B, Violin, Viola, Recitation, and Piano. The Bass Clarinet part has a circled '5' above it. The Violin and Viola parts have a circled '5' above them. The Piano part has a circled '5' above it. The lyrics 'Der Mond, ein blan. kes Türkenschwert auf einem schwarzen' are written below the staves. Dynamics include *p*, *f*, and *mp*.

B. Kl. (B)

Br.

Vel.

Sei. denkis. sen, ge. spen. stisch groß- dräut er. hin. ab durch schmer.

Detailed description: This system contains measures 8 through 11. It features five staves: Bass Clarinet in B, Violin, Viola, Recitation, and Piano. The Bass Clarinet part has a circled '5' above it. The Violin and Viola parts have a circled '5' above them. The Piano part has a circled '5' above it. The lyrics 'Sei. denkis. sen, ge. spen. stisch groß- dräut er. hin. ab durch schmer.' are written below the staves. Dynamics include *pp*, *f*, and *pp*.

[ ] bedeutet Hauptstimme.

U. F. 5334. 5336.



42

rit. - - - - - Tempo

B-Kl. (B)

Br.

Vel.

rit. - - - - - Tempo

Sei - - - - - denkis. sen. Es schlottern un.ter ihm die Knie,  
Tempo hervor hervor

ohn.mächtig bricht er jäh. zusammen. Er wäht. es sause strafend schon auf sei.nen Sünden.hals her.

accel.

accel.

accel.

G-Saite. G-Saite. G-Saite.

20 20

martellato

nie.der der Mond, das blan.ke Tür.kenschwert.

I P 5334 5336

langsam (♩ ca 86-100)  
Gr. Flöte.

25

H-Kl. (B) *espress.* *pp* begleitend *ppp* *p* nimmt Klarinette in A

B. *espress.* *pp* begleitend *ppp* *p*

Vel. *pp* begleitend

Fl. *p* *f* *pp* *f* *pp* *pp* *pp*

Kl. (A) *f* *pp* *pp*

Br. *pp* *ppp* *pp*

Vel. *fpp* *pp*

30

Fl. *fpp* *f* *fpp* *poco espress.*

Kl. (A) *ppp* *f* *p* *poco espress.*

Br. *ppp* *f* *pizz.* *arco* *trem. am Steg.*

Vel. *pp* *f* *pp* *trem. am Steg.*

35 *molto rit.*

Fl. *molto rit.*

Kl. (A) *molto rit.*

Br. *molto rit.*

Vel. *molto rit.*

35 *molto rit.*

Fl. *molto rit.*

Kl. *molto rit.*

Br. *molto rit.*

Vel. *molto rit.*

folgt: Die Kreuze unmittelbar anschließend. Klavier (anfängs allein) später dazu Flöte, Klar. (A), Geige, Vcll.

□ ] bedeutet Hauptstimme.

U 5 5224 5226



24

# 14. Die Kreuze.

Langsame  $\text{♩}$  (ca 56)  
(ernst) *f*

Rezitation. Heil - ge Kreu - ze sind die Ver - se, dran die Dichter stumm ver -

Langsame  $\text{♩}$  (ca 56)  
*ff* *legato*

Klavier. *r.H.* *ff* *f* *legato*

*l.H.* *ff*

blu - ten, blind - - ge - schlagen von der Gei - er flatterndem Gespen - ster - schwar - me.

*immer martellato (non legato)* *ff*

⑤ *cresc.* *tr* *tr* *tr* *tr*

*ffp*

In den Lei - bern schwelg - ten Schwer - ter, prun - - kend in des

*p*

U. E. 5334. 5336.

24

# 14. Die Kreuze.

Langsame (ca 56)  
(ernst) *f*

Rezitation. Heil - ge Kreu - ze sind die Ver - se, dran die Dichter stumm ver -

Langsame (ca 56)  
*ff* *ff* *f* *legato*

Klavier. *r.H.* *l.H.* *ff*

blu - ten, blind - - ge - schlagen von der Gei - er flatterndem Gespen - ster - schwar - me.

*immer martellato (non legato)* *ff*

⑤ *cresc.* *tr* *tr* *tr* *tr* *ffp*

In den Lei - bern schwelg - ten Schwer - ter, prun - - kend in des

*p*

U. E. 5334. 5336.

45

Blu - tes Schar - - lach! Heil - - ge Kreu - ze sind die Ver - se, drandie

*r.H.* *f* *cresc.* *ff* *ten.* *ten.* *r.H.*

Dich - ter stumm ver - blu -

*accel.* *martellato* *martellato* *martellato*

Flöte. Flatterzunge

*pp* Klarinette in A.

*pp* Geige.

*pp* Flag.

Violoncell. Doppelgriff es u. h.

*ppp* (10) *ppp* (10) *ppp* *pp* *pp* *pp*

*ten.* Tot das Haupt, erstarret die Locken - fern ver -

*r.H.* *l.H.* *pp* *pp* *pp*

\* ohne Pedal U. E. 5334. 5336. immer ohne Ped.

46

Fl.  
Kl. (A)  
G.  
Vel.  
*ppp sehr ruhig, ohne Ausdruck*

weht der Lärm des Pöbels. Langsam sinkt die Sonne  
*ppp stacc.*  
ohne Ped.

Fl.  
Kl. (A)  
G.  
Vel.  
*p cresc.*  
*spiccato*  
*pizz.*  
*arco*

nie der, eine rote Königskrone.  
*molto stacc.*  
*molto cresc.*  
*p*  
*ffp*

sehr breit

Fl.

Kl. (A)

G.

Vel.

Schalltrichter hoch

*ff*

*ff*

sehr breit

Heil-ge Kreuze sind die Ver-se.

sehr breit

*fff*

Fl.

Kl. (A)

G.

Vel.

*pp*

*ffpp*

*pp*

*ffpp*

*pp*

*f*

*f*

Schluß des II. Teiles.

20

*ffpp*

*fff*

III. Teil.

15. Heimweh.

In abwechslungsreicher Bewegung (♩ = 56 - 70)  
frei *stacc.* etwas rasch zögernd -

Klarinette in A.  
Geige.  
Rezitation.  
Klavier.

*pizz.* *f* *arco* *p* *pp*

In abwechslungsreicher Bewegung (♩ = 56 - 70)  
In abwechslungsreicher Bewegung (♩ = 56 - 70)

*f* *p*

Kl. (A)  
G.  
sehr zart  
Lieblich kla - gend - ein krystall - nes Seuf - zen aus I -

*p dolce* *p* *pp*

etwas zögernd Tempo

Kl. (A)

G. G-Saite

etwas zögernd Tempo

ta - liens al - ter Pan - to - mi - - - me, klingts her ü - - - ber: wie Pier -

etwas zögernd Tempo

pp

Kl. (A)

G. G-Saite

f molto espress.

espress.

p

D-Saite

rot so höl - - - zern, so mo - dern sen - ti - men - tal

f

6

p

3

Kl. (A)

G. G-Saite

fp

p

f

poco accel.

cresc.

10

10

p

cresc.

poco accel.

poco accel.

- ge - wor - den. Und es tönt durch sei - nes Herzens Wü - ste,

U. E. 5334. 5336.

50

rit. a tempo grazioso hüpfend  
Kl. (A) *crsc.* *pp*  
G. *ppp spiccato*

rit. a tempo *pp*  
tönt ge-dämpft durch al-le Sin-ne wie - der, lieb-lich kla-gend-

rit. a tempo grazioso  
legato espress. *ppp molto stacc.*

*Pa. . . . \**

Kl. (A) *f* *pizz.* *arco* *spiccato* *fz.* *arco*  
G. *f* *spiccato* *spiccato*

ein krystall-nes Seuf-zen aus I-ta-liens al-ter Pan-to-mi-me.

15 15  
legato *stacc.* *p*

belbend  
Kl. (A) *mf* *schwungvoll* *f*  
G. *crsc.*

belebend

belebend *f* *p*

*tr*

Geige:++ pizz. mit der linken Hand.

U. E. 5334. 5336.



Kl. (A)

G.

Da ver - gibt Pier -

*ff*

Kl. (A)

G.

*ff* *pp* 20 *ffp*

rot die Trau - er - mie - nen! Durch den

*pp* 20

*poco rit.* *Tempo* *steigernd*

Kl. (A)

G.

*poco rit.* *Tempo* *steigernd* 3

blei - chen Feu - erscheines Mon - des, durchdes Licht - meersFlu - ten schweift die

*pp* *Tempo* *steigernd*

*poco rit.*

*poco rit.* *molto rit.*

*cresc.* *fff*

*poco rit.* *molto rit.*

Sehn - - sucht kühn hin - auf, em - por zum Hei - - mat - him - mel,

*poco rit.* *molto rit.*

*cresc.* *ff* *fff*

*ppp* *pp*

8

Flag.

**25** *sehr langsam*

lieb - lich kla - gend ein kry - stall - - nes Seuf - zen.

**25** *sehr langsam*

*pp* *arpegg.*

tonlos niederdrücken

--- \* Flag.

ohne Pedal!

*Sehr rasch. (♩)* *Picc.*

*Sehr rasch. (♩)* *rit.*

*Violoncell.* *Flag. C Saite.*

folgt ohne Pause: **Gemeinheit.**  
(Klavier, Piccolo, Klarinette(A) Geige, Violoncell.)

U. E. 5334. 5336.

# 16. Gemeinheit.

Geige. *Ziemlich rasch* (♩ ca 126) *pizz.* *ff*

Violoncell. *Ziemlich rasch* (♩ ca 126) *ff*

Rezitation. *Ziemlich rasch* (♩ ca 126)  
 In den blanken Kopf Cas - san - ders, dessen Schreie die Luft durchze - tert,

Klavier. *Ziemlich rasch* (♩ ca 126) *ff*

*poco rit.* *Plötzlich viel langsamer.*

G. *poco rit.* *Plötzlich viel langsamer.*

Vcl. *poco rit.* *Plötzlich viel langsamer.*

bohrt Pier - rot mit Heuch - ler - mie - nen zärt - lich - flüchtig

*ff* *p*

Piccolo. *Tempo* *Etwas langsamer.*

Klarinette in A. *ff* *p subito*

G. *immer weiter pizz.* *ff* *p subito col legno*

Vcl. *am Steg* *pp*

*(trocken)* *Tempo* *Etwas langsamer.*

ei - nen Schädelbohrer. *Tempo* *Etwas langsamer.*

Dar - auf stopft er

U F 5294 5292

Pic.

Kl. (A)

G. arco

Vel.

10

mit dem Daumen seinen eeh - - ten türk - - schen

10

*molto rit.*

Pic.

Kl. (A)

G. am Steg

Vel. am Steg

15

Ta\_bak indenblan.ken Kopf Cas-san - ders, des\_senSchreindieLuftdurchzert.

15

*molto rit.*

Tempo I.

Pic. *f* *pp* *p*

Kl. (A) *f* *pp* *p*

G. *f* *p*

Vel. *f* *p*

immer ganzer Bogen

Tempo I.

Tempo I.

Dann dreht er ein Rohr von Weich - sel hin - ten

poco rit. breiter Auftakt immer langsamer werdend

Pic. *pp*

Kl. (A) *pp*

G. *f*

Vel. *pizz.* *arco* *f*

poco rit. breiter Auftakt immer langsamer werdend

indieglat - te Glat - ze und be.hag - lich schmaucht und pafft er sei.nen

poco rit. breiter Auftakt immer langsamer werdend

breiter Auftakt *pp*

Pic.  
Kl. (A)  
G.  
Vcl.

*mf*

ech - - ten türk - - schen Ta - bak aus dem blan - - ken

*pp*

Pic.  
Kl. (A)  
G.  
Vcl.

*rit.*  
*f*  
*p*

*pizz.*  
*f*  
*p*

nimmt Bratsche

*fp*

*rit.*

25 Kopf Cas - san - ders!

*f*  
*p*

große ausgiebige Pause,  
dann folgt: Parodie.  
(Klavier, Piccolo, Klarinette  
in A, Bratschd.)

# 17. Parodie.

Piccolo. *(♩ = ca 132)*

Klarinette in A. Klarinette imitiert genau den Vortrag der Bratsche.

Bratsche. *mit Dämpfer*  
*grazioso p f p stacc. spicc. springender Bogen*

Rezitation. *(♩ = ca 132) durchaus begleitend*  
Strick - - nadeln, blank - - und -

Klavier. *pp fp*

Pic.

Kl. (A) sentimental *p dolce*

Br. sentimental *p dolce* D-Salto

blin - kend, in ih - rem grau - - en Haar, - - sitzt

*espress.* *l. H.* *p dolce sf*

58

Pic.  
Kl. (A)  
Br.

*ppp subito*  
*pp subito*  
*pp legato*  
*f*  
*stacc.*

die Du-en - na - mur - - - melnd im - ro - ten

Pic.  
Kl. (A)  
Br.

*ppp*  
*pp*  
*p*  
*f*

(zögernd)

10 Rück - chen - da - Sie wartet in der Lau-be, sie liebt -

10 *ppp* *pp* *pp* *pp*

Pic.  
Kl. (A)  
Br.

15 Pierrot mit Schmer - - - zen. 15 hervortretend

*cresc.* *f* *sf* *sf*

U. E. 5331. 5336



Pic. *f* *fp* *pp*

Kl. (A) *p*

Br. *f* *p* *f* *pp*

Strick - - nadeln, blank und blin - kend, in ih - rem  
wieder begleitend

*ff* *poco dim.* *ppp stacc.* *f*

*marcato*

Pic. *f* *pp* *f* *pp*

Kl. (A) *f* *pp* *f* *pp*

Br. *f* *pp* *f* *pp*

nimmt große Flöte rit. - - - -

grau - - en Haar. (20) rit. - - - -

*f* *pp* *f* *pp* *pp* *pp*

Fl. *ppp* sehr ruhig

Kl. (A) *ppp* sehr ruhig *p*

Br. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

am Steg -

Etwas langsamer. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

Da plötzlich - horch - ein Wis - pern! ein Windhauch kichert lei - se:

Etwas langsamer. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

U. E. 5334. 5336.



# 18. Der Mondfleck.

Sehr rasche (ca 144)

Piccolo.

Klarinette in B

Geige.

Violoncell.

Rezitation.

Ein - nen wei - ßen Fleck des hel - len Mon - des auf dem Rük - ken

Sehr rasche (ca 144)

Klavier.

*ppsf* *pp* *sf* *pp*

Pic.

Kl. (B)

G.

Vcl.

*mf* quasi kadenziierend *f* *pp* *mf* quasi kadenziierend

sei - nes schwar - zen Rok - kes, so spaziert Pier -

U. E. 5334. 5336.

Pic.  
Kl. (B)  
G.  
Vel.

rot im lauen Abend, auf-zu-suchen Glück und A-ben-teu-er.

Pic.  
Kl. (B)  
G.  
Vel.

Plötzlich stört ihn was an sei-nem An-zug, er be-

Pic. *cresc.* *ff* *dim.*  
Kl. (B) *cresc.*  
G. *pp* *mf* *pp* *f* *p*  
Vcl. *f* *pp* *pp* *pp* *mf/p* *pp*

10  
sieht sich rings und fin-det richtig- ei-nen wei-Ben Fleck

10 *pp*

*sf* *f* *sf* *f*

Pic. *ppp* *f*  
Kl. (B) *ppp* *f*  
G. *pp* *mf/p* *pp*  
Vcl. *f* *pp* *pp*

des hel-len Mon-des auf dem Rük-ken sei-nes schwarzen Rockes. War-te!

*pp* *f* *f* *sf* *p*

Pic.  
Kl. (B)  
G.  
Vcl.

denkt er: das ist so ein Gips - fleck! Wischt und wischt, doch

*pp*

*f*

Pic.  
Kl. (B)  
G.  
Vcl.

15 (ürgerlich) bringt ihn nicht her - un - ter! (erregt) *f* Und so geht er

15 *pp cresc.*

U. E. 5334. 5336.

Pic. *pp* *cresc.* *ff* 8.....

Kl. (B) *ff*

G. *cresc.*

Vel. *cresc.* *f cresc.*

*cresc.* (komisch bedeutsam)

gift - geschwollen wei - ter, reibt und reibt bis an den frü - hen Mor - gen ei - nen hervor -

*fp* *ff*

*pp*

Pic. 8.....

Kl. (B) *f*

G. *f* *pp*

Vel.

19

wei - - - Ben Fleck des hel - len Mon - des.

19

*ff*

ohne größere Pause, bloß  $\curvearrowright$  aushalten, folgt:

**Serenade.**

Klavier, Violoncell

Übergang zu Heimfahrt kommen dazu Flöte, Klarinette in A, Geige.

# 19. Serenade.

Sehr langsamer Walzer (mäßige  $\text{♩}$ )  $\text{♩} = \text{ca } 120-132$ ; sehr frei vorzutragen.

Violoncell.

Rezitation.

Klavier.

Vel.

Vel.

*p* *sf* *p*

Sehr langsamer Walzer (mäßige  $\text{♩}$ )  $\text{♩} = \text{ca } 120-132$  ⑤

Sehr langsamer Walzer (mäßige  $\text{♩}$ )  $\text{♩} = \text{ca } 120-132$   
*espress.* ⑤

*p* *mf*

*f* *p* *pizz.* *pp*

⑩ *espress.*

*dolce*

*(pizz.)* *molto rit.* *arco dolce* *Tempo dolce*  
*p > pp <> pp* *p <>*

*molto rit.* ⑮ *Tempo*

*molto rit.* ⑮ *Mit groteskem Tempo*

*pp <>*



Violin I (Vl.) and Piano accompaniment. The violin part features a melodic line with slurs and accents. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and arpeggios. The lyrics are: "Rie-sen-bo-gen kratzt Pier-rot auf sei-ner Brat-sche. Wie der Storch auf ei-nem Bei-ne".

Violin I (Vl.) and Piano accompaniment. The violin part includes a measure marked (20). The piano accompaniment features a section marked "immer p" and "pp". The lyrics are: "knipster trüb ein Piz-zi-ca-to." and "rit." markings are present above the violin staff.

Violin I (Vl.) and Piano accompaniment. The violin part includes a measure marked (25). The piano accompaniment features a section marked "brilliant" and "Tempo". The lyrics are: "langsam - accel. - rit. - Tempo", "langsam - accel. - rit. - Tempo", and "rit. - Tempo Plötz-lich naht Cas-".

Violin I (Vl.) and Piano accompaniment. The violin part includes a measure marked (25). The piano accompaniment features a section marked "poco rit." and "cresc.". The lyrics are: "san-der, wü- tend ob des näch-ti-gen Vir-tuo- sen." and "poco rit." markings are present above the violin staff.

68 *ruhiger*

Vcl. *pp* *(ruhig)* *p* *z* *p* *z* *z* *z* *sf*

30 *ruhiger* Mit gro - tes - - kem Rie - - sen - bo - - gen kratzt

Vcl. *frei* *(breit)* *p*

Pier - rot auf sei - ner Brat - sche.

Vcl. *Tempo brillant* *rit.* *Tempo C-Saite* *p* *dolce* *pp* *Tempo*

35 *Tempo* Von sich wirft er jetzt die Brat - sche: mit der de - li - ka - ten Linken

Vcl. *poco string.* *rit.* *Tempo* *fließend*

40 *poco string.* *rit.* *p* *Tempo*

faßt er den Kahl - kopf am Kra - gen - träu - Temp - mend spielt

*p* *cresc.* *40*

*poco string. >*

U. E. 5334. 5336.

Violin I part with lyrics: er auf der Glat - - - ze mit gro - tes - - - kem Rie - - - sen -

Piano accompaniment with markings: *legato*, *dolce*, *p espress.*

Flöte, Klarinette in A, Geige, and Violin parts.

Violin part includes marking: *ruhig*

Piano part includes marking: *dim.*

Lyrics: bo - - - gen.

Flöte, Kl. (A), G., and Violin parts.

Violin part includes marking: *arco*, *pp*

Guitar part includes marking: *Dämpfer*

Violin part includes marking: *Dämpfer*

Lyrics: folgt unmittelbar, ohne Pause, anschließend: Heimfahrt.

Instrumentation: Klavier, Flöte, Klarinette in A, Geige, Violoncell.

# 20. Heimfahrt.

(Barcarole)

Leicht bewegt (♩. = 42-46)

Flöte. *p*

Klarinette in A. *pp* sehr zart und leicht

Geige. (mit Dämpfer) *pizz.* *p*

Violoncell. (mit Dämpfer) *pizz.* *pp*

Rezitation. Leicht bewegt (♩. = 42-46)

Klavier. Leicht bewegt (♩. = 42-46) *pp* zart *ppp* äußerst kurz, wie Tropfen

*Red.* \*

Fl. *pp*

Kl. (A) *pp*

G. *p*

Vel. *pp*

⑤

⑤

*ppp* *poco espr.*

*Red.* \*

U. E. 5334. 5336.

poco rit.

Fl.

Kl. (A)

G.

Vel.

Der Mond - - - strahl ist das Ru - - - der,

poco rit.

poco espress.

Tempo

Fl.

Kl. (A)

G.

Vel.

See - - ro-se dient als Boot,

Tempo

Fl. *Flatterzunge- p*

Kl. (A) *fp*

G. *pizz.*

Viol. *pizz. p*

drauffährt Pier - rot gen Sü - den mit gu - tem Rei - se - wind.

10

10 *pp*

Fl. *ppp*

Kl. (A) *ppp*

G. *arco pp*

Viol. *arco pp*

Der Strom summt tie - fe Ska - len und wiegt -

*pp* *ppp*

*poco rit.*  
Flutterzunge..

Fl.  
Kl. (A)  
G.  
Vel.

*poco rit.* - - - - - (15)  
den leich - ten Kahn. Der Mond - strahl ist das Ru - der,  
*poco rit.* - - - - - (15)  
*sfpp* - - - - - *espress.*

Tempo

Fl. Flutterzunge..  
Kl. (A)  
G. spiccato  
Vel. spiccato

Tempo  
See - ro - se dient als Boot.  
Tempo

Fl.  
Kl. (A)  
G.  
Vcl.

*p espress.* *p dolce*  
*p espress.* *p dolce*  
*p espress.* *p dolce*

Nach Ber-ga-mo, zur Heimat, kehrt nun Pier-rot zurück;

*espress.*

Fl.  
Kl. (A)  
G.  
Vcl.

*pp* *pp* *pp* *pizz.* *pp*

(20) schwach däm - mert schon im O - sten der grü - - ne Ho - ri - zont.

(20)



Flutterzunge. -

Fl.  
Kl. (A)  
G.  
Vel.

*pp*  
Der Mond - - strahl ist das Ru - der.

*sfpp* *sfpp* *sfpp* *sfpp*

Fl.  
Kl. (A)  
G.  
Vel.

*pp* *pp* *pizz.* *pp*

25

*sf*

Fl.  
Kl. (A)  
G.  
Vel.

*pp* *p* *pp*

Dämpfer weg! arco Dämpfer weg!

*p* *pp*

30

*pp*

folgt: (ohne Pause!), „O alter Duft.“  
Klavier, Flöte (Piccolo), Klarinette (Baß-Klar.  
Geige (Bratsche), Violoncell.



# 21. O alter Duft.

Bewegt (♩ = ca 60)

Flöte.

Klarinette in A.

Geige.

Violoncell.

Rezitation.

O al - ter Duft aus Mär - chenzeit, be - rau - schest wieder meine

Bewegt (♩ = ca 60)

Klavier.

*pp*

*pp*

poco rit. Tempo

Fl.

Kl. (A)

G.

Viol.

*p espress.*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

Sin - ne! Ein närrisch Heer von Schel - me rein durchschwirrt die leicht - te Luft. Ein glücklich

poco rit. 10 Tempo

*ppp*

mit Dämpfung

*ppp*

Ed. - - - - \*

U. E., 5334. 5336.

poco rit. - - - - Tempo rit. - - Tempo

Fl.

Kl. (A)

G.

Vcl.

nimmt Baß Klarinette in B

nimmt Bratsche

poco rit. - - - - Tempo rit. - - Tempo sehr innig

Wünschen macht mich froh nach Freu - den, die ich lang ver - ach - tet. O

poco rit. - - - - Tempo rit. - - Tempo

*p espress.*

poco rit. - - - - Tempo

Fl.

Baß-Klarinette (B)

Bratsche.

Vcl.

*p espress.*

15

15 al - ter Duft aus Mär - chen.zeit, be - rau - schest wie - der mich. All meinen

poco rit. - - - - Tempo

poco rit. - - - - *ppp* - - Tempo

nimmt Piccolo

20

Unmut geb ich preis; aus meinem sonnunrahm-ten Fenster beschau ich frei die lie-be Welt und

20

Piccolo. rit. Tempo molto rit.

Dämpfer aufsetzen mit Dämpfer

Dämpfer aufsetzen mit Dämpfer

rit. 25 Tempo molto rit. 29

träum hin - aus in sel - ge Weiten... O al-ter Duft aus Mär - chen-zeit!

rit. 25 Tempo molto rit. 29

UAI/SD  
N. 92468  
Date 22 ABR. 1996  
Cole 78.024. SCH 2), 33.2  
U. E. 5334. 5336.