Laércio Resende

Laércio Resende

3 vezes Pierrot

3 vezes Pierrot

2012

São Paulo
2012

LAÉRCIO COSTA RESENDE FILHO

3 vezes Pierrot

**Subsídios para uma interpretação do canto falado de Pierrô Lunar
com a recriação poética de Augusto de Campos para o português**

São Paulo

2012

LAÉRCIO COSTA RESENDE FILHO

3 vezes Pierrot

**Subsídios para uma interpretação do canto falado de Pierrô Lunar
com a recriação poética de Augusto de Campos para o português**

Dissertação apresentada ao Departamento de
Música da Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Processos de Criação
Musical

Linha de pesquisa: Questões Interpretativas

Orientador: Prof. Dr. Amílcar Zani Netto

São Paulo

2012

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio, convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

**Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

Resende Filho, Laércio Costa

3 vezes Pierrot: subsídios para uma interpretação do canto falado de
Pierrô Lunar com a recriação poética de Augusto de Campos para o
Português/ Laércio Costa Resende Filho. – São Paulo: L. C. Resende,
2012.

422 p. : il. + CD

Dissertação (Mestrado) -- Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.

Orientador: Amílcar Zani Neto.

I. Análise musical. 2. Atonalismo. 3. Canto falado. 4. Expressionismo.
5. Melodrama. 6. *Sprechgesang*. 7. Simbolismo. 8. Tradução poética. I.
Zani Neto, Amílcar, orient. II. Título.

CDD. 21.ed. 780

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: RESENDE FILHO, L.C.

Título: 3 vezes Pierrot: Subsídios para uma interpretação do canto falado de Pierrô Lunar com a recriação poética de Augusto de Campos para o português

Dissertação apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

DEDICATÓRIA

para

Erika Muniz

e

José Roberto Capecce

Rútilos rubis.

AGRADECIMENTOS

Cada uma das pessoas que agradeço aqui se reveste de enorme importância para os vários momentos de elaboração deste trabalho. Quem está neste grupo é porque de uma forma ou de outra influenciou decisivamente nos rumos que fui tomando durante a pesquisa.

Entre os que primeiro agradeço, registro os nomes daqueles cuja participação foi sistemática, prolongada e laboriosa, como foi a de meu orientador, o pianista Professor Doutor Amilcar Zani. Neste longo período de trabalhos juntos, o professor Amilcar me deu a certeza do quanto é importante para o músico pesquisador a junção indissociável entre pesquisa e arte. Esteja qualquer uma das duas partes ausente e a outra ressurte. Muito obrigado professor.

Também intensa foi a contribuição do Professor Doutor e compositor Rodolfo Coelho de Souza, meu instrutor em análise musical. A arte não cria amarras. Obrigado por sua visão não dogmática da música.

Incluo entre estes primeiros nomes o da professora de canto Isabel Maresca, meticulosa e especialmente generosa na leitura e comentários que fez desta dissertação.

Continuo ainda no topo da lista, pois desejo agradecer enormemente a Celso Cintra por me favorecer o contato com a ensolarada e dinâmica Edmar Ferreti, soprano inaugural do *Pierrot* em português, atualmente professora na Universidade de Uberlândia. Obrigado Edmar pela vivacidade com que me contou de sua arte.

Ao artista das palavras sonoras, Augusto de Campos, agradeço a acolhida e a prontidão em me auxiliar no estudo de sua recriação poética para o Pierrô. Ao poeta ainda agradeço franquear a inclusão do original de um de seus poemas no interior desta dissertação.

O maestro Ronaldo Bologna foi responsável por muitos momentos de reflexão durante nossas entrevistas. Com ele, vejo que a música é uma atividade muito

séria, demanda esforço e disciplina, mas que resulta melhor quando cultivada por alguém de espírito leve. E por certo Bologna o possui. Obrigado, maestro, por este ensinamento.

Para que toda a pesquisa resultasse em um texto capaz de causar alguma boa impressão em quem o lesse eu poderia fazer tudo que estivesse ao meu alcance, mas certamente não seria suficiente se não tivesse conhecido minha amável revisora Elaine Cristina Gardinali. Sem perder jamais o foco do que na essência importa, e a todo momento canto falando com extrema tranquilidade, Elaine cuidou desde os detalhes mais diminutos de revisão e formatação do trabalho, até os grandes formatos do produto final, sempre com a mesma desenvoltura. Muito obrigado por isto.

Érika Muniz, soprano de voz e alma muito bonitas, está certamente entre os nomes dos que decisivamente “escreveram” este trabalho. Com seu desprendimento, empenho e alegria Érika desenvolveu, e continuará desenvolvendo, uma investigação de grande valor artístico acerca das infinitas possibilidades interpretativas do *sprechgesang* do Pierrô em português. Um beijo, Érika.

Sem a ajuda de José Roberto Capecce na disposição dos textos do poema na partitura do *sprechgesang* eu estaria até hoje preso ao computador tentando dar fim ao trabalho. E foi atendendo a vários de seus questionamentos que me direcionou a soluções bem mais interessantes do que as que originalmente imaginei. Um obrigado especial.

Às amigas Cely Kozuki e Regina Ayres e ao amigo Carlos Nascimento devo horas de conversa informal a respeito do meu tema de estudo. Agradeço muitíssimo e peço desculpas se em algum momento dos que eu vim “com aquela história de Pierrô” nem perguntei se era disso mesmo que vocês queriam falar.

Ao amigo Odorico Ramos agradeço pela meticulosa tradução para o inglês dos textos que neste idioma deve constar da dissertação.

À amiga, Valéria Gil Condé, professora doutora da FFLCH - USP, agradeço a inestimável indicação para a análise dos poemas de *Pierrot Lunaire* recriados para o português.

Ao amigo Henrique Hippert, professor doutor da UFJF, pela indicação da bibliografia que me embasou na análise dos poemas.

Ao amigo Robson Colosio agradeço pela primeira chave, mas que sem esta não poderia sequer saber da existência de outras.

Ao amigo Juvenal de Moura, professor na área de canto e fonoaudiologia, agradeço pela longa e esclarecedora conversa e pela pronta manifestação de apoio oferecendo-me uma instrutiva bibliografia.

À pesquisadora Joana Mariz, pela breve, mas valiosa conversa sobre os conceitos de Johan Sundberg acerca do “formante do cantor”.

A Luciano Rossa, integrante da equipe do Centro de Documentação Musical e Editora Criadores do Brasil da Fundação OSESP, agradeço pelas valiosas informações.

Ao lado dos nomes de quem aqui agradeço tenho a obrigação de acrescentar, indelével, o qualificativo “generosidade”. Por princípio, o ato de oferecer não tem medidas, ele já nasce grande, crescido, desenvolvido. Pensando assim, um simples piscar de olhos pode ter o mesmo valor de uma grande e festiva queima de fogos. Todos deste rol, sem exceção, ofereceram algo de extrema importância para minha pesquisa. Por esta razão gostaria de apresentá-los lado a lado em um círculo em constante rotação, representando assim a igual importância que todos têm para mim. Mas como o papel exige as ideias em sequência linear assim o fiz. Igualmente grato a todos!

RESENDE FILHO, L.C. 3 vezes Pierrot: Subsídios para uma interpretação do canto falado de Pierrô Lunar com a recriação poética de Augusto de Campos para o português. 2012. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo de aspectos históricos e conceituais do *sprechgesang* (canto falado) usado por *Arnold Schoenberg* no seu melodrama *Pierrot Lunaire*, op 21. O estudo tem por finalidade principal apresentar sugestões de interpretação para a execução da obra quando adaptada ao texto recriado para o idioma português pelo poeta Augusto de Campos. Inicialmente são apresentadas três trajetórias históricas: a primeira enfoca a transformação do personagem *Pierrot* através dos tempos e regiões da Europa, a segunda, a evolução do uso da declamação no gênero literomusical melodrama, e a terceira, a presença do gênero melodrama na evolução da obra de *Arnold Schoenberg*. Em seguida, são estudados aspectos conceituais específicos de *Pierrot Lunaire* por meio de elaboração de análises comparativas. Três interpretações da obra, registradas em cd comercial por artistas consagradas, são usadas como objeto de estudo para estas análises, cujo interesse maior se concentra na compreensão das múltiplas possibilidades de leitura do *sprechgesang*. Por fim, como aplicação prática dos conceitos estudados neste trabalho, foi criada, em parceria com a cantora Erika Muniz, uma interpretação para o *sprechgesang* de *Pierrot Lunaire* adaptado ao português.

Palavras-chave: Análise musical, atonalismo, canto falado, expressionismo, melodrama, *sprechgesang*, simbolismo, tradução poética.

RESENDE FILHO, L.C. 3 times Pierrot: material for an interpretation of the speech-singing in *Pierrot Lunaire* with the poetic recreation in Portuguese by Augusto de Campos. 2012. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

ABSTRACT

This dissertation presents a study on conceptual and historical aspects of Arnold Schoenberg's use of *Sprechgesang* (speech-singing) in his melodrama *Pierrot Lunaire*, op. 21. The study aims primarily at building up interpretative patterns for a particular version of the piece – adapted to a recreation of the text in Portuguese by the poet Augusto de Campos. Initially, three historical approaches are presented: the transformation of *Pierrot* through time and places in Europe; the evolution of the use of recitation in the “literary-musical” genre melodrama; and the presence of the genre melodrama in Arnold Schoenberg's work. Then, specific conceptual aspects of *Pierrot Lunaire* are studied through comparative analysis. For this, three interpretations of the piece, recorded in commercial CDs by recognized artists, are used as object. The analysis focuses chiefly on comprehending the multiple reading possibilities of *Sprechgesang*. Finally, in order to apply the concepts studied in this work, an interpretation for the *Sprechgesang* in *Pierrot Lunaire* adapted to Portuguese was created. This was done in a partnership with the singer Érika Muniz.

Keywords: musical analysis; atonality; speech-singing; expressionism; melodrama; Sprechgesang; symbolism

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Introdução: dodeschoenberg (2000). Augusto de Campos, **p. 110**

Figura 2 - Programa da primeira radifusão de Pierrot no Brasil, através do único registro fonográfico até então, o de Schoenberg e Erika Stiedry-Wagner, **p. 111**

Figura 3 - Pedrolino e o Doutor em uma xilogravura anônima na página de rosto da obra "*La Gran Vittoria di Pedrolino*" escrita por Giulio Cesare Croce em 1621, Bologna, **p. 130**

Figura 4 - Duas versões de *Pierrot* em trajes característicos, segundo desenhos de Maurice Sand, **p. 132**

Figura 5 - Primeira página do contrato assinado entre Jean-Baptiste DEBURAU e Nicolas-Michel BERTRAND, **p. 135**

Figura 6 - Detalhe da assinatura de Deburau, **p. 135**

Figura 7 - Figurino de Gaspar Deburau para a pantomima "*Les vingt-six infortunes de Pierrot*", em gravura de Maleuvre, **p. 137**

Figura 8 - Duas caricaturas de Eustache Lorsay(1822-1871) apresentando o *Pierrot* de Jean Gaspar Deburau em ação farsesca no teatro "*Les Funambules*", **p. 138**

Figura 9 - Fachada do "*Théâtre des Funambules*" (*Boulevard du Temple*), com a figura do mímico Jean Baptiste Deburau no personagem *Pierrot*. Gravura de (ca.) 1862, **p. 139**

Figura 10 - *Pierrot Absinthe Garçon!*- Artista: L.E.M., **p. 145**

Figura 11 - Capa de um exemplar da revista "*Pierrot*" de 13 de julho de 1888, **p. 146**

Figura 12 - Adolphe Willette com gato preto e em trajes de *Pierrot* , **p. 146**

Figura 13 - Jules Chéret, *Pierrot Sequestra um Mannequin*, **p. 148**

Figura 14 - Cartaz de autor desconhecido anunciando a publicação da pantomima "*Pierrot sceptique*" escrita por Léon Hennique e Joris-Karl Huysmans, em 1881, **p. 149**

Figura 15 - Sarah Bernhardt como *Pierrot* para a peça "*Pierrot assassin de sa femme*" de Paul Margeritte, em foto de Felix Nadar de 1883, **p. 150**

Figura 16 - Gravura de Adolphe Léon Willette, para "*Pierrot assassin de sa femme*", pantomima de Paul Margueritte, apresentada no *Théâtre Libre*, em dezembro de 1888. Departamento de artes e espetáculo, Biblioteca Nacional de França, **p. 150**

Figuras 17 e 18 - Esquerda: Detalhe da Ilustração de Henri Lanos, *Pierrot assassin de sa femme*. Direita: Iconografia fotográfica de Salpêtrière - detalhe da fotografia de autoria de Régnard, **p. 152**

Figura 19- Fragmentos das páginas 19 e 20 do manuscrito onde se vê o texto

de “Ariadne...” entremeado pela música, **p. 161**

Figura 20 - *Des Teufels Lustschloss*, **p. 163**

Figura 21 - Primeiro trecho da partitura de *Des Teufels Lustschloss* onde podem ser constatadas as duas formas de tratamento do texto falado, **p. 165**

Figura 22 - Único trecho de “*Des Teufels* em que Schubert usa a denominação “melodrama”, **p. 165**

Figura 23 - Folha de índice da partitura de *Die Zauberharfe* onde estão destacadas as seções para as quais o autor deu o nome de “melodrama”, **p. 167**

Figura 24 - Duas primeiras páginas da seção nº 6 *Arnulf*, **p. 168-169**

Figura 25 - Mudança de andamento na seção nº 6 *Arnulf: Furie bebe! de Die Zauberharfe: Furie bebe! em Die Zauberharfe*, **p. 170**

Figura 26 - Trecho (página 399) do nº 16 de *Fierrabras*, identificado como melodrama pelo autor, **p. 171**

Figura 27 - Outro exemplo de melodrama em *Fierrabras*, **p. 172**

Figuras 28 e 29 - Partitura de “*Abschied Von der Erde*”, “für Declamation mit begleitung”, **p. 172**

Figura 30 - Introdução e primeiros versos de *Ballade Vom Haideknaben*, **p. 178**

Figura 31 - Relação “motívica” entre texto e música, **p. 179**

Figura 32 - O paço das colcheias e a retenção das fermatas orientam a declamação em “*Ballade Vom Haideknaben*”, **p. 179**

Figura 33 - “Fort, fort, fort” em “*Die Flüchtlinge*”, **p. 180**

Figura 34 - Capa da partitura “*Lenore*”, **p. 181**

Figura 35 - Partitura “*Lenora*” - indicação de andamento “*rasch*”, **p. 182**

Figura 36 - Último sistema da página 12 de *Lenora*, onde se lê a indicação do compositor a respeito do uso flexível do *ritornello* objetivando facilitar a sincronia entre recitante e pianista, **p. 182**

Figura 37 - Primeiro sistema da página 13 de *Lenora*, **p. 183**

Figura 38 - Introdução de *Der traurig Mönch*, **p. 184**

Figura 39 - *Doch ohne*, página 04, **p. 185**

Figura 40 - *Des Todten Dischters Liebe*, **p. 186**

Figura 41 - Notação de Humperdinck para o texto narrado em “*Königskinder*”, **p. 188**

Figura 42 - Detalhe da grafia de Humperdinck para a declamação, **p. 189**

Figura 43 - Humperdinck, “*Die Königskinder*”, p.4, **p. 189**

Figura 44 - Primeira entrada da declamação em “*Dornröschen*”, **p. 191**

Figura 45 - *Das Hexenlied*, **p. 193**

Figura 46 - Primeiro momento de declamação acompanhada pelo piano em

Enoch Arden, p. 196

Figura 47 - Início da declamação em “*Das Schloss am Meere*”, p. 196

Figura 48 - Capa e folha de rosto da partitura “Pelo Amor!” de Coelho Netto e Leopoldo Miguez, p. 198

Figura 49 - Edição de 1897 do texto de “Pelo Amor!”, p. 198

Figuras 50 e 51 - Páginas 62 e 63 da partitura de “Pelo Amor!”, p. 200-201

Figura 52 - Museu dos Teatros – coleção “programas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro”, p. 204

Figura 53 - Museu dos Teatros – coleção “programas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro”, p. 204

Figura 54 - Detalhe da imagem anterior, p. 205

Figura 55 - Página da revista “Para Todos”. “Ângela Vargas Barbosa” na primeira foto e Berta Singerman na segunda. Destaque que demonstra o interesse pela arte da declamação, no Brasil, durante as primeiras décadas do século XX, p. 206

Figura 56 - Foto de Oscar Straus em capa de uma partitura de 1902 composta para o cabaré *Überbrettl* de Wolzogen em Berlim, p. 211

Figura 57 - Cartaz criado pelo artista gráfico Edmund Edel © Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, p. 212

Figura 58 - Dependências do segundo endereço onde de fato Schoenberg desempenhou funções de diretor e arranjador musical, p. 213

Figura 59 - Entrada da declamação em “*Dornröschen*” (A bela adormecida) de Humperdinck. Abaixo da pauta aparece esclarecimento para a notação da fala, p. 216

Figura 60 - Linha da declamação em *Gurre-lieder*, de Schoenberg, p. 216

Figura 61 - Três primeiros compassos do narrador em *Gurre-lieder* na versão para canto e piano de Alban Berg, p. 217

Figura 62 - Recorte da linha do narrador de *Gurre-lieder*, apropriada ao registro vocal de tenor, p. 218

Figura 63 - *Die glückliche hand*, compassos 03 e 04, linha do coro canto falado, p. 222

Figura 64 - Primeiros compassos de “*Pierrot Lunaire*”, na linha do soprano recitante, p. 222

Figura 65 - Compasso 13 da recitante em *Parodie* (nº17 de “*Pierrot Lunaire*”), p. 223

Figura 66 - Versão manuscrita, p. 224

Figura 67 - Versão impressa, p. 224

Figura 68 - “O próximo Concerto de Schoenberg em Viena – 1913” - Autor desconhecido, p. 236

Figura 69 - Programa da estreia de “*Pierrot*”. 09 de outubro de 1912 para

convidados e 16 de outubro de 1912 para o público, **p. 237**

Figura 70 - Cartaz original anunciando a estreia de *Pierrot Lunaire*, **p. 237**

Figura 71 - Músicos responsáveis pela estreia de *Pierrot Lunaire*, **p. 238**

Figura 72 - Reunião em Grautzsch nos jardins da “Villa Albertine” para a estreia de *Gurre-lieder* em Leipzig, 1914, **p. 238**

Figura 73 - Compassos 32 e 33 da linha vocal de “Colombina”. Adaptação do ritmo musical ao texto em português, **p. 244**

Figura 74 - Os mesmos compassos de acordo com a solução rítmica proposta por Augusto de Campos, **p. 244**

Figura 75 - Sugestão de alteração rítmica para comportar a tonicidade da palavra “sagrado”, **p. 246**

Figura 76 - Frontispício da primeira edição em Francês de *Pierrot Lunaire* de Albert Giraud, **p. 249**

Figura 77 - lygia fingers (poema de 1953). Antologia VIVA VAIA – poesia 1949-1979, **p. 254**

Figura 78 - Programa *icSpeech Analyzer*, **p. 309**

Figura 79 - Programa *Spear*, **p. 309**

Figura 80 - Partitura original, **p. 311**

Figura 81 - Interpretação de Erika Stiedry-Wagner, **p. 311**

Figura 82 - Partitura de Erika Stiedry-Wagner, **p. 311**

Figura 83 - Espectrograma de Erika Stiedry-Wagner, **p. 311**

Figura 84 - Partitura original, **p. 312**

Figura 85 - Interpretação de Helga Pilarczyk, **p. 312**

Figura 86 - Partitura de Helga Pilarczyk, **p. 312**

Figura 87 - Espectrograma de Helga Pilarczyk, **p. 312**

Figura 88 - Partitura original, **p. 313**

Figura 89 - Interpretação de Christine Schäfer, **p. 313**

Figura 90 - Partitura Cristine Schäfer, **p. 313**

Figura 91 - Espectrograma de Cristine Schäfer, **p. 313**

Figura 92 - *Software* de áudio “*Audacity*”, **p. 321**

Figura 93 - Erika Stiedry-Wagner, **p. 323**

Figura 94 - Variação imitação motívica, **p. 327**

Figura 95 - Compasso 14, **p. 328**

Figura 96 - Primeira frase musical correspondente ao primeiro verso do poema, **p. 328**

Figura 97 - Duas frases musicais unidas pela ligadura do FÁ3 para o SOL3, **p. 328**

- Figura 98** - Compassos 22 e 23, **p. 328**
- Figura 99** - Motivo derivado do primeiro motivo do piano nº 1, **p. 329**
- Figura 100** - Exemplo, **p. 330**
- Figura 101** - Helga Pilarczyk, **p. 338**
- Figura 102** - Primeira e segunda transições, **p. 340**
- Figura 103** - Motivo rítmico da voz em *Die Kreuze*, **p. 340**
- Figura 104** - Os dois acordes geram o motivo rítmico da voz, **p. 341**
- Figura 105** - Análise dos dois primeiros acordes de *Die Kreuze*, **p. 341**
- Figura 106** - Indicação de articulação na linha vocal do segundo compasso de *Die Kreuze*, **p. 342**
- Figura 107** - Sugestão de respiração para a primeira frase tomando como base o texto em português, **p. 343**
- Figura 108** - Indicação de andamento em *Mondestrunken*, **p. 353**
- Figura 109** - Christine Schafer, **p. 355**
- Figura 110** - Partitura de *Der Dandy*, **p. 356**
- Figura 111** - Bordadura, **p. 358**
- Figura 112** - Bordadura, **p. 359**
- Figura 113** - Linha melódica ondulante que se inicia na mão esquerda do segundo compasso de *Der Dandy* e prossegue até o quinto compasso com a troca de mão, **p. 360**
- Figura 114** - Bruscas variações de dinâmica e de tipos de emissão vocal em *Der Dandy*, **p. 362**
- Figura 115** - Transição da primeira para a segunda seção em *Der Dandy*, **p. 362**
- Figura 116** - *Der Dandy* - Arpejo final, **p. 363**
- Figura 117** - Sonoridades desenvolvidas por Augusto de Campos para o poema de “O Dândi”, **p. 366**
- Figura 118** - Melismas, **p. 369**
- Figura 119** - Exemplo de nota "pivô", **p. 388**
- Figura 120** - Exemplo de nota "pivô", **p. 388**
- Figura 121** - Repetição motívica consecutiva, **p. 389**
- Figura 122** - Repetição motívica consecutiva, **p. 389**

SUMÁRIO

1 Primeira vez

Apresentação, p. 17

1.1 Introdução às entrevistas, p. 21

1.2 Entrevista de Edward Steuermann, p. 25

1.3 Entrevista de Amilcar Zanni, p. 49

1.4 Entrevista de Ronaldo Bologna, p. 69

1.5 Entrevista de Edmar Ferretti, p. 85

1.6 Entrevista de Augusto de Campos, p. 103

1.7 Pequena hemeroteca da estreia e correlatos de *Pierrot* no Brasil, p. 113

2 Segunda vez

2.1 Gênese do personagem *Pierrot*, p. 125

2.1.1 Segunda fase: Itália, p. 125

2.1.2 Segunda fase: França, p. 130

2.2 Gênese do gênero Melodrama, p. 159

2.2.1 O Melodrama, p. 159

2.2.2 O Melodrama no Brasil, p. 198

2.3 Schoenberg e o Melodrama, p. 209

2.3.1 Introdução, p. 209

2.3.2 Canções de cabaré (*Überbrettli Lieder*) e o cabaré "*Überbrettli*", p. 209

2.3.3 De *Gurre-lieder* a *Pierrot Lunaire*, p. 215

2.3.4 Albertine Zehme, p. 225

2.3.5 Erika Stiery-Wagner, p. 234

3 Terceira vez

3.1 Conversa com Augusto de Campos sobre sua tradução-recriação para o português dos poemas de *Pierrot Lunaire*, p. 239

3.2 Augusta Poesia: Estudo de alguns aspectos técnicos do texto de Giraud-Hartleben na recriação de Augusto de Campos com vistas à preparação da partitura da linha vocal de *Pierrot Lunaire*, p. 249

3.3 Metrificação e ritmo dos poemas de Albert Giraud na recriação de Augusto de Campos, p. 259

3.4 Justificativa de inclusão das Partituras, p. 271

3.5 Partituras, p. 273

3.6 Análise gráfica - Introdução - comparações entre registros de Erika Stiedry-Wagner, Helga Pilarczyk e Christine Schäfer, p. 309

3.6.1 Erika Stiedry-Wagner, p. 314

3.6.2 Helga Pilarczyk, p. 315

3.6.3 Christine Schäfer, p. 317

3.7 Processo das análises auditivas, p. 319

3.8 Estudo comparativo das interpretações de Erika Stiedry-Wagner, Helga Pilarczyk e Christine Schäfer, p. 323

3.8.1 *Der kranke Mond* – A Lua Doente, p. 324

3.8.2 Comparação entre as Intérpretes, p. 331

3.8.3 *Die Kreuze* – As Cruzes, p. 338

3.8.4 Comparação entre as Intérpretes, p. 345

3.8.5 *Der Dandy* – O Dândi, p. 355

3.8.6 Comparação entre as Intérpretes, p. 367

3.9 Partituras com as transcrições das alturas, p. 373

3.10 Aplicação prática dos conceitos estudados na elaboração de uma interpretação de *Sprechgesang* na versão para o português - Descrição dos ensaios de Erika Muniz, p. 383

3.11 Partitura da linha vocal de Erika Muniz, p. 393

Conclusão, p. 395

Referências, p. 407

Referências Sonoras, p. 415

EXPRESSIONISMUS

primeira vez

de Arnold Schoenberg

PIERROT LUNAIRE

tradução de Augusto de Campos
Regente: M.^o Ronaldo Bologna

Edmar Ferreti, recitante

Amílcar Zani, piano

Jean Noel Saghaard, flauta e flautim

Leonardo Righi, clarinete

Nicola Gregório, clarinete baixo

Maria Vishnia, violino

Perez Dworecki, viola

Zygmunt Kubala, violoncelo

22 Agosto - 21 hs

Instituto Goethe

Rua Lisboa, 974

Tel. 280 4288

Cartaz do acervo particular do Maestro Ronaldo Bologna

Referente à apresentação de Pierrô Lunar, na versão de Augusto de Campos, ocorrida no Instituto Goethe em 22 de agosto de 1983.

APRESENTAÇÃO

O propósito central desta pesquisa é levantar referências, as mais diversas, que possam auxiliar na compreensão do fenômeno *sprechgesang* na obra *Pierrot Lunaire* de Schoenberg. E o interesse mais específico é de fazer com que estas referências sirvam de base para a elaboração de uma interpretação da obra quando esta se utiliza do poema na versão recriada para o português por Augusto de Campos.

Dois grandes blocos dividem o texto desta dissertação. O primeiro, histórico, é composto por uma série de entrevistas e prossegue com a compilação de dados correlatos à gênese da obra (estudo do personagem, do melodrama como gênero e do contexto em que a obra surge no catálogo de obras do compositor). No segundo bloco são apresentadas análises, em muitos momentos, interdependentes, da poesia e da música, porém, sempre focadas nos vários aspectos do *sprechgesang*.

As entrevistas iniciam-se pela transcrição de uma conversa, ocorrida em 1963, entre Edward Steuermann – pianista integrante do grupo instrumental que estreou mundialmente a obra em 1912 – e Wiliam Bergsma¹, então diretor da *Julliard School*. As quatro entrevistas seguintes são declarações pessoais, recentes, de artistas que participaram ativamente das primeiras apresentações, em execução por músicos brasileiros, da obra no Brasil, apresentações estas acontecidas em finais dos anos 1970 e início dos 1980.

Nos 21 “*rondels*” do *Pierrot Lunaire* de Schoenberg, o “eu” poético se mantém incógnito: não é Pierrot quem fala. Entretanto, o narrador circula com grande dramaticidade por todo aquele universo *fin-de-siècle* ao qual o personagem da “*commedia dell’arte*” se adaptou. A segundo tópico da fase histórica deste trabalho procura então mostrar sobre qual *Pierrot* Giraud escreve seus poemas simbolistas. É de extrema importância para a recitante que pretende interpretar o melodrama de Schoenberg, em qualquer idioma que seja, ter conhecimento de que o personagem central desta obra nada ou quase nada tem com o *Pierrot* das origens da *commedia dell’arte*. Nem de longe é aquele servo espirituoso, e um tanto sentimental, de Bérghamo. É antes, fruto do ambiente artístico das últimas décadas do século XIX, conturbado e deca-

¹ William Bergsma foi diretor da *Julliard School of Music de New York* no período de 1961 a 1963.

dente. Por esta razão, desenvolvi um estudo sintético das transformações pelas quais passou o personagem *Pierrot* até assumir as características encontradas no melodrama de Schoenberg.

O texto que segue trata agora do melodrama como gênero literomusical. Nele procuro acompanhar, de um modo sucinto, seu desenvolvimento, procurando centrar-me especificamente nas sucessivas transformações da “partituração” da recitado junto da escrita musical. Observo desde a simples inclusão do texto entre compassos ou sobre eles, sem grandes considerações rítmicas até o extremo detalhamento alcançado na anotação do *sprechgesang* de *Pierrot Lunaire*. Ao fim deste estudo acrescentei um pequeno comentário acerca do melodrama brasileiro “Pelo amor!” composto em fins do século XIX (portanto contemporâneo aos europeus anteriormente comentados) por Alberto Nepomuceno e Coelho Netto. Para tratar do desenvolvimento do conceito de melodrama no interior do catálogo de obras de Schoenberg, pareceu-me interessante reservar um tópico particular (o 2.3), e é este o texto com o qual finalizo o bloco histórico.

As análises iniciam-se por algumas considerações a respeito do material poético de Giraud, sua estrutura e características próprias ao movimento simbolista europeu. Prossigo descrevendo as soluções propostas por Augusto de Campos ao recriar os 21 poemas com a finalidade de serem “canto falados” em português. Em seguida apresento o estudo rítmico dos poemas, com isto, visando entender a relação que esta rítmica mantém com a rítmica no organismo musical de *Pierrot Lunaire*.

O tópico seguinte objetiva a compreensão de alguns aspectos das possibilidades vocais na interpretação da obra, para isto, estudando de modo comparativo, interpretações de três artistas que têm por base o texto original da obra, o alemão. Com o intuito de ilustrar os conceitos então abordados, neste ponto são incorporadas partituras contendo a transcrição aproximada do solfejo apresentado individualmente pelas artistas em três poemas estrategicamente escolhidos.

Concomitante à elaboração de todo o texto acima descrito foi desenvolvido um estudo prático da interpretação de *Pierrot Lunaire* em português junto com a cantora lírica Erika Muniz. Este estudo se nutriu das conclusões oriundas de cada etapa do trabalho teórico por mim desenvolvido. A prática esteve embasada tanto na pesquisa dos aspectos técnicos quanto dos estilísticos e históricos acerca de *Pierrot Lunaire*.

Para desenvolver os trabalhos com Erika foi necessário a elaboração de uma partitura bilíngue, onde estivesse cuidadosamente integrado às notas da linha vocal e ao texto original alemão, o poema em português elaborado por Augusto de Campos. Para a confecção desta partitura se mostrou de extrema valia o estudo prévio que desenvolvi sobre a rítmica das palavras em português. Dada a importância que estas novas partituras tiveram no meu trabalho com Erika Muniz, as incluo ao corpo desta dissertação. Concluo o bloco das análises com um relato dos pontos mais significativos do meu trabalho com Erika Muniz, na elaboração interpretativa de *Pierrot Lunaire*.

No texto final - Conclusão, apresento uma sugestão particular para a interpretação do *sprechgesang* de *Pierrot Lunaire* na versão para o português. Ficou bastante claro o quão valioso se mostrou todo o trabalho de pesquisa, teórica e prática, que aqui desenvolvi. Somente após todo este estudo é que pude ter segurança no que proponho ao final. Faço uma consideração especial ao aspecto timbrístico vocal como o que mais atenção demanda ao se preparar uma interpretação de *Pierrot Lunaire*.

1.1 INTRODUÇÃO ÀS ENTREVISTAS

O presente capítulo concentra-se nas transcrições de quatro entrevistas com artistas envolvidos com "*Pierrot Lunaire*" de Schoenberg. A ideia de abordar o tema através do formato perguntas e respostas surgiu após a leitura de material cedido pelo professor Amilcar Zani Netto: a transcrição de uma importante entrevista que Edward Steuermann concedeu a William Bergsma, diretor da Juilliard School de Nova York, onde Steuermann lecionava. Esta transcrição, aqui incluída na íntegra, faz parte do **projeto de pesquisa "Vida e arte na coleção Clara e Edward Steuermann"**, coordenado pelo professor Amilcar Zani no departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/ USP, São Paulo. Através da leitura do texto é possível avaliar o grande envolvimento de Steuermann com "*Pierrot Lunaire*".

Tendo sido Steuermann o pianista com quem Albertine Zehme arduamente trabalhou no estudo inaugural do *sprechgesang* de "Pierrot" e também o pianista integrante do grupo instrumental que apresentou a *premier* da obra, entende-se o valor dos relatos e opiniões proferidas pelo artista na compreensão da gênese de "*Pierrot Lunaire*". Por esta razão optei por apresentá-las à frente dos demais textos, pois além de elucidar muito do pensamento artístico, e mesmo pessoal, de Schoenberg, estabelece uma contextualização que torna viável um paralelo com as outras entrevistas que lhe seguem.

À entrevista de Steuermann seguem quatro outros textos, cada um relativo a um artista participante das primeiras montagens de "*Pierrot Lunaire*" (no idioma original e, em seguida, em português) quando da execução exclusiva por músicos brasileiros, e cujas récitas, ocorridas na década de 1970, se deram nas cidades de Belo Horizonte, São Paulo e Campinas. Três textos expõem depoimentos dos músicos: Edmar Ferretti, soprano-recitante; Amilcar Zani Netto, pianista e Ronaldo Bologna, regente. O quarto texto consiste na entrevista concedida por Augusto de Campos, poeta-tradutor-ensaísta responsável pela esplêndida recriação dos textos de Girauda-Hartleben para "*Pierrot Lunaire*".

Após os textos das entrevistas, segue uma pequena hemeroteca e algumas fotos gentilmente selecionadas, para o presente trabalho, nos arquivos pessoais dos artistas aqui mencionados.

O critério que determinou a escolha destes artistas reside na certeza de que seus depoimentos engendram um complexo de informações de grande significado, ao mesmo tempo que, complementares entre si. Isto porque, cada um dos quatro artistas encontra-se em uma das faces do grande desafio que foi a elaboração e apresentação do – porque não dizer assim? – nosso primeiro *Pierrot*. Deste modo, os textos quando lidos na sequência fornecem um amplo painel daquele empreendimento artístico. Ainda na intenção de complementar este panorama, foram requeridas dos músicos algumas considerações pessoais acerca do processo, tais como: a etapa artística em que se encontrava em sua carreira; a importância particular de integrar a preparação de *Pierrot*; de que forma se deram os estudos da obra, isolados e em conjunto; o relacionamento, artístico e pessoal, entre os músicos do grupo, e, posteriormente, entre os músicos e o poeta-tradutor.

Foi preparado um roteiro e através dele conduzidas conversas individuais e pessoais, dadas na seguinte sequência: com Amilcar Zani, Ronaldo Bologna e Edmar Ferretti. O pianista Amilcar Zani Netto atendeu minha solicitação em seu estúdio particular situado no bairro Butantã, São Paulo, no dia 27 de maio de 2011. Maestro Bologna recebeu-me em residência na Vila Mariana, São Paulo, no dia 09 de junho de 2011, dois dias após, 11 de junho, encontro-me com o soprano Edmar Ferretti em sua sala de trabalhos acadêmicos que atualmente desenvolve junto à Universidade de Uberlândia, Minas Gerais. De cada um destes resultou um registro sonoro, o qual serviu de base para a transcrição, e posterior ligeira reelaboração das entrevistas. A entrevista com poeta-tradutor Augusto de Campos, aqui transcrita, foi concedida através de trocas de várias mensagens de correio eletrônico, durante as primeiras semanas de agosto de 2011. (Nesse período Augusto esteve com a agenda muito solicitada atendendo os compromissos artísticos referentes às comemorações de seu octogésimo aniversário). Fiquei especialmente lisonjeado com o cuidado que Augusto tomou na elaboração das respostas deste pequeno questionário. Recebi do poeta não uma única, mas quatro versões consecutivas do mesmo texto, onde cada uma apresentava ajustes em relação à anterior.

Os textos aqui apresentados são, portanto, o mais possível, a reprodução das memórias, avaliações e concepções expressas na palavra própria de cada artista.

No cuidado de manter as palavras o mais próximo das intenções dos artistas, cada texto-transcrição foi submetido a uma cuidadosa avaliação dos respectivos entrevistados, na procura de maior justeza com suas ideias. No entanto, mesmo

assim, surgiram, e assim, mantive pequenas “variantes” entre depoimentos, como por exemplo, quanto ao número total de ensaios desenvolvidos antes da estreia de “*Pierrot*” no idioma original, alemão. Não sendo esta informação algo rigorosamente documentado, exceto pela memória afetiva de cada artista, não me vi no direito de procurar qual seria, então, a cifra correta. Tomei este e outros poucos deslizes como inteiramente aceitáveis, uma vez que nas entrevistas estávamos tratando não só com o simples relato dos fatos e datas, mas, bem mais que isto, com a visão bastante pessoal o que foi, para aqueles músicos, participarem da estreia de “*Pierrot Lunaire*” no Brasil.

Finalizando, gostaria de manifestar meu agradecimento pela amável forma como cada músico – Amilcar Zani, Ronaldo Bologna e Edmar Ferretti – me acolheu durante as entrevistas e pela generosidade ao falar de um trabalho tão árduo, de tamanha responsabilidade, mas, como foi fácil constatar na emoção das falas, profundamente prazeroso. A Augusto de Campos sou grato pelo cuidado com que se ocupou em responder a entrevista e pelo tempo que a isto se dedicou em meio a tantos compromissos pessoais.

Uma pequena frustração: embora todas as palavras ditas pelos entrevistados possam estar contidas nessas transcrições, é pena que um elemento muito importante (especialmente para o músico) nos escape: o fraseado. Explico-me: ao transfigurarmos palavras-som em palavras-letras, acontece um inevitável processo de redução. Neste momento, todas as inflexões vocais – sonoras portanto – são inteiramente perdidas devido a impossibilidade de encontrar representação nos símbolos gráficos das letras. Um crescendo aqui, um decrescendo mais adiante, um “*rallentando*” ou uma série de “*tenutas*”, em suma, tudo o que tanto complementa e confere sentido a uma linha melódica, também esteve presente na fala expressiva dos três artistas entrevistados. No entanto, só quem os conhece de perto é capaz de, puxando pela memória, refazer o cativante contorno melódico, o *sprechgesang* pessoal de suas falas.

1.2 AN INTERVIEW WITH WILLIAM BERGSMA²

- **Bergsma:**

Mr. (Edward) Steuermann, it is a great honor and pleasure to have you with us. I know that you are suffering from a small hoarseness so let me get the microphone right. And if you can't hear, would you let us know? We've arranged a sort of informal question and answer period here; and I know that it's in the history books that you played the first performance of Pierrot Lunaire and were very closely associated with Schoenberg, Berg and Webern through all of this period. Well, how did you get to know them and what was the musical life in Vienna like? I gather that none of you were conservatory men, for example.

- **Steuermann:**

How did I get to know Schoenberg? I met Schoenberg in Berlin when I studied there. I studied with Busoni and Busoni introduced me to Schoenberg.

- **Bergsma:**

I see.

- **Steuermann:**

Because he thought that Schoenberg would be as the right composition teacher for me.

- **Bergsma:**

So you studied with Busoni more or less as individual with teacher. I know.

- **Steuermann:**

Yes. I studied with Busoni in a master course in Basil piano, then in Berlin very little because he did not teach, only very occasionally; but as I composed, so he suggested that I should study with Schoenberg. And so, it happened.

- **Bergsma:**

Well I gathered from the fact that Schoenberg, for example, trained himself and then trained Berg and Webern, that the conservatory in Vienna was not a place for the talented young at that point.

² EDWARD AND CLARA STEUERMANN COLLECTION. *An Interview with William Bergsma*. Box 1, Music Division of The Library of Congress. Washington, D.C., 1993.

- **Steuermann:**
He never taught in the conservatory in Vienna.
- **Bergsma:**
I know
- **Steuermann:**
He taught privately in Berlin and he taught at some private conservatory for some time; but at the time when I studied, he taught only privately.
- **Bergsma:**
I see
- **Steuermann:**
It was only after the war when he was already very famous that he got the position at Akademie, in Berlin.
(???)
- **Bergsma:**
Yes. Well, Pierrot Lunaire is a rather curious thing; it's a collection of 21 poems which are declaimed, which is rather unusual, with Sprechstimme notated consistently, so far as I know for the first time; and it is for a chamber collection of instruments, no two of which - or rather, no two pieces have the same complement.
- **Steuermann:**
That is the case.
- **Bergsma:**
Now how did all that come about?
- **Steuermann:**
Pierrot Lunaire was commissioned by a lady whose name was Albertine Zehme - as you see on the score, it is dedicated to her. She was the wife of a very wealthy German lawyer, and she was in her youth an actress, and she liked to continue her artistic activities. And as she would not appear the Pierrot on the stage, she started her career declaiming. One of her weakness, I must say, was a kind of peculiar identification of herself with the figure of Pierrot Lunaire. If she really had quite an obsession about this, I don't know why. I was very young at this time and could not ask this lady, what the reason is, but, anyway, it was so. And she made a tour in Germany declaiming a collection of poems of Giraud translated by

Hartleben, with some music of the composer named (Otto) Vrieslander, accompanied on the piano. This music obviously was not very interesting and she was very ambitious. When somebody suggested to her the very little-known, very crazy composer Arnold Schoenberg, to great surprise of everybody she really asked Schoenberg to do it. Schoenberg accepted this commission and it was the first supposed to, have been, just the same, like Vrieslander did, cycle of poems, what he would choose, with the accompaniment of the piano. But, already the first – the first poem he set to music was “Gebet an Pierrot”, that is, the second part – he simply phoned her and asked her... “Miss Zehme, would you mind if I take also a clarinet?” Also there were a tour concerts involved, and every additional instrument cost a lot of money, of course; but she was very rich; she generously said yes. So, that was the first piece for piano and clarinet. The second piece was - he composed was as far as I know was ... Colombine from the first movement. It is for piano, violin and, towards the end, flute and clarinet. So he asked her whether she would mind the flute and clarinet - flute and, and violin.

- **Bergsma:**

(Clarinet)

- **Steuermann:**

She did not mind. And so on. Then... cello came and as he had already a very nice assortment of instruments – and of course she didn't want it to go any further; but he wanted to have still more variety, but I was the one whose perfect characteristics of Schoenberg's genius is a constant look for variations that conceived the idea that every piece would have a different setting by making the violin alternate with viola and flute with piccolo, and clarinet with bass clarinet. And so this way it came about.

- **Bergsma:**

I see. Now about the Sprechstimme part of it - did he tell his patron how she should declaim the poems, or did he follow her in this department?

- **Steuermann:**

At the beginning, he did tell neither her, nor me. I was supposed to study with her. I got during the first May 2 times or 3 times a week – an very interesting music paper and I had to rush to her place and we were simply thrown on our

own devices. In the beginning I thought that the Sprechstimme - imagined and conceived by self, that a line of music which is written in the score is supposed to be translated somehow in the expression of the sentence, expression of the word with very great accuracy. Unfortunately it is never being realized finally with such an accuracy - it is a pity - why, I don't know. Probably because of the great difficulties. But first I thought that she had also to reach the pitch - I mean that he wrote a C above middle C that he has to be the same top - which was very, very difficult; she was a kind of mezzo-soprano and alto, and she could not reach. Nevertheless I tortured - very much - only after a few weeks, when we knew already a few of these points, Schoenberg heard it and said: "For heavens and sake, I did not mean this way - it is only relative. You don't have to reach really the same pitch, and by all means don't. The less you sing them the better." It was also my idea from the very beginning that one should not sing. Of course the whole thing is a great problem, and I don't know whether it can ever be solved completely without ambiguity because always what some person considered more singing and other persons considered less singing, and so on. It is something which is - upon which hardly is possible to define really, where the limit of the speaking and where the singing starts and vice versa. Schoenberg tried as you know to define in the score by saying that the difference between speaking voices and singing voice is that the speaking voice reaches a pitch but drops, and that the singing voice carries on the pitch. I personally feel there is only one little part of this problem: how to translate the singing voice into - transpose the singing line into speaking voice. And I imagined that, for instance when I studied with the lady that I was able to say such a few sentences in quite a convincing way. But of course to speak it at home something *mezza voce* is something very different than to project it in big hall when one has to use the full voice, therefore it still will be a great problem. Nevertheless, it is very interesting if one keeps in mind that it is quite a special thing which has nothing to do with realistic speaking and nothing to do with true singing.

- **Bergsma:**

Well, Pierrot Lunaire created quite a sensation, did it not?

- **Steuermann:**

It was the first three performances in a small hall in Berlin (Berlin Choralion-Saal on October 16, 1912) which were accepted by more or less scandal because people booed, and hissed - but it was after all, also very much - not in the ...the reviewers are all very much against that. But great part of the audience was very touched by the work. And then, we started a tour of Germany, Austria, we played also once in Prague. And the reception was very mixed; sometimes was, the worst - the audience was completely indifferent - they looked like - what those people do there? And other times the audience, for instance, was a little more artistically trained, for instance in Munich, where there was this new school of painting. And playwrights like (Benjamin Franklin) Frank Wedekind came to us after, and all that. There was a very warm reception. Also people booed and hissed, but one could think here that is was at least some kind of reaction. It was the worst part when we were sitting I did not say anything. But, sometimes, quite different. In Vienna by this time, Schoenberg was already after his great success of the Gurrelieder. You see in 1912 it was a very honorable reception after all. Nobody would write quite decidedly against this and the audience was also rather warm.

- **Bergsma:**

Well Gurrelieder is the gigantic post-Mahler song cycle with an orchestra chorus and soloists - just about the furthest extreme possible from Pierrot Lunaire. It is an interesting change.

- **Steuermann:**

Yes. The first performance was, I think, in 1912 in Vienna and it was the first real public success Schoenberg ever had.

- **Bergsma:**

I see. Going on from there, we go into the Erwartung, the big operatic monodrama in which one character stays on the stage. Sprechstimme is used in this, but again no serial techniques. Now Schoenberg, and Berg, publicly disclaimed at any point that they were atonal composers. I would like to ask your opinion of that, let's say, of the music of Schoenberg between about 1912 and 1923. Is it tonal, or what is it?

- **Steuermann:**

This...no it is not tonal, you see, it is a little misunderstanding about that Schoenberg hated this expression "atonal music". Hated partly because this expression was first coined by one of the critics who wrote against him. Besides that, Schoenberg who, as his development showed, believed in an idea of art based on some eternal rules, did not like this idea "atonal" - something which has no relation to tones. He tried to find later, and it was very difficult because we were not permitted to use this word. This word is very comfortable.

It is very - everybody speaks about this music, atonal music, because it is so - it is for some reason easy to understand. But there is a deeper meaning of this: that is has no relation to a tone center – was not very agreeable to Schoenberg. He tried to call this music "pan-tonal" music.

- **Bergsma:**

Pan-tonal.

- **Steuermann:**

Yes. It was after this time when the Paris "six" composers created something which they called polytonal music. All of a sudden the world became very conscious of this, what is going on - with five staves and around; so they called it polytonal and Schoenberg sometimes said that pan-tonal might be right. I usually used in Schoenberg's presence the word "dissonant" music.

- **Bergsma:**

Was it very easy to be in Schoenberg's presence, incidentally? Was he an easy man to get along with?

- **Steuermann:**

Well, he was a very difficult man to get along with, but he was quite a unique man. He could also be extremely - pass how do you say? - passionately for something, passionately against something. He could stand for his pupils and for his friends very much. He was very loyal and very - he was also the composer I wish some of the young composers today would be so - he was extremely polite. If a performance was not very good but he knew that the players did everything in their power to do it, he was always full of

encouragement, full of praise. He never would say, "Oh, my work would be very nice if the performance would be better."

- **Bergsma:**

I wonder about this: by this time, of course, speaking of the 1913 period, both Webern and Berg were his pupils, right? - as well as yourself.

- **Steuermann:**

No – Berg, no. When I met Schoenberg in 1912, early 1912, I think; and by this time Berg was living in Vienna, and his years of study were past. Webern was living in Berlin, because he wanted to be close to Schoenberg as they were very cordial friends. But he did not study with Schoenberg at all. Schoenberg would not give him any advice; only of course, the influence of Schoenberg, the personal influence.

- **Bergsma:**

Was there any influence the other way? You have, a man who is acknowledged by all to be a great teacher, and he had two geniuses as pupil. Now how much influence was there from teacher to pupil, and how much was there back - any?

- **Steuermann:**

That's a very, very difficult question - I personally don't think that Schoenberg was influenced by his pupils at all. And nowadays as the younger school of composers: Stockhausen and so, who think that music starts with Webern, and are very much against Schoenberg, They think that - also I read it by other writers – that this 12-tone system was developed by Schoenberg and his pupils in mutual give and take. I think the words were by Ernest Krenek. I don't think it's true. As a matter of fact I was present when he asked all of us to come together in Mödling and first explained the discovery of this 12-tone system. I know Berg was not present but Webern was, and was to some extent - to some extent - just as astonished as we are. Of course, to some extent, because we were not so far advanced in this technique of dissonant music as Webern was. And Webern on the way home, he told me: "Of course, but that is self-understanding; it is just an ingenious thing, after the 12 tones are exposed, they have to be repeated." And he told me: "You know", (you know he wrote some very short things, especially before

adopting 12 tone composition), he told me: "I always thought, when I compose a piece and all the 12 tones have already made their entrance, that the piece ended." I mean, of course he repeated the tones, but this certainly of this composition like the second or third of the pieces for piano and violin are really so - I don't even know whether all the 12 tones are there - maybe only 10.

- **Bergsma:**

Yes. Well this is a concomitant of what is known among composers of all groups practically as the "search for the fresh note." – saying Copland, "the looking for a pitch which you have not sounded before..."

- **Steuermann:**

Yes, the whole thing is absolutely correspondent to a very natural urge of music, especially of dissonant music. Therefore, I think there is something very valuable in it. It is not an invention only a discovery.

- **Bergsma:**

Yes, but I've heard, and I'd like your opinion on one criticism of the 12 tone technique that it takes into account the first harmonic series –the octave, but not the second - the fifth.

- **Steuermann:**

What does it mean?

- **Bergsma:**

Well, in other words, it says that C is the same wherever it is, because it is the first overtone, but that the G, although it's the second overtone...

- **Steuermann:**

...it is not because it is the first overtone...

- **Bergsma:**

But what?

- **Steuermann:**

But because we have only 12 tones and the connection - I don't think that Schoenberg has any kind of physical notion about the things. If we have only 12 tones, to create a possible variety by always bringing 12 tones even retrograde and so on in different combinations, one has to be able to change first the rhythm and besides that the octave position of the tone.

- **Bergsma:**

Uh.

- **Steuermann:**

But it has nothing to do with the fact that the octave is the first harmonic, one should forget it, so to say. I mean, it's the C which is above middle C in 12 tone composition is a different C, should be a different C from the octave lower.

- **Bergsma:**

Well that is, of course, one of the predominant things in Webern – the technique of klangfarben and the tones should not be...the consecutive tones should not be in the same octave.

- **Steuermann:**

It is also in Schoenberg. Also, Schoenberg later changed came to many things. For instance in "ODE", which is partly also 12-tone composition, he uses octaves. In the Piano Concerto he uses octaves too, because it was obviously impossible to write the piano style with big orchestra completely without octaves. But for instance, his opera Moses und Aron which is probably as far as virtuosity of handling the 12-tone composition, one of his best works, does not have any doublings which in itself creates terrible problems in instrumentation, as he never has this safe comfortable bass of celli and double basses only everything has to be, for instance, the lowest tones can be doubled only doubling in the same range which creates in the music a very hard and very, very sharp and difficult to handle situation, that certainly a great difficulty.

- **Bergsma:**

He preferred following out the idea rather than the actual difficulties which the sound created - is that it....?

- **Steuermann:**

In this case, he was absolutely following the logic and the rule – set, established rule of the 12 tones, but later he, let's say in the Ode at the Piano Concerto, also in the Violin Concerto. One can even say that in this Quartet, Opus 30 also there.... The third - which I think is one of his best works - I like the fourth less. But already here, with his five tones figuration, he will be so

(demonstration!) – comes once in one octave; and then it comes in the second octave also and doubling does not occur. But the fact that the same figuration is once an octave higher already brings some to say there is association of the doubling which is somehow against the completely orthodox device but Schoenberg always said; "After all, I'm not supposed to give account of my composition." He told me once: "Whether I compose a piece 12-tone composition or not is just as much a matter of my personal artistic decision, as whether I give a melody for bassoon or for bass clarinet and I don't think anybody has a right to question me about that."

- **Bergsma:**

Yes. Well, Schoenberg and the old school there have been sort of beset by words, rather than by actual listening to the music, I would say. It gave something - gave a terminology which could be talked about and then you didn't have to listen to the music, more or less. You could be for the words or against them.

- **Steuermann:**

In this country, but....

- **Bergsma:**

Do you think that this is a hindrance? For example, I remember what the history books say and what you have told me about the first announcements about the fact the Schoenberg was writing in this style. He wrote for a year or two, was it, simply experimenting in it without saying anything?

- **Steuermann:**

Oh, I don't know how long he thought about it, and he looked for some way; after all in *Pierrot Lunaire* are also already was some moments which point to this development: *Passacaglia* and *The Night* Schoenberg always considered it one of the steps leading to the 12-tone composition. .. (Conversation) *Jakobsleiter* is not 12 tone. But the later *Serenade* are also different grades or degrees of 12-tone composition. But I would not say that it was the word which was important and Schoenberg was a very undogmatic person as far as his compositions were concerned.

- **Bergsma:**

I did not mean so far as the composers were concerned; I meant so far as some of the critics and....

- **Steuermann:**

(laughter)

- **Bergsma:**

I know, we're all in the same boat there. But he explained, as I understand, the serial technique to you and Webern and to his students, and there is a story, which I would like to ask how it is true, if it is true: that he announced it to the world at large because a man names Hauer (S. "Yes") had invented a system of composing in 12- tones and was spreading this around the Vienna. What happened then?

- **Steuermann:**

Hauer was an... he was a very old man, a composer, who was a very interesting person - who had very many ideas about....new formal or new (how do you say?) elemental ideas about composing. Unfortunately, I don't think that he is a really inspired composer. This Mr. Hauer found - but I think in a very different way, not purely musically as Schoenberg did, you see, by listening, by experimenting, by composing - only also in some mystical way, I think, because there were at this time 12 planets and 12 is a very mystical number, and so forth - he developed also a kind of 12-tone composition which was completely different because in Hauer that is only the upper voice or one of the voices has always the 12 tones repeating and some variations, but he doesn't mind to use as an accompaniment with those tones, triads and older harmonies that he uses weren't ones - I create the musical line and I explain. Now Schoenberg was working at this time on a similar problem. And I don't know whether it was in the papers or did somebody tell Schoenberg; and Schoenberg was of course the first person who likes in some ways to be credited priority. So therefore, he made it public by calling his friends, his pupils and explaining - I know it was the Prelude of the Suite, Opus 25.

- **Bergsma:**

I remember, Schoenberg also invented, and wished to be credited with the trombone glissando in Pélleas and Mélisande

- **Steuermann:**

I never heard him say this...

- **Bergsma:**

No this? It's in Slonimsky, but then Slonimsky can do things... I wonder if at this time it might not be a good idea to play one of the crucial pieces, the March from the Serenade, Opus 24, which is the (If I'm not mistaken) the first piece entirely in serial technique? No, March from Serenade, really, I don't think it is 12-tone.

- **Steuermann:**

The first 12-tone composition is, I believe, the song.

- **Bergsma:**

The song has just the voice in it.

- **Steuermann:**

No, no. The Song is really a 12-tone composition. The Variations are - I've never analyzed it, I know that Schoenberg - the theme is for solo clarinet and that's eleven tones. And it's already very far advanced in dealing with the system. How far it is really 12-tone or 11-tone or row composition. It is certainly a row composition. If it is a 12-tone row composition, I don't know. But the March, I don't think....

- **Bergsma:**

All right. We now have a dispute as I have it on the tape anyway, which is somewhere in this area, and is scored for clarinet, bass clarinet, mandolin, guitar, violin, viola and 'cello. Now how about this mandolin and guitar? This is a new development. How did they come in? Were they trying - I asked you this before, and I would like...

- **Steuermann:**

But I could not give you an answer and I don't know.

- **Bergsma:**

You gave me a lovely answer. I asked was this due to the musicologist Webern trying to separate out the timbres as in Ars Nova? And you told me, I believe, that you didn't even know that Webern was a musicologist.

- **Steuermann:**

I don't think that Webern knew about that Schoenberg used mandolin and guitar. Webern used mandolin, guitar, and clarinet, I think, with one of his, quite a few of his songs, later. But why Schoenberg decided to use mandolin and guitar here this I don't know. It's probably one of his ideas of instrumentation.

- **Bergsma:**

Well, you speculated, I remember, once, that it might have be the time that, as you said, he was very interested in Viennese folk music

- **Steuermann:**

Yes, it might be. That is only my personal...

- **Bergsma:**

It was an interesting one, and these combinations - two are the parks in Vienna, violin, clarinet, guitar, cello....

- **Steuermann:**

Guitar is certainly (and so is mandolin also) one of these marching instruments. And students young people go on excursions they take a mandolin and Schoenberg was of course very familiar with the sonority and with the use of this. Also the so-called Heuerger Musik where the people were making music when the young wine was first sold to the customers in these little gardens around Vienna, they had such little ensembles which consisted as you said of violin, clarinet guitar and accordion. And it is probably that Schoenberg was – got his idea from - that Schoenberg was interested in everything what folkloristic music is also. Now, for instance the accordion in Wozzeck, I think is an accordion. (Yes) That is also absolutely taken – literally from this Viennese folk music.

- **Steuermann:**

Well, let's play now, one side or another side of one of the great watersheds of the 20th century - one of the movements, the March, in Suite, Opus 24 of Schoenberg. (MUSIC)

- **Steuermann:**

A commercial record?

- **Bergsma:**

Yes, it was issued by the old ISMC in about 1948 or so. It has a copy - a line drawing on the cover of a classic frieze with a number of muses - one of whom, however, has six toes - I have never been able to determine whether the artist was influenced by the music or not. I wonder - we are primarily a class of interpreters here, and what would you say about the interpretation? It's Metropolous and a very good group, obviously. But is this....

- **Steuermann:**

I just wanted to ask you, is it taken from a live performance, or it is a studio?

- **Bergsma:**

It's a studio performance.

- **Steuermann:**

I cannot say that I like it.

- **BERRGSMA:**

Well, why not?

- **Steuermann:**

I think that the balance - first of all, one doesn't hear clearly the rhythm; the (demonstration!) is not clear enough. It seemed to me slightly slow and maybe - Metropolous probably used a metronome. The balance is not very good; the viola at the start is much too strong. Then the shrieking the horn, clarinets & the high violins - that should have been. After all, it's such music if one item is too strong or too soft, then immediately everything looks - sounds like a caricature; I don't think that anybody enjoyed particularly the (demonstration - laughs). It was not was meant this way.

- **Bergsma:**

Your idea then would be for greater atmosphere and suavity?

- **Steuermann:**

First of all, better balance, more clarity, and also some kind of avoiding of the roughness of the sonority. You see, I spent three-quarters of my life in playing modern music. I know how the audience behaved. One sharp tone of a piccolo which for a musician who reads the score doesn't mean anything, only just a high tone - there are certain things you just - the audience starts to laugh.

- **Bergsma:**
Hummmmm
- **Steuermann:**
This performance is full of (Laughs) - don't you think so?
- **Bergsma:**
I agree. I remember....
- **Steuermann:**
I admire Metropoulos very much, but this certainly - I don't know – therefore I asked if this were a commercial record.
- **Bergsma:**
It is. However, it's a very old commercial record; and I can't remember performances of Bartok quartets 15 - 20 years ago, which again stressed the rough elements and avoided the kind of placid balance which I think we agree should be in almost all music. Good - now tell me – or tell us - something about the club, the Verien, the association that Schoenberg founded for modern music after the War.
- **Steuermann:**
That was in - the War ended very disastrous way for us in 1918, as you know, and we were all very much – how to say? – confronted with nothing. I was - in my last months of the War I had a desk job in Vienna and Schoenberg was in mödling and in the general depression Schoenberg who was always very full of ideas got an idea to start Society for Modern Music which was probably one of the first, or the first in Europe at this time; and he organized it very skillfully this way: the members were supposed to listen to music but not to give notice whether they liked the music or not, because he did not want that any pressure from the audience should be exerted on the development of the thing. The audience was supposed to listen and they could think what they want, they could come they could not come there to pay (?) of course. And otherwise, they were not supposed to applaud, they were not supposed to say anything, whether they liked. Also, in order to eliminate it was - you must consider that the man who after all is a genius composer, who was already not quite so young and still did not have recognition and had spent - and had so many very desirables, very tragic

disappointments in his life, because he never thought his music is so terribly extravagant. He told much once in the first performance of his Chamber Symphony No. 1 which seems now like a classic work almost - at this time when he came to the first performance, he thought it will be triumph like after the Fifth Symphony of Beethoven - It was a scandal which Vienna had never seen. So of course after all these disappointments, he did not like any interference on the part of the audience. So not only that they were not permitted to applaud, but they did not know what was going to be performed. They came to listen for one tone half-hours hours of music and the program was announced at the last moment, because he did not want it by discrimination, by coming to certain things that they liked and that they did not like. They did not like the audience should have to exert any pressure. But I must add that no works by Schoenberg were performed in this Verein. Only two years later when Schoenberg was not any more in Vienna and he went to Holland, then we got, so-to-say, the permission also to perform his works. But otherwise the first concert was a very memorable affair for me, especially, that I played a lot. It started of all things, with two sonatas by Scriabin which I played: No. 4 and No. 7. You see, after the War, we were isolated so long time from any French, Italian and Russian music and so that - and after all Sonata No. 7 is already a very, very progressive piece. And after that we played four hands the Seventh Symphony by Mahler. Schoenberg said that on many occasions of orchestra performances, first of all they don't take place more than once, and don't take place. If they take place, they are bad, they are not enough rehearsed, so the audience should know at least in this way, by four-hand performance, how such a work should pound. And we had, I don't know - 7,8 or 10 rehearsals for this, and I played the Seventh Symphony and first Scriabin. Then we played Strauss - Don Quixote, I think, was on the second list, then we played a lot of French music - Debussy, which always was a great success. We played also Hauer. We played a few things of Webern and Berg. There was a Sonata by Berg of course, I played and so - which at this time was not such a beloved work as it is now.

- **Bergsma:**

What about that - was it through the Verein you described to me during the worst of the inflation in Germany that...that you and Schoenberg and Webern had no money and ...

- **Steuermann:**

The Verein had no money because inflation was so terrible and so Schoenberg decided to find some ways of making additional money by arranging concert of the waltzes of Johann Strauss. And he made instrumentation on his own and Webern's Berg and in Schoenberg - as he did not have money for winds, so the artists who played - I played piano - then the Kollish Quartet which started this played a string quartet, and instead of the winds we had a – but it was a big harmonium, Kunst harmonium which really was capable of giving a flat imitation of woodwinds, of trombones and so on. It was quite a nice instrument. And Schoenberg made instrumentation of "Roses from de South" (demonstration - laughs) and "Night in Venice" Webern made the "Gypsy Baron Waltz" (same), and Berg gave "Wein, Weib und Gesang"

- **Bergsma:**

Did he make a new klangfarb?

- **Steuermann:**

No. Berg made this - not klangfarb - it was very, very interesting but rather simple - the most fancy, most colossal was Schoenberg. Berg's interpretation was excellent but nothing special. I mean Berg told me once : "I don't see the reason why we should, in making instrumentation for this ensemble, why we should always hide that we have a piano. I think the piano should be the pride of this ensemble." So I had more to play. (laughter). Webern - Webern was very very then colors. I remember (demonstration) - the violin plays first of course (demonstration), in the middle position; and the second violin and viola then take some harmonic tones; the cello takes (demonstration) pizzicato; and I had only to play (demonstration - great laughs)

- **Bergsma:**

Well this is perhaps the best way to introduce the very different music of Anton von Webern. He either Anton von Webern before the War or Anton Webern after the War, having dropped the von in recognition after the Revolution, departed monarchy, etc (??)

- **Steuermann**

No. He had to drop it.

- **Bergsma:**

He had to drop it?

- **Steuermann:**

Yes. It was forbidden to....

- **Bergsma:**

It was forbidden to use that. I see. I have the Five Sacred Songs, Opus 15 of Webern (?) in the crucial year, 1924, this time definitely before the watershed, but showing the tenuous structure, the very live texture, and the pauses which are to be filled almost by the listener, which are characteristic of Webern. (MUSIC) What would you say about that performance?

- **Steuermann:**

I think it is in general very good, in some moments very touching, the ending of this last song. I don't know the songs so well to really have a completely clear judgment. I think that still one can feel, unfortunately, that the singer fights with the difficulties of the high intervals, so that there is not enough differentiation in expression. In certain situations which are so typical for Webern it occurs so very often (demonstration) - it is always a crescendo - if she could still manage a little more variety in this if it is possible. But, I say, I cannot judge really for sure because I don't know the songs so well. But I have the feeling that in many parts here, her voice is more at ease - you see, she is really very touching - in some ways, one hears too much strain of the techniques.

- **Bergsma:**

Yes, of course this is one of the very great difficulties about presenting this song - you have to practically be able to sing Mozart before you can sing Webern.

- **Steuermann:**

But of course. But Webern was extremely - how to say - intense in studying the things so that they should always be a real expression of his feeling and of his music. And nothing is farther from his spirit then - like when one hears very often (demonstration) - that it only should be in pitch and in rhythm - that is still very little - that's only a little part of this. But to find the true expression of this, no matter whether the skips are more or less difficult. Of course it is very, very difficulty.

- **Bergsma:**

He was a choral conductor, wasn't he?

- **Steuermann:**

He conducted - he had a choir of the workers' choir in the city (?)

- **Bergsma:**

And he was quite a distinguished orchestral conductor.

- **Steuermann:**

Oh yes.

- **Bergsma:**

Perfectionist, was he?

- **Steuermann:**

I would not say that he was so much perfectionist; but many things which were very close to his heart - he was really unique, for instance, Mahler sometimes. Also Bruckner I heard very beautiful. Sometimes Beethoven; sometimes he seemed to be more conducting – Beethoven seemed to be more interested in the problems of the composition than the problem of the performance. He looked for all these things which interested him as a composer in a symphony by Beethoven and did not care too much to bring out this which seemed to him so obvious you see, higher in expression. I know, once we came back from a radio performance the orchestra really did not play very well, and he said: “What do they want? I cannot – I cannot ask them to play *espressivo fortes*, it's all in the score. They should do that themselves.”

- **Bergsma:**

It's not exactly a performer's attitude. Well, yes, but he will sometimes use this and sometimes nothing. His best performances, I think, were Mahler, also extremely beautiful I found when I played also in the performance, Bach - the Concerto for Four Pianos (I told you that already); the Concerto for Two pianos in C Major, the Concerto for Piano and Violin and Flute in A Minor. For this he had really this clarity of his dynamica, you see; the ability to keep the dynamics steady and at the same time give the phrasing - you see, was quite unique. You know that he made this instrumentation of this Ricercare from the Musical Offering where it was probably somehow a result of his studies connected with performances.

Because his idea was to bring out the motivic life in a line of Bach, you know - in a melodic line which is of course, as you know, composed as such - he wanted always to bring also this undercurrent of motivic....

- **Bergsma:**

Is that not the arrangement in which no instrument plays consecutive notes in the theme?

- **Steuer mann:**

No, it is not. The theme is terribly disconnected.

- **Bergsma:**

Yes

- **Steuer mann:**

I - today I would not be - I heard recently in Darmstadt a few times - I was not so enchanted. At this time, when he wrote it, I was extremely enthusiastic about this - (demonstration) - horn plays (demonstration) - now trumpets - muted trumpets (demonstration) - muted trombones (demonstration) - again trumpet (demonstration) - and so on (demonstration)

- **Bergsma:**

I see.

- **Steuer mann:**

So the single motifs - but first of all, I'm not so sure whether one can be so sure how the motif always goes in Bach, it is so? Besides that, it is very difficult to maintain the line and the expression when the color or the

instruments change so much. But it is very much admired today. But did you hear ever?

- **Bergsma:**

I've heard the... I've never heard it in a live performance. I wonder how much the listener is expected to bring to serial music, particularly to Webern. Is it necessary, for example, to have perfect pitch and to follow the theme throughout, or what?

- **Steuermann:**

No.

- **Bergsma:**

Do you listen to it as music?

- **Steuermann:**

One should not hear the row – one should not be interested in the row. Schoenberg also hated when – he used to say: "Performers don't have to analyze my works – only play that!" And Webern too only to...

- **Bergsma:**

But then in the Variations, op 27, which are dedicated to you, we talked over that passage in which Webern has an accelerando; then a bar of 2/4 changing meter in which there is a rest; the accelerando continuing into grand pause; and this has been described by another one of his pupils (I forget his name), as "absolute nonsense – why do you do this, Webern?" – not that I think that it was said in those same terms – because nothing is sounded. And Webern said: "But can't you hear it?" There has been a 16th note pulse, more or less, before this. – "Can't you hear it going (demonstration)?" Now is this in your knowledge of Webern, or why would he do it?

- **Steuermann:**

The fermata I would not object to - the fermata. I would object a little bit to the fact that the following starts with a syncope. That is the only thing I would object to (demonstration). I had to study with so many people these Variations recently in Darmstadt and so; and it was only harder as one knows it is a syncope. I asked even Schoenberg about this: whether he considered. Schoenberg defended Webern and said: "In a work of art, one has

sometimes to know what is happening; one doesn't have to rely only on the ear - if you know really that there is a syncope, you hear it." Or something like that. But of course it was obviously a defense. Schoenberg never wrote himself anything like that. But Webern was otherwise always very for greatest clarity is one exceptional case which really seemed to me a little...

- **Bergsma:**

But I wonder - there's so much rhythmic irregularity in Webern without any kind of rhythmic continuity; and you must practically beat the pulse in your head every sixteenth note. It's a kind of audience participation which is not required, let's say, in Beethoven.

- **Steuermann:**

No, certainly not.

- **Bergsma:**

Certainly not!

- **Steuermann:**

No yes. With Beethoven is already years ago, it is already in our blood. Whether we will ever teach this point of listening to such songs and hearing this, I don't. I would have to read the score; I would have to know it; and then I would enjoy it differently. But life is that way, what we can do?

In other words, we simply must go to the music with some preparation for it and you must too...

- **Steuermann:**

I also wish I would have the score.

- **Bergsma:**

And you also have to go to Verdi with a knowledge of his conventions. Otherwise you listen, perhaps, to the after beats the same way that when something happened and the melody is still singing. I've heard it said (in a lovely pat generalization) that Webern was the future of the 12-tone system, and that Alban Berg was the Puccini, the popularize of the 12-tone system. While I shuffle for a last scene of Mr. Berg on the tape, do you have any comment on that?

- **Steuermann:**

Oh, the last scene of Wozzeck?

- **Bergsma:**

I can't play all of Wozzeck that I have here, so I'm going to try to just get the Interlude in the last ?? But do you think that that's an accurate generalization?

- **Steuermann:**

Now Puccini... (great laughs) I like and admire Puccini very much, but I don't think that Berg is another 12-tone Puccini. ????

- **Bergsma:**

Yes, Wozzec, of course, having been largely completed in 1922 and not performed until 1924 has a few tone rows put in later, I believe, or perhaps...

- **Steuermann:**

Tone rows?

- **Bergsma:**

Isn't it - the Doctor's theme?

- **Steuermann:**

I don't know. There might be something.

- **Bergsma:**

I think so; but I'm not too sure of it.

- **Steuermann:**

But Wozzeck was composed earlier than '22, I think.

- **Bergsma:**

Then the reference books are wrong.

- **Steuermann:**

They say that it's finished in '22?

- **Bergsma:**

Yes.

- **Steuermann:**

Maybe/ I know that (worked) on Wozzeck during the War.

- **Bergsma:**

And it is, as those of you who have seen it in its Metropolitan performance this year, a work of great dramatic power and different, strikingly, from the music that we have heard thus far today. The Interlude which precedes the last scene, for example, after Wozzeck has drowned himself in the swamp,

trying to look for the bloody knife with which he has killed his mistress, is practically V-I at the end or at least 117 - I.

- **Steuermann:**

D (B?) Minor.

- **Bergsma:**

- D Minor. And the last scene which is self-explanatory, showing the neighborhood children greedily going off to see the corpse and leaving Marie's little boy playing on his rocking horse, not understanding and saying: "Hop, hop! Hop hop!" has a...

- **Steuermann:**

The toccata:

- **Bergsma:**

The toccata - well we can't go into all of that – let me just play the last six minutes, wherever we are and before that I would like very much to thank Mr. Steuermann for being with us and being so illuminating.

1.3 ENTREVISTA COM O PIANISTA AMILCAR ZANI REALIZADA NO DIA 27 DE MAIO DE 2011

- **Existe algum repertório com o qual você se identifica mais, hoje? E na época em que participou da montagem de *Pierrot*? São obras de câmara ou solista?**

Sem dúvida alguma tenho predileções na escolha de repertório, apesar de me interessar por tudo, pois sou bastante inquieto e gosto muito de estudar. Sempre me identifico com o repertório de música de câmara, muito mais do que com o repertório solista. É claro que fui passando por várias modificações no decorrer de minha vida artística. Tenho um duo pianístico formado com Heloisa Zani. Executamos o repertório para dois pianos ou piano a quatro mãos, que é transcrição de obras de música de câmara, cuja formação original inclui outros instrumentos além do piano, para a linguagem de piano a quatro mãos ou o que é escrito especificamente para quatro mãos, frequentemente obras do século vinte. Portanto é com este repertório que mais me identifico, a música de câmara. Embora como no meu estudo particular encontra-se a obra de Robert Schumann, é deste compositor que gosto de tocar as peças solistas. Mesmo assim, no meu duo com a Helô, incluímos muitas transcrições para quatro mãos da obra de câmara daquele compositor, inclusive a versão de Clara Schumann do Quinteto para Piano. São quartetos de cordas, quarteto para piano... Sempre estive muito envolvido com este repertório camerista, e foi por isto que me interessei muito em executar o *Pierrot Lunaire* de Schoenberg. Para dizer a verdade, sempre fui muito mais camerista do que solista.

- **Antes do contato com o *Pierrot Lunaire*, qual o seu envolvimento com o repertório instrumental e/ou vocal contemporâneo?**

Muito pequeno. Eu e a Helô, em 1973, havíamos acabado de voltar de um período de estudos com o professor Conrad Hansen, na Alemanha, portanto, vindos de uma formação muito tradicional como pianistas. Mas foi só lá, na verdade, que vim a conhecer muitas obras, como a música da segunda escola de Viena. Mas, tive a grande oportunidade de estudar a sonata de Al-

ban Berg, o que ainda naquela época era considerado um escândalo. Mesmo na Alemanha não havia muita gente que tocava este tipo de repertório. Isto, sem esquecer que eu frequentava um curso de piano completamente tradicional.

Fui contratado pelo Departamento de Música da USP assim que cheguei da Alemanha, em 1973, e foi aí que comecei a ter mais contato com a produção contemporânea e muito mais a brasileira, com o compositor Willy Correa de Oliveira, e outros compositores que davam aula naquele mesmo departamento. Desta forma se deu meu mergulho maior na música, muito mais do que meus anos de formação, como qualquer pianista daquela época. Hoje ainda é um pouco assim, não é muito frequente que a formação pianística inclua o repertório da música contemporânea. Eu faço muito isto com meus alunos, mas a minha própria formação foi muito tradicional enquanto pianista.

- **Qual o seu envolvimento com o repertório brasileiro, moderno e/ou tradicional, na época das primeiras montagens de *Pierrot*? E atualmente?**

Na época das primeiras montagens do *Pierrot*, com já mencionei, foi quando comecei a ter contato com o repertório contemporâneo brasileiro. Atualmente é bastante grande porque tenho feito várias estreias de compositores brasileiros. E através do meu contato com Willy Correa de Oliveira, Flô Menezes, Eduardo Seincman, com todas as pessoas que têm passado pelo departamento de Música da USP, Aylton Escobar, Silvio Ferraz. Conheço bem esse pessoal que está aí atuante, com quem tenho bastante envolvimento. Mas confesso que não tenho muito envolvimento com a música brasileira tradicional, com a qual nunca tive muita identificação. Isto é uma questão absolutamente pessoal, não tenho nada contra.

- **Com que obra se deu o seu primeiro contato com Schoenberg?**

Meu primeiro contato com Schoenberg foi, na Alemanha, no concerto de final de curso de um aluno do professor Hansen quando ele executou, muito atrevidamente, as três peças op. 11 para piano. Foi a primeira vez que ouvi alguém executar uma peça completa de Schoenberg ao vivo e a cores.

Anteriormente já tinha tido um certo contato com algumas obras contemporâneas na Pró-Arte, Escola Livre de Música de São Paulo. Este era um cen-

tro bem aberto a novas ideias musicais. Lá, faziam-se audições de discos, vinham pessoas apresentar análise de obras... Nunca me esqueço quando foi analisada uma obra de Krzysztof Penderecki, nos idos dos anos 1960. A Pró-Arte era um centro da vanguarda, onde também havia dado aulas o professor Hans Joachim Koellreuter, foi o centro de formação de muita gente. Como aluno, peguei o final daquela história, a influência vanguardista da Pró-Arte. O próprio maestro Bologna que regeu o *Pierrot Lunaire* é um exemplo formação, junto com Damiano Cozella, Paulo Herculano, Júlio Medalha, e mais um monte de bons músicos passaram por lá. E também não posso deixar de lembrar que fiz, juntamente com a Helô, a primeira apresentação dos Prelúdios de Olivier Messiaen no Brasil, em um Festival de Música Francesa, que foi um acontecimento no ano de 1968 em São Paulo.

- **Outras obras de Schoenberg estão presentes no seu repertório?**

Sim (categoricamente). Executamos junto com o Coral da OSESP “A mão do destino” [*Die gluckliche Hand*] na transcrição feita pelo Edward Steuermann para dois pianos coro e solista, a Sinfonia de Câmera op.9, na versão de piano a quatro-mãos do próprio autor, que executamos, eu e Helô em primeira audição na Sala São Paulo. Toco também os op. 19 e os op.11 para piano. Mais adiante vou contar como se deu minha ligação com o *Pierrot Lunaire* e anos após, no momento em que fui aprofundar meus estudos, com a segunda escola de Viena. Estudar sempre faz parte total da minha vida, é algo para mim fascinante. [Mantenho um curso de pós-graduação sobre a Segunda Escola de Viena no departamento de Música da USP].

- **Com que frequência a música vocal está presente em sua atividade de pianista?**

Eu adoro trabalhar com cantor, embora não faça isso com muita frequência, mas sempre que faço realmente fiz gosto muito. Trabalhei bastante com uma amiga minha, Tereza Landin, uma cantora argentina, que havia estudado com a Tereza Berganza, na escola de Madrid. Juntos, desenvolvemos um trabalho lindo, preparamos e fizemos apresentações com obras de Granados, Manuel de Falla... Trabalhamos bastante. O trabalho com voz é fascinante. Trabalhei algumas outras vezes com o Coro da OSESP.

- **Existe alguma particularidade especial que diferencie a abordagem do repertório instrumental do vocal-instrumental?**

Eu acho que sim.

Especialmente a presença o texto é o que diferencia um duo com o canto de outro com um violino, por exemplo. Encontra-se no texto do canto o elemento que efetivamente particulariza este duo em relação ao outro. A presença da palavra coloca o intérprete em uma outra dimensão, ainda que esteja fazendo uma música de câmara. No entanto, pode-se analisar pelo aspecto da quantidade de envolvimento que o preparo de um duo, seja qual for, demanda. O que eu não gosto, e de fato não acredito muito é juntar dois músicos para fazer alguma coisa sem compromisso artístico, e de estudo, somente para cumprir agenda. Uma atividade como esta, um duo, sempre merece muito estudo e muita pesquisa e muita batalha para uma boa realização. Pensando assim, eu acho que não é diferente de um trabalho com qualquer outro instrumentista. Quando a gente trabalha com um cantor é preciso fazer realmente um estudo metódico e atento, com profundidade de concepção, em profundidade de compreensão, para se saber exatamente aquilo que se está fazendo. Neste sentido, eu acho que não exista uma particularidade específica que diferencie o trabalho com o canto em relação a outras formações. Existe logicamente a particularidade da palavra, pois não se está trabalhando somente com o som, é um terceiro elemento, mas creio que seja um estudo particular. Mas, pensando bem, todo estudo é particular, e o que realmente importa é o estudo feito aprofundadamente. Ir a fundo quando se aborda qualquer destas modalidades. Não pode cantar, por exemplo, um *lied* de Schumann sem ter consciência da poesia, como foi construída, o que significa, em que momento histórico a obra, foi criada. Como, enfim, se resgata criticamente, hoje, toda esta contextualização. Enfim, as especificidades serão sempre aquelas que surgirão em qualquer formação instrumental, se se entende o cantor como também um instrumentista.

- **A forma como Schoenberg escreve para o piano, tanto em *Pierrot* quanto em outras obras suas, requer por parte do intérprete uma postura técnica especial ou o piano deste compositor pode ser incluído em de-**

terminada escola pré-existente quando da virada do século dezenove para o vinte?

Não. Uma postura técnica, não. Porque eu não acredito nisto. As pessoas vão me crucificar quando afirmo isto. Logicamente que a música de vanguarda e a música contemporânea exigem coisas de um instrumentista que ele não está acostumado a fazer. Mas, se se possui uma formação do instrumento através de uma abordagem com a qual seja enfatizado o conhecimento orgânico do instrumento, não acredito que seja necessária a existência de uma técnica para se executar uma composição de vanguarda. A não ser em gestos musicais específicos que não existiam na música do século dezenove, ou dezoito, ou começo do século vinte, momentos do *Pierrot*, como o “*cluster*”, ou de se usar o interior do piano na execução de uma obra, que são, na verdade, posturas corporais diferentes das que normalmente o repertório tradicional demanda. Seja no atonalismo, seja no dodecafonismo, tirando aí a dificuldade musical pela ausência de referência que sirva de apoio para a memorização e da dificuldade de compreensão que esta linguagem requer, seja no romantismo, no período do classicismo ou na música de vanguarda, eu não acredito que seja necessária uma abordagem técnica diferenciada. Creio que se deva abordar o piano da mesma maneira, porém, com as especificidades de cada época. Os recursos de construção do piano desenvolvidos anos após anos como, por exemplo o pedal, ilustram o que estou dizendo. Não é possível usar o pedal em Bach da mesma maneira como em Chopin ou Beethoven. Ou ainda, em Stockhausen, que anota o pedal como elemento composicional. Existem estas diferenças, mas não acho que a técnica de por pedal em Stockhausen deva ser diferente da técnica de pedal em Bartok, em Schoenberg ou em Schumann. É necessário saber usar o pedal, e quando se tem este conhecimento é possível por o pedal em qualquer obra, dependendo somente do contexto em que ela está escrito.

- **Complementando a pergunta anterior: a escrita de Schoenberg para o instrumento é pianística?**

Não, se você pensar em um pianístico orgânico como se encontra em obras de Chopin. Brahms é complicado, neste aspecto. Schumann nem se diga, é

antipianístico totalmente, uma vez que o compositor não se preocupa com o trabalho que terá o intérprete ao realizar sua obra. Schumann tem um resultado em mente e o pianista que se vire para fazer. Portanto, de forma alguma, este atributo, ser antipianístico não é um atributo só de Schoenberg, por ser moderno. Apesar de que existe uma fala de Schoenberg, que considero muito interessante neste sentido (não me lembro onde está isto): “_Nós os compositores não temos que nos preocupar com isto [...] A gente escreve aquilo que quer escrever e os instrumentistas que resolvem como fazer”. Ele falava isto! E na verdade é o que acontece. Lembro de ter ficado absolutamente desesperado quando fui estudar o *Pierrot Lunaire* e que tinha crises, primeiro porque é muito difícil de ler (acho até que quem tem uma excelente leitura à primeira vista, que não é o meu caso, vai encontrar bastante dificuldade; eu tenho boa leitura à primeira vista, mas não pego uma partitura e saio tocando, preciso estudar muito, muito mesmo para tocar). Foi preciso estudar muito para tocar o *Pierrot* e era uma coisa que, uma vez que não conhecia a peça, uma grande novidade; não conseguia ler aquela partitura. Tinha crises horríveis, pois acontecida de estudar muito em um dia inteiro e no dia seguinte não sabia nem do que se tratava novamente. Custou muito para que eu aprendesse. Estudei muitas, e muitas, e muitas horas. E muitos dias, e muitas noites e muitas madrugadas. Porque, além de tudo, é tecnicamente muito difícil. Há saltos para os quais não se tem referência, não há referência de memória, não há referência tonal. Tudo isto foi uma grande dificuldade para mim. Esta dificuldade eu acho que a gente não vence muito porque cada retomada é como se fosse um novo começo, como se fosse a primeira vez que estivesse tocando a obra. Isto acontece até hoje. Quando foi feita com o Coro da OSESP outra obra de Schoenberg, a “*Die gluckliche Hand*”, na versão de Edward Steuermann para dois pianos aconteceu isto também: foi muito complicado de ler. Pois além da dificuldade musical característica de Schoenberg tratava-se de uma versão de Steuermann, que além de ter sido um grande pianista, era um músico altamente competente.

- **Antes de estudar a *Pierrot*, você já a conhecia como ouvinte?**

Não. Não conhecia. Foi o maior susto que tomei na minha vida. Foi um grande susto: isto daí caiu na minha cabeça, como, na minha vida, acontece

de muitas coisas caírem na minha cabeça. Mas eu assumo o compromisso e vou em frente, e me comprometo com o trabalho. Mas confesso que com o *Pierrot* passei por muitas crises. Foi, de fato, muita novidade para mim. Fiquei desesperado para fazer, tive crises existenciais monumentais. Por várias vezes quis desistir. Chorava de desespero porque não conseguia aprender, uma vez que era uma novidade monumental. E muito difícil, logicamente.

- **Como se deu o seu primeiro contato com a obra?**

Eu nem sonhava que caminhos minha vida havia de percorrer, até que eu fosse me reencontrar com o *Pierrot Lunaire* depois de, lá sei eu, quinze, vinte anos após minha estreia na peça. Como isto se deu vou falar mais adiante. Foi uma coisa muito curiosa, espantosa mesmo.

- **Qual foi sua reação ao primeiro contato? De agrado imediato, e consequente interesse por conhecer mais profundamente ou um certo distanciamento, estranhamento.**

Eu sou uma pessoa que sempre aceita desafios, dos quais gosto muito. Quanto, então, me propus a fazer isto, foi porque tive total interesse, e aceitei fazer porque me agradava muito a ideia e me agradou muito a obra. Uma vez que não conhecia, fui procurar escutar, pesquisar, mas foi, pode-se dizer, “amor à primeira vista”. Eu sempre me empenho muito nas coisas que estou fazendo. Quando faço é porque sei que vou me dedicar. “Vai ter que ser uma grande curtição”. E ataco sempre muito seriamente. Mergulho de cabeça, sem ter problema algum.

- **Como foi o seu processo de estudo da peça?**

Foi penoso. Uma grande loucura, como foi para todos os participantes. Não só para mim. Foi complicado para a Edmar, também. (Que é esta maravilha de cantora, e maravilha de pessoa que ela é.) E foi muito penoso principalmente para aqueles que eram de uma certa forma, conservadoras.

Havia um bando de gente tocando isto. Tinha os chatos, os arrogantes, os mais conservadores que achavam uma loucura... Nunca vou me esquecer, na minha vida, do que era se ter ao lado o Nicola que tocava clarinete baixo, e o Perez Dvorecki, que tocava viola. O maestro Bologna fica meio desesperado, porque aquilo para eles era como se fosse não sei o quê: o diabo ves-

tido! Eles demonstravam não ter a mínima noção. Se eu não tinha noção, fui procurar aprender e estava aberto para ter esta noção. E eles, não, só tocavam e reclamavam. (Preciso fazer um parêntesis: estudei tanto o *Pierrot*, mas tanto, que até hoje sei inteiro de cor. E sabia as partes de todos os instrumentos, tudo que eu tocava, tudo que os outros instrumentos tocavam, de tanto que estudei. Sabia toda a parte da cantora, e sei até hoje. Não sei se a Edmar já comentou, mas fizemos 63 ensaios para a estreia de *Pierrot*.)

Havia um trecho em “*Die Kreutze*” aonde o clarinete baixo tocava com a viola em um desenho ascendente e descendente por três vezes, sendo que na terceira faz-se um “*ritardando*”, e o que nunca saiu da minha memória é o fato de eles dois nunca terem conseguido tocar este trecho corretamente. Virou piada, e ficou marcado na memória. Foi difícil para todos. Dificílimo para a Edmar, pois era tudo uma novidade. Numa época ainda em que as pessoas não se aventuravam a fazer muito este tipo de repertório.

Apesar de que ainda fico escandalizado, como por exemplo, com o que aconteceu quando eu e a Helô fizemos a estreia aqui no Brasil da transcrição para quatro mãos da Sinfonia de Câmara de Schoenberg. Quase cem anos depois de ter sido escrita as pessoas achavam um escândalo. Pois no concerto da Sala São Paulo, durante esta peça, metade da plateia foi embora. Eles foram embora batendo o pé. Cem anos depois! Quanto ao ineditismo do *Pierrot*, foi um ato de audácia muito grande, e na mesma proporção uma novidade para todos os participantes. Foi um processo muito rico.

Por vezes, tinha vontade de bater no Jean Noel Saghaard, pelo comportamento insuportável ao se comparar com Jean Pierre Rampal. Pois quando estávamos ensaiando muito e porventura passávamos do horário agendado, o flautista dizia: “_Vão pedir isto ao Jean Pierre Rampal, para ver se ele faria: estender o horário de ensaio!” De fato era até muito engraçado. Todos queríamos bater no Saghaard, que é um grande amigo até hoje. Aquela foi uma convivência muito rica. Aprendi muito. Como mencionei, nunca mais esqueci uma nota do *Pierrot*, de tanto que martelei em cima... A Edmar também sabe esta música de cor até hoje, certamente. Nós nos empenhamos muito, houve muito trabalho fora das horas de ensaio.

- **Nas diversas formações instrumentais de *Pierrot*, em somente 4 das 21 peças (os números 4, 6, 7 e 10) o piano não está presente. Portanto, como elemento timbrístico, este instrumento possui a importante função de conferir unidade à obra. É possível, a partir do material musical destinado ao piano, se ter uma boa ideia da imagem sonora total da obra? Ou o que se ouve no piano isoladamente é parte bastante incompleta do discurso total?**

Na música de câmara tradicional, lá sei eu, num quinteto de Brahms, o piano é muito presente, são obras com características de um grande concerto para todos os instrumentistas, sendo todos eles praticamente solistas. Nem é possível incluir aqui o quarteto ou quinteto de Schumann, porque são concertos para piano e quatro ou cinco instrumentos. Nesta peça de Schoenberg, há uma grande variação da formação instrumental, e o piano, quando está presente, não está no sentido exato das obras românticas mencionadas. Schoenberg coloca o piano em um papel muito independente, e que portanto, não é acompanhador, não é solista, não é elemento agregador daquele conjunto, de forma alguma.

O piano, em *Pierrot* é um instrumento como outro qualquer da obra. No entanto, o autor se utiliza da possibilidade de síntese própria do piano, uma vez que poder executar mais de uma linha simultaneamente, mas sem fazer dele ali um instrumento solista. Pode-se contar em compassos onde o piano está mais presente. Um destes poucos momentos de proeminência encontra-se no final da última peça "*O alter Duft*" onde o instrumento termina o discurso junto com o cantor. Ou ainda no nº 9, "*Gebet an Pierrot*", que foi o primeiro número que Schoenberg escreveu, e embora o piano tenha uma parte mais visível, mais importante do que no restante da obra, uma vez que além dele temos somente um clarinete e a voz, ele é sempre tratado com parte do conjunto. Ou seja, cada instrumento do conjunto apresenta os seus motivos melódicos particulares, como decorrência da tendência na escrita de Schoenberg naquele momento de sua carreira. E traz inclusive uma relação com a própria história de como estava se dando a formação instrumental de *Pierrot*, que foi escrita aos poucos, como resultado de uma encomenda, negociada à medida que se desenrolava a composição.

Como há a história que mais adiante falaremos, de como o *Pierrot* “caiu” novamente sobre minha cabeça. Foi porque, depois de muitos anos, fui para os Estados Unidos, com uma bolsa de pós-doutorado para pesquisar a interface entre a Fantasia de Schumann, que é dedicada a Liszt, e a Sonata de Liszt, que tem dedicatória a Schumann. Como eu havia feito o meu mestrado e doutorado sobre Schumann, ganhei uma bolsa de pesquisa na Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, lugar onde sabia que iria encontrar muito material para desenvolver a pesquisa. Coincidindo com o início destas pesquisas perguntei à bibliotecária se haveria qualquer material sobre o pianista que estreou o *Pierrot*, Eduard Steuermann, sobre quem até então eu não tinha o menor conhecimento. Foi quando a bibliotecária despencou toda a “Coleção Edward Steuermann”, que havia sido comprada e recém chegada ao acervo da Biblioteca. Foi daí que se desdobrou toda a história, onde se inclui meu projeto “Vida e Arte na coleção Clara e Edward Steuermann”. Descobrimos uma série de novidades para mim, fui cair outra vez na “Segunda Escola de Viena”. Através de outro tipo de abordagem, podendo ver qual era a importância de Eduard Steuermann na Segunda Escola de Viena: em que circunstâncias este pianista participou da estreia de *Pierrot*, como foi seu trabalho junto à performer *Albertine Zehme* (1857-1946) na preparação do *sprechgesang*. Eles não tinham a mínima ideia de como deveriam trabalhar o *sprechgesang*, pois nem mesmo Schoenberg sabia. Como consequência dos primeiros momentos do trabalho com Steuermann, a atriz, embora não sabendo música, cantava a linha do *Pierrot*. Quando Schoenberg foi chamado para avaliar os ensaios, teve verdadeiros ataques, que não era nada daquilo, que não era para cantar as notas. Nem ele mesmo sabia direito o que deveria ser.

Como a Albertine Zehme era uma mulher muito rica, e Schoenberg ao se comprometer a trabalhar para ela a música de *Pierrot*, passou a negociar a inclusão de novos instrumentos dizendo no início dos trabalhos: “_só canto e piano não dá muito efeito, você não me arranja mais um ‘dinheirinho’ para contratar outros instrumentos?”. É então que Schoenberg escreve o que no conjunto viria a ser o número 09, “*Gebet an Pierrot*”, contratando uma clarineta. E segue assim gradativamente contratando os outros instrumentos, o

que demonstra que o compositor não tinha em mente uma ideia fechada do que seria o *Pierrot*. Foi sendo construído à medida da necessidade e à medida também que a atriz fornecia dinheiro para que pudessem ser inseridos outros instrumentos. É por esta razão que ele escreve as linhas da viola e violino para serem executadas por um só instrumentista. (Quando fizemos aqui em São Paulo usamos um instrumentista diferente para cada instrumento.) Por exemplo, na gravação que é regida pelo Shoenberg, o Rudolf Kolisch que toca a parte do violino, toca também a parte da viola, o clarinetista toca também o clarinete baixo. Por esta razão que não se encontram estes pares de instrumentos tocando simultaneamente.

- **De quem partiu o convite para participar da montagem de *Pierrot Lunaire*?**

O convite partiu na verdade, da primeira vez, do Palácio das Artes de Belo Horizonte. Este centro estava sob a direção da cantora Norma Silvestre, esposa do então professor de cravo no Departamento de Música da USP, Felipe Silvestre. E imaginaram que seria São Paulo o lugar ideal onde encontrar um bando de gente maluca interessada em topar a empreitada. Mais precisamente no Departamento de Música da USP. Além do que a estreia deveria ser com aquela cantora. O que aconteceu é que, por fim, houve a necessidade de contatar a soprano Edmar Ferretti para efetivamente assumir o canto-recitado de *Pierrot*. E o convite para a parte do piano veio parar nas minhas mãos, pois sendo o mais novo ingressante do Departamento de Música, acharam que iam me colocar num bom desafio. E eu topei!

Desta forma a ideia surgiu assim de se montar uma coisa que fosse assim muito ousada. Naquela época o Departamento de Música realizava aquelas Bienais de Música, que eram o cúmulo da vanguarda no Brasil; eram efetivamente realizações de ponta do pensamento da música contemporânea. Vindo das estadias de todos aqueles professores em Darmstad, na década de 1960: Willy Correa de Oliveira, Gilberto Mendes. Pensando assim, o evento de maior atrevimento artístico que se poderia fazer na época seria o *Pierrot Lunaire*. Mas o convite mesmo partiu do Palácio das Artes de Belo Horizonte, onde se deu efetivamente a estreia, em 27 de outubro de 1976. (Eu havia ingressado, como professor, no Departamento de Música da USP

em novembro de 1973, e começamos a ensaiar dois anos e meio após meu ingresso na universidade.)

- **Esta montagem de *Pierrot* carrega um grau de ineditismo, não é?**

Sem dúvida alguma foi um acontecimento totalmente inédito, porque foi a primeira vez que se havia feito o *Pierrot*, no Brasil, com músicos brasileiros. Parece que uma vez, somente uma vez, *Pierrot* já fora apresentado, porém, com músicos estrangeiros.

- **Você teve oportunidade de assistir a concertos em que fossem apresentadas obras de Schoenberg naquela época?**

Nunca havia visto ninguém tocar Schoenberg naquela época. A única pessoa que havia tocado, embora penso que tenha sido após o período de estreia do *Pierrot*, foi o Caio Pagano, também professor do Departamento de Música. Ele estreou a obra completa de Schoenberg para piano.

O que segue complementa o que anteriormente menciono do meu envolvimento com a Coleção de Edward Steuermann. Esta Coleção é constituída basicamente por cartas, as quais li na íntegra, e onde, então, pude encontrar depoimentos do processo pelo qual o pianista passou com o estudo do *Pierrot* e detalhes de como foi seu contato com Schoenberg. A primeira obra deste autor que Steuermann estudou foi exatamente o *Pierrot Lunaire*, inclusive participando da primeira audição com a Albertine Zehme.

Existe uma entrevista concedida a William Bergsma por Edward Steuermann. Bergsma foi diretor da Julliard School de Nova York, onde Steuermann lecionava, e nela podemos avaliar todo o seu envolvimento com o *Pierrot*. É ainda nesta entrevista que o pianista relata a história de que Schoenberg ficava pedindo para Albertine Zehme: “ah, me dá mais um dinheiro, para fazer isto e fazer aquilo” registrando assim parte do processo de como Schoenberg escreveu o *Pierrot Lunaire*. Informação importante, porém, que jamais seria revelada por Schoenberg, um indivíduo arrogante e cheio de si. Quando Steuermann conta isto naquela entrevista, (e ele entrega o serviço completo!) Schoenberg já havia morrido. O valor desta informação reside em ser o registro de uma importante parte do processo da elaboração do *Pierrot*. O que não agrega nem tira da obra nenhum valor artístico, mas demonstra a realidade dentro da qual ela foi escrita. E mais ainda que nem o Schoenberg

tinha muita certeza do que era “este tal” de *sprechgesang*. Na convivência entre Schoenberg e Steuermann, com a tarefa de ensinar a Albertina Zehme a realizar o canto falado, e é que esta técnica foi efetivamente definida.

Passar pela leitura deste material no momento em que fiz, portanto exatamente em 1990, para mim foi muito enriquecedor porque já conhecia a obra. Já sabia de cor na época, como sei de cor até hoje. Por isto que fiquei completamente maluco quando encontrei este material tão rico, pois era algo que fazia parte da minha referência. Este foi o motivo pelo qual larguei todo o resto, a pesquisa Schumann-Liszt, que inicialmente havia me levado aos Estados Unidos. Escrevi para a CAPES dizendo que ia mudar todo o meu programa, e foi aí que descobri a Coleção Clara e Edward Steuermann com a qual trabalho até hoje. É por este motivo também que, estendendo os trabalhos, fui pesquisar a Segunda Escola de Viena, me aprofundando a respeito.

- **A presença de um texto a ser cantado sugere uma série de significados que se fundem aos gestos musicais. Em que medida este texto direcionou ou influenciou suas escolhas interpretativas?**

Não sei bem como posso responder a esta pergunta, pois tudo influencia e direciona tudo. Porque, para mim, todas as coisas são elaboradas por meio de um estudo aprofundado, e com um enfoque voltado para a pesquisa; e esta é a forma que se trabalha na academia, com a qual estou bastante identificado. Sempre que vou me apresentar com o duo que tenho com a Helô em algum lugar, isto invariavelmente é resultado de um trabalho prévio intenso, que não se limita simplesmente à atividade de tocar. Até existe o ato da execução das obras, mas como consequência de um caminho percorrido. Aconteceu assim com “*Die gluckliche Hand*”, com a Sinfonia de Câmera: o resultado de uma pesquisa e de um trabalho longo que foi então realizado. Pensando assim, a presença sempre influi nas escolhas, de qualquer jeito, porque nunca se é o mesmo após passar por qualquer que seja a experiência musical. São estas experiências que nos abrem universos, porque passam a fazer, desde então, parte do nosso universo de referências. Por isto que nunca mais fui o mesmo após a estreia de *Pierrot Lunaire*, nunca mais fui o mesmo após conhecer a coleção Steuermann, nunca fui o mesmo após

ter executado “*Die gluckliche Hand*”. Creio que, sem dúvida alguma, tudo isto influencia totalmente.

- **Além de *Pierrot*, você tem alguma outra peça em repertório cujo instrumental esteja acompanhando um texto declamado?**

Não, que tenha texto declamado, não. Foi a única obra desta natureza, de melodrama, que executei. A Mão do Destino também é um melodrama, ou como escreve o Schoenberg: Melodrama com Música, mas totalmente diferente.

- **Quantos ensaios musicais foram necessários?**

Sessenta e três. Nunca pude esquecer isto na minha vida também. A gente ensaiou muito. Foi um processo muito longo e muito maluco. Foram 63 ensaios antes da primeira apresentação. Fora as outras apresentações que vieram mais adiante para as quais foram necessários novos ensaios. E cada vez era quase como uma primeira vez. Era só deixar de tocar por uma semana e já havia esquecido, tendo que estudar tudo de novo. Todas as apresentações após um período sem tocar a peça, e foram muitas as vezes que se retomou *Pierrot* em alemão. Sempre que surgia um convite para executar em um determinado lugar nos reuníamos novamente e no ensaio parecia que a obra era algo desconhecido.

As etapas de ensaio coincidiram com a ordem da obra, um por um dos poemas. Primeiro a número um, a número dois, depois a número três... Sempre foi feito deste jeito, mito em ordem. O maestro Bologna trabalhou de modo muito organizado. No entanto, sempre aconteciam algumas “rebeldias”: a gente brigava com o Bologna, o Bologna brigava com a gente, discutia-se muito, mas resultando sempre em uma experiência muito rica mesmo.

Fora estes ensaios todos, eu trabalhava sozinho, pois trabalhava de madrugada, até quando fosse preciso para estudar. Existia uma cumplicidade muito grande com a Edmar. Pois eu e a Helô havíamos chegado recentemente de estudar na Alemanha, tínhamos aprendido a falar alemão, o que estava muito fresco na cabeça.

- **Houve ensaios particulares com a recitante?**
- **Como foram?**

Além dos 63 ensaios, trabalhávamos muito com a Edmar em casa. Ficávamos discutindo com ela a pronúncia, como falava determinada palavra, como era tal outra inflexão: em suma a gente “tomava a lição” dela, ela de mim. Ela cantava pra gente, eu tocava para ela, fazíamos juntos apenas a parte do piano com o canto... foi muito intenso. A convivência com a Edmar, nem sei dizer o quanto de gratificante foi isto. Tanto é que desde esta época, ela tornou-se uma grande amiga minha e da Helô. Porque a gente conviveu muito neste período, e foi uma convivência muito próxima, muito íntima e muito intensa, mesmo porque a Edmar é uma mulher intensa! Sem dúvida alguma é uma mulher intensíssima. Existia nos envolvendo uma grande paixão pela obra. Discutia-se muito, experimentava-se também muito. A gente observava se ela estava passando ou não das notas, como fazia ou não a inflexão certa. De certo que foi um envolvimento muito especial.

- **Compare as etapas dos ensaios quando da versão em alemão e para o português.**

Foi então que Edmar sofreu um grande drama que foi passar todo o trabalho para o português. Porque foi necessário mudar completamente a cabeça. Para nós instrumentistas não houve nenhuma ou quase nenhuma mudança. Na verdade, em termos, pois quando há uma mudança de inflexão, como houve, com o texto vertido para o português, algumas coisas precisaram ser adaptadas, porém, menos para os instrumentistas do que para a Edmar. Lembro-me que ela tinha crises, chorava... Conversava com a gente e chorava. Sempre muito esfuziante, na alegria e na preocupação, no riso e no choro, bastante engraçado. Edmar ficou desesperada, porque para ela foi algo como “meu mundo caiu”, porque precisou reaprender completamente. Não sei como foi para os outros instrumentistas, mas posso afirmar que para mim, no piano, houve uma mudança considerável quando da recriação do alemão para o português, uma vez que considero que a obra foi alterada completamente. Logicamente não tanto quanto para a Edmar, porque ela que sentiu na pele esta nova “desgraça”, pois ia aprender tudo de novo em português. Foi, sem dúvida alguma, como se ela tivesse aprendido outra música diferente daquela que já sabia. Acompanhei de perto este processo. Por certo que para o piano determinadas alterações foram necessárias, co-

mo a alteração de um *ralentando*, ou coisas semelhantes. No entanto, como íamos muito atrás do regente, transferiu-se para ele a carga maior destas transformações. De rever esta obra, agora em português. Sua regência, imagino eu, deve ter sofrido muito com isto. Menos para os intérpretes, mas para ele um pouco sim. O regente foi obrigado a reestudar a obra inteira novamente. Da minha parte não houve necessidade de um reestudo de toda a obra, mas certamente foi diferente tanto para o Bologna quanto para a Edmar. Para eles a obra mudou drasticamente. A música, o contorno das linhas melódicas seja dos instrumentos seja da recitante continuou a mesma, ou seja, trazendo as características do alemão. Como o texto mudou para o português surgiu o grande problema que é a diferença de importância que têm as vogais e consoantes em cada um dos dois idiomas. A tradução do Augusto de Campos, todos sabemos, é maravilhosa, pois traz a sensibilidade poética, o uso especial que ele faz dos vocábulos. Por tudo isto é possível afirmar que quando em português *Pierrot* se converte em outra música, uma vez que perde toda aquela aspereza própria da língua alemã. Esta aspereza continua existindo nos instrumentos, pois que nenhuma alteração sofreram, mas não mais no novo texto, no novo idioma.

- **Qual a sua expectativa da recepção do público?**
- **Você pôde observar alguma diferença na receptividade da plateia quando da versão em alemão e português?**
- **Como foram as críticas tanto do público quanto dos músicos participantes?**

Eu acho que foi logicamente muito grande. Esta versão foi preparada para reinauguração do Instituto Goethe, em São Paulo. E foi, inclusive, um grande “auê”. Naquela época, o *Pierrot* vinha revestido de uma aura muito engraçada, pois era tido como chique escutar uma apresentação do *Pierrot Lunaire*. Pois estava carregado de toda aquela aura da “*intelligentsia*” paulistana. Por se tratar de uma obra de vanguarda, era muito “intelectual” estar presente em uma apresentação de *Pierrot*. Um certo atrevimento artístico. E com tudo isto, nós mesmos nos sentíamos muito envaidecidos, era como uma “massagem no ego”. E sempre foi acompanhado de muito sucesso. Os teatros vinham abaixo! E quando foi executado no Goethe a reação também foi entu-

siástica. Além do que, se tratava de um momento de festa por conta da inauguração sua nova sede. O Instituto havia recentemente comprado e reformado todo o “Convento da Gema” da Rua Lisboa, então situado no Jardim América. Foi um grande acontecimento. O instituto estava saindo das modestas instalações da Rua Augusta perto de um cinema, o Piccolino, não lembro ao certo, onde aconteciam muitos festivais de cinema. (Aquele era uma região, portanto de muita badalação, porém, o Instituto mesmo ocupava dependências muito modestas, era pequeno, exíguo...) mudando para aquele baita lugar, fez-se uma baita festa e contando para a inauguração com uma obra, ao contrário do que seria esperado, de uma obra em alemão, mas vertida para o português, marcando um segundo momento que este Instituto se consolidava em São Paulo. Foi um evento de tamanhas proporções que chegaram a ser importados direto da Alemanha os vinhos e os queijos especialmente para a ocasião. Imagine que a importação nos anos 1980 não era esta facilidade que é hoje em dia. Foi excepcional.

A receptividade do público era sempre, sempre muito grande, porque o *Pierrot* sempre foi uma coisa muito diferente de tudo que se fazia. Nós tínhamos a expectativa de que a obra em português iria se tornar muito mais compreensível para a plateia. Porque, na verdade, nós não dispúnhamos de recursos como os que existem hoje na sala São Paulo, de se fazer uma tradução simultânea. Portanto, quando fazíamos em alemão, imagino que ninguém estava entendendo absolutamente nada do que se passava. Eu entendia bem porque sabia tudo de cor e ainda mais sabia alemão, mas não era o caso da plateia. Desta forma, a expectativa era de poder jogar a obra muito mais próxima do público uma vez estando em português, para que fosse possível entender tudo aquilo que era falado. A expectativa era muito grande e certamente que foi correspondida. A crítica esteve sempre favorável. E de fato sair de casa para escutar o *Pierrot Lunaire* ficou sendo um acontecimento.

Lembro-me que da última apresentação que fizemos com o texto em alemão para a primeira com o texto já recriado pelo Augusto, passou muito tempo. Como decorrência disto, tive novamente a sensação de atacar o *Pierrot* como se fosse a primeira vez que estivesse lendo a obra. Precisei estudar mui-

to outra vez. Quando me juntei ao conjunto já não tive a mesma sensação de novidade. A prática anterior de estar com os outros instrumentistas foi rapidamente recuperada.

- **Como foi o seu contato com o poeta Augusto de Campos?**

Foi muito rico. O início de tudo aconteceu após uma apresentação que fizemos em 1977 no Teatro Municipal de São Paulo. Como era nosso costume ao fim de cada concerto abrir discussões acerca da obra com a plateia, fizemos o mesmo neste concerto e lá estava Augusto de Campos. O poeta se levantou e se ofereceu perguntado o que achávamos se ele fizesse uma versão da obra para o português. Ficamos todos extasiados frente a esta nova possibilidade. Daí resultou este trabalho de recriação deslumbrante. De uma sensibilidade poética, de uma acuidade no uso das palavras, causando uma grande empatia. Foi ali que conheci pessoalmente o poeta, meu primeiro contato de verdade com ele. Conversou-se muito com ele, fazíamos longas discussões. Foi uma experiência muito enriquecedora.

Mesmo após dizer tudo isto, tenho que confessar que à primeira vista fiquei um pouco revoltado de fazer o *Pierrot* em português, pois era sempre muito apaixonado (embora menos, ainda sou até hoje), ou adoro ou detesto, sou um pouco radical neste aspecto. Daí que, em princípio, fazer a tradução do *Pierrot*, julguei que seria um crime contra Schoenberg! “_Que absurdo, a música está em alemão, a musicalidade da letra está em alemão, portanto a obra vai perder a sua identidade, e coisa e tal!...” Todos nós tivemos um pouco de prevenção. Imaginávamos um certo crime contra a humanidade desvirtuar esta obra, vertendo-a para o português. Pensamento que era uma tremenda de uma besteira. Como poderia, falando-se em não ser conservador, ser de vanguarda e manter tal postura. Este fato tem, acho, uns trinta anos, no entanto a gente vai mudando com o passar do tempo, porém, à primeira vista, ficou todo mundo um pouco de pé atrás: “ah meu deus, vai mudar a musicalidade da letra...” Mas é lógico que muda, e tenho hoje a certeza que isto não invalida, não exclui nada, embora seja a meu ver outra música. A mesma questão de certa maneira pode ser encontrada nas transcrições que toco com a Helô. Brahms fala muito bem disto em um prefácio de sua edição das transcrições que elaborou de seus próprios quartetos de

cordas: “Transcrição não é fazer caber no piano as notas de quatro outros instrumentos. Mas sim a criação de uma outra obra musical”. É de fato uma outra obra musical. Porque não é que se altera uma coisinha. Está sendo alterado um elemento que é determinante na obra. Trazendo o raciocínio para o *Pierrot* constata-se que a parte do canto e da língua alemã é de fato a gênese da obra. E quando se tira a língua original e substitui por uma tradução para o português *Pierrot* vira outra obra. Assim acontece quando é vertida para o Inglês. A parte instrumental permanece.

Uma questão curiosa, a inflexão pensada por Schoenberg foi concebida tendo por base o discurso do poema que já é uma transcrição, uma vez que o original da poesia está em francês. Quando o compositor trabalha a linha vocal tem por referência toda a inflexão dentro da língua alemã. E a gente permanece com esta mesma inflexão vocal originada no alemão seja para uma versão em inglês, francês, esperanto ou português. No entanto, há que se considerar o fato de que as versões produzem uma nova obra. Ela se transforma, e bem ao gosto da fala de Schoenberg, a obra se “transfigura”. O que considero uma possibilidade maravilhosa, pois a obra se permite a estas transformações. Existe uma abertura perante a obra. E tenho certeza que o próprio autor iria adorar...

- **Houve necessidade de promover algum ajuste musical que atendesse a particularidades da recriação dos poemas para o português? Digo isto em relação a possíveis deslocamentos de direção fraseológica. Ou acentuação métrica. Ou mesmo discrepâncias de sonoridades entre um idioma e outro interferindo na determinação (ajuste) das dinâmicas.**

Como já mencionei, creio que as grandes mudanças de fato ocorreram para o Bologna e a Edmar. Se for considerar o conjunto de cinco instrumentos, friamente pensando, muito pouca coisa se altera. A grande mudança mesmo foi para a Edmar. É muito diferente para uma cantora que de imediato encara esta versão em português. Mas para a Edmar creio que tenha sido uma experiência muito traumática. Mudar uma versão que foi aprendida assim a fundo. Porque, devido ao seu perfeccionismo, lógico, a Edmar trabalhou incansavelmente para conseguir realizar a música em alemão. Perfeccionismo de todos, mas o de Edmar era maior por conta do seu compromisso com a

novidade estilística. O desafio maior “sobrou” para ela quando ensaiamos a versão do Augusto.

Jamais eu fui o mesmo depois de tudo isto, este foi um ponto marcante na minha vida. Algo engraçado, porque o Schoenberg está presente na minha vida nestes pontos de decisão. Foi assim com o *Pierrot Lunaire*, o mesmo com a sinfonia de câmara, a “*Verklärte Nacht*”. Momentos cruciais de minha vida. E ainda quando tive oportunidade de estudar todo um grande material de Eduard Steuermann, de um enorme ineditismo, estou tendo a oportunidade de divulgar através do site do projeto, e esta é a real proposta, divulgar todo este conhecimento, deixá-lo acessível.

1.4 ENTREVISTA COM O MAESTRO RONALDO BOLOGNA REALIZADA NO DIA 09 DE JUNHO DE 2011

- **Como foi o seu primeiro contato com “*Pierrot Lunaire*”?**

Sempre nutri um grande interesse por esta obra, desde quando ouvi pela primeira vez, no ano de 1951, em um programa de música clássica, famosíssimo, que existiu em São Paulo: “A Música dos Mestres” na antiga Rádio Gazeta. Foi a primeira rádio a executá-la, no meu conhecimento, em São Paulo, ainda na velha gravação sob a direção de Schoenberg tendo como solista, Erika Stiedry-Wagner. Lembro-me de ter ficado fascinado pela obra na ocasião, um pouco abalado, também. De início julgava algo estranho, sobretudo o canto falado, e os *glissandi* permanentes. (É muito importante esta postura vocal como característica interpretativa, pois assim era o desejo do compositor: que a cantora empregasse constantes *glissandi* de uma nota para outra. O que só vem a confirmar aquela gravação de Erika Stiedry-Wagner.) Aquela obra incentivava minha imaginação, sugeria-me fantásticas paisagens lunares. Portanto, quando da estreia eu já tinha uma certa familiaridade com a obra, embora ela ainda me abalasse.

Nessa época eu já tocava um pouco de piano. Minha mãe, anos antes, entusiasmada por haver descoberto que eu possuía ouvido absoluto, havia me indicado a uma boa professora de piano. Porém, não posso dizer que fui um aluno muito bom, uma vez que não apresentava muita inclinação para aquele instrumento, meu interesse maior era pelos sopros. Dei início aos estudos de teoria e harmonia com Savino de Benedictis. Excelente músico e professor, porém uma pessoa extremamente conservadora. Não aceitava a atonalidade nem a trinta quilômetros de distância: era totalmente avesso a ela. Desta maneira, a impressão que tive daquelas aulas não foi muito favorável. De fato, o professor e o aluno, lado a lado em uma mesinha fazendo exercícios de harmonia, não se mostrava muito convidativo, sobretudo para um jovem da minha idade.

Desta forma, em 1954, fui à procura do que me pareceu a antítese: ter aulas com o professor Hans-Joachim Koellreutter na Escola Livre de Música (fun-

dada em 1952 na cidade de São Paulo), onde estudei teoria, solfejo, harmonia e contraponto. Sobre esta escola vale um comentário: embora muito comentada, não era exatamente o que se pensa hoje. Koelheutter era tido como o chefe de fila dos atonalistas. De fato, ele fez muito por divulgar a obra de Schoenberg, porém, tendo eu estudado naquela escola por três ou quatro anos, não tive a oportunidade de ver sequer uma análise de qualquer obra de Schoenberg feita pelo Koelheutter. Seu prazer maior era analisar obras de Hindemith, de quem utilizava didaticamente o sistema de composição. Portanto, na Escola Livre de Música fazia-se muito mais música medieval e renascentista do que propriamente Schoenberg. Para não dizer que obra alguma deste compositor fora executada, cito uma única participação minha, já como trompista, em 1957, no Concerto op 27 de Schoenberg. Naquela escola, foi a única vez que tive contato com a obra de Schoenberg como executante.

Em 1961, havendo concluído meus estudos na Escola Livre de Música, já era contratado como instrumentista da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal, quando surgiu a oportunidade de reger a obra de Schoenberg, mais acessível, bastante tonal e que muito eu admirava, “Noite Transfigurada”. Uma peça extraordinária! Este trabalho se deu com a Orquestra de Câmara de São Paulo, a qual já havia regido em outras ocasiões. (Aqui faço um pequeno parêntesis, a meu ver, a obra mesmo de Schoenberg, do conjunto todo da obra deste compositor, duas peças vão realmente ficar: Noite transfigurada, que hoje é peça de repertório nas orquestras e *Pierrot Lunaire*. É claro que Schoenberg escreveu outras obras extremamente interessantes, mas nenhuma com a mesma força destas duas citadas).

- **O que o levou a preparar e montar *Pierrot*, um convite ou escolha pessoal?**
- **De que forma se deu a escolha dos músicos e como foram os primeiros ensaios? Todos já possuíam familiaridade com música moderna?**

Foi minha iniciativa. A escolha dos músicos também foi minha.

Os instrumentistas já haviam executado obras modernas, tanto os de uma quanto os da outra equipe. (Pois, além desta versão em alemão, fizemos, com outro grupo de instrumentistas, uma segunda, desta vez em português.)

Portanto, uns mais, outros menos, quando estreamos, todos já possuíam experiência em música moderna, mesmo que não fosse adquirida através da obra de Schoenberg.

A ideia de montar o *Pierrot Lunaire* surgiu quando eu ainda era professor do departamento de música da ECA USP, exatamente em 1976. Mesmo como professor do departamento de música da USP eu tinha total consciência das imensas dificuldades que seria montar o *Pierrot*. Sabia que seriam necessários perto de uns quarenta ensaios. Para o trabalho, foi organizado um grupo de professores daquele departamento, cujo diretor, com o intuito de contribuir, os dispensou de dar as aulas naquele período que se ocupassem com os ensaios da obra, pois também tinha conhecimento da complexidade da obra. Para esta primeira versão, que seria no idioma original, convidei a Edmar Ferretti como a recitante. E devo dizer que ela foi muito bem.

De início, trabalhamos em casa com um pouco de piano a parte vocal e depois imediatamente eu a coloquei com o conjunto, que é muito importante em uma peça como esta. Não é como o preparo de uma ópera, onde é possível fazer trinta ensaios com o correpetidor e somente dois com a orquestra. O *Pierrot* exige a presença da cantora-recitante como um integrante do grupo instrumental, que de certa maneira, para Schoenberg o é.

Se bem me lembro agora, foram feitos a enormidade de quarenta ensaios.

- **Como foi a receptividade da público?**

A estreia se deu ainda no Departamento de Música da USP, em alemão. O primeiro programa está registrado: de 26 de novembro de 1976. Participaram os seguintes instrumentistas, na sua maioria, pertencentes ao quadro de professores do departamento de música: Maria Vischnia (violino), Leonardo Righi (clariineta), Amilcar Zani (piano), Nicola A. Gregório (clarineta-baixo), Perez Dworecki (viola), Jean Noel Saghaard (flauta), Ronaldo Bologna (regência). Só Edmar Ferretti (recitante) e Barney Lehrer (violoncelo) que não faziam parte do mesmo quadro de professores.

Realmente não houve uma grande propaganda. Foi um sucesso, porém evidentemente o público que lá compareceu era um público culturalizado, digamos assim, interessado na grande novidade que *Pierrot* representava. Pois, se não estou enganado, esta foi a primeira vez que se fez o *Pierrot* no

Brasil com um grupo brasileiro, ou de músicos radicados no Brasil. Por aqui assisti a duas montagens diferentes, porém, executadas por conjuntos alemães. Com grupo brasileiro, eu tenho quase certeza que o nosso foi o primeiro, a não ser que tenha feito no Rio de Janeiro, mas eu duvido.

Repetiu-se esta mesma versão, umas duas ou três vezes em São Paulo (sendo uma delas no municipal, dia 29 de março de 1977, onde o violoncelo foi executado por Zygmunt Kuballa), Campinas, Belo Horizonte.

Houve um retomada, ainda em alemão, mas agora com uma publicidade um pouco maior, no auditório do MASP, no dia 09 de dezembro de 1978. Com uma repercussão mais acentuada nos jornais e sempre bastante favorável, esta apresentação foi um sucesso.

- **De que forma se deu o contato com o poeta Augusto de Campos?**

Depois da estreia, fiquei sabendo que o Augusto de Campos havia preparado, como um exercício poético, digamos assim, uma tradução de trechos de *Pierrot Lunaire* para o português. Logo pensei: preciso conhecer isto. E aí fui me encontrar com o Augusto de Campos, que ainda não conhecia pessoalmente. Sabia sim de sua atividade poética muito intensa em São Paulo, mas o conhecia só de suas criações e publicações. Encontramo-nos em sua casa onde falou-me de seu desejo em poder ter um grupo disposto a executar o *Pierrot* em português. Estávamos, então de acordo, pois eu também tinha muito interesse por isto. Após este contato, Augusto de Campos apresentou-me sua “recriação”, dando-me sua imediata autorização para iniciar os trabalhos com base neste novo material. Quando li sua versão fiquei realmente estupefato pelo extraordinário ouvido musical que ele tinha.

Com isto fiquei muito entusiasmado: “É claro, vamos retomar”. E retomamos *Pierrot* em uma apresentação no auditório do MASP, dia 09 de dezembro de 1978, juntamente com a “História do Soldado” de Stravinski (esta peça sem sua narração). Ao final do concerto o soprano Edmar Ferretti “cantou” um ou dois números em português. Desta forma pudemos anunciar ali que a próxima execução, (se houvesse, nunca se sabe naturalmente), seria inteiramente em português. Portanto estes “bis” em português se deram ainda em um recital totalmente executado em alemão.

Finalmente, em 1983, fizemos a estreia desta nova versão no Goethe Institute. Em seguida a repetimos em outros lugares.

- **Houve necessidade de promover algum ajuste musical que atendesse a particularidades da recriação dos poemas para o português? Digo isto em relação a possíveis deslocamentos de direção fraseológica. Ou acentuação métrica. Ou mesmo discrepâncias de sonoridades entre um idioma e outro interferindo na determinação (ajuste) das dinâmicas.**

Não trazendo qualquer problema comum às diversas traduções para o português de texto em obras vocais, a recriação de Augusto de Campos para o *Pierrot* calhou-se quase como uma luva digamos assim, à música de Schoenberg. Havia pequenas mudanças para se obter uma acentuação melhor na língua portuguesa, mas insignificantes, realmente pequenas. Isto foi extraordinário, uma vez que poupou-nos todo o tipo de trabalho neste aspecto. E a tradução do Augusto era muito livre, porém, muito consequente, uma recriação, como ele gosta de chamar, excepcionalmente bem feita. Lembro-me até de um detalhe de um dos números do *Pierrot*, o poema 12, *Galgenlied*, no primeiro verso, *Die Dürre Dirne* “A prostituta esquelética”, um número muito curto, um jato, foi transformado pelo poeta em “A virgem hirta”. Ficou muito interessante, porque, musicalmente, combina muito mais. “A prostituta...” não dá certo, a sonoridade dá palavra e a duração da peça, as sílabas... Schoenberg escreve o rítmico rigoroso, os ritmos da parte vocal são rigorosos, o grande problema para o cantor é a questão do canto falado, isto é outro assunto. (...).

- **Comparativamente à versão anterior, como foi a receptividade do público ao *Pierrot* em português?**

Foi magnífica, porque o público se ampliou consideravelmente, muito mais gente teve a oportunidade de assistir. Porque é muito desagradável você ir a um concerto e ser obrigado a ler ao mesmo tempo que ouve, se você entende tudo, é muito mais proveitoso. Mesmo assim, ainda imprimimos o texto do Augusto de Campos, para o ouvinte acompanhar, mas a clareza da tradução e o entrosamento do canto com a parte instrumental foi tão boa que tudo se tornou muito claro que o público entendeu a peça de uma forma extraordinária. E foi realmente um grande sucesso. Algumas críticas confirmam o fato.

Bem mais tarde, já em 2001, então titular da Sinfônica da USP, retomei a execução da obra. O elenco era diferente, participaram desta remontagem músicos daquela orquestra, e alguns músicos convidados, a cantora foi o soprano Adélia Issa, grande cantora também.

- **O senhor tem alguma predileção na escolha de repertório?**

- **Obras de câmara ou sinfônicas?**

Para mim as duas são igualmente importantes, não faço diferença. Quanto ao repertório, eu sou no fundo um tardo-romântico. Identifico-me muito mais com o repertório do romantismo tardio, exceto Mahler, pelo qual eu não tenho a mesma veneração que lhe é devotada atualmente. Mesmo assim, do compositor regi o *Adagietto* da 5ª sinfonia, especialmente pelo motivo de que a Orquestra da USP por um bom período era constituída só pelos naipes das cordas. Ironicamente e parodiando o Dallapiccola, ao afirmar que Vivaldi escreveu 450 vezes o mesmo concerto, é possível dizer que Mahler compôs nove vezes a mesma sinfonia. Concluindo, não sou um mahleriano.

- **Antes do contato com o *Pierrot Lunaire*, qual o seu envolvimento com o repertório instrumental e/ou vocal contemporâneo?**

- **Qual o seu envolvimento com o repertório brasileiro, moderno e/ou tradicional, na época das primeiras montagens de *Pierrot*?**

Embora não tenha sido um especialista em música contemporânea, executei diversas composições significativas do repertório brasileiro de vanguarda. Entre os compositores posso citar dois colegas meus, professores no departamento de música da USP, Willy Correa de Oliveira e Mario Ficarelli.

- **O senhor incluiu mais obras de Schoenberg em seu repertório?**

Seria só a “Noite Transfigurada”. Eu tinha também a suíte que ele escreveu no fim da vida, em sol maior, para uma orquestra dos Estados Unidos, que é uma peça muito interessante, que eu cheguei a ensaiar, mas não chegamos a tocar porque houve uma crise lá na orquestra de onde acabei me distanciando.

- **Há outras peças vocais em seu repertório?**

Teve uma peça muito interessante do Mario Ficarelli chamada o “O poço e o pêndulo” que também tinha narração. E peças vocais incluídas no repertório, isto depende da oportunidade.

- **Para o senhor existe alguma particularidade específica que diferencie a composição instrumental da instrumental-vocal?**

Certamente que o texto influencia. Em toda a história da música, sempre que uma composição apresenta um texto, para ser cantado ou declamado, a partitura de uma forma ou de outra, vem lhe fazer comentários. O fato de o texto condicionar ou não diretamente a interpretação pessoal de uma obra musical, é uma outra questão. Porque aí entram em questão muitos fatores emocionais, de momento... afirmo isto, porque as melhores ideias interpretativas, no meu ponto de vista, não surgem através do estudo minucioso da partitura, não estou dizendo que isto não seja necessário, isto é imprescindível, sem isto nada se faz. Mas ocorrem em certas iluminações de momento que o regente e o intérprete têm. Aquilo que vem na hora, isto eu acho muito importante. É uma coisa contra a qual não se pode lutar, que vem do sentimento mais profundo.

- **Existe qualquer aspecto que diferencie as versões em português e alemão?**

Não. No texto de Augusto de Campos existem certas liberdades. Um purista certamente diria: “_ah! não pode, a tradução correta desta palavra, do alemão para o português, não é esta!” Mas o espírito da coisa estava ali presente e tudo aquilo se ajusta perfeitamente à música. A qualidade musical de sua recriação literária me possibilita afirmar que o poeta é dono de um ouvido musical apuradíssimo. Na realidade, eu diria que não há, entre as duas versões, o que musicalmente diferencie de modo significativo, exceto os idiomas.

Quando da recriação, na parte instrumental eu não alterei absolutamente nada. Para o português não há necessidade de nenhuma adaptação. A parte instrumental pode perfeitamente combinar com qualquer língua, tudo depende da tradução que for feita. Exclusivamente. Na parte instrumental não há o que ser alterado.

- **Como foram escolhidos os músicos participantes da montagem?**
- **Todos os instrumentistas já haviam executado obras modernas?**
- **Já haviam executado Schoenberg?**

Schoenberg, para músico de orquestra, mesmo hoje continua sendo um compositor muito desconhecido. Tirando a “Noite Transfigurada, que por uma razão ou outra os instrumentistas do naipe cordas conhecem, toda o restante da produção de Schoenberg é pouco executada. Quando dirigi “Noite transfigurada” o fiz com um sexteto de cordas, uma vez que não era possível a participação de todas as estantes. O motivo desta escolha reside na extrema dificuldade da peça o que inviabilizava a participação completa da Orquestra de Câmara de São Paulo, a única existente naquele momento. E se não estou enganado, foi a primeira execução da “Noite Transfigurada” em São Paulo. Porque, nunca, nem mesmo em música de câmara alguém havia tocado. Conjuntos de fora, mesmo com a peça constando em seu repertório, não se aventuravam a tocá-la por aqui porque temendo uma duvidosa recepção do público.

- **Com que frequência davam-se concertos com obras de Schoenberg na época?**

Rarissimamente. Eu me lembro quando tocava em orquestra no Teatro Municipal, antiga Filarmônica, só uma vez o maestro Eleazar de Carvalho regeu as seis peças op 6 de Webern. Schoenberg mesmo nunca toquei, pelo menos em orquestra. Mesmo assim a reação do público foi morna, ninguém vaiou. Entre os instrumentistas poucos compreendiam, dizendo: “_isto para mim não é música...” Se assim era entre os músicos, como não seria com o público? Porém, o fato, não se dava só no Brasil. Sabia-se da reduzida aceitação reduzida que Schoenberg ou Webern recebia lá fora, embora maior que aqui. No entanto, com o tempo e a melhora na formação musical, os instrumentistas de orquestra passaram a compreender e aceitar mais.

Portanto, nos anos 60 e 70, executar qualquer que fosse a obra de Schoenberg, em São Paulo, ou mesmo no resto do país, configurava-se em um evento de real ineditismo. Apresentar “*Pierrot Lunaire*”, e sobretudo em português só reforça a percepção de ousadia. Sem dúvida, então, que houve dificuldade na abordagem desta linguagem com os instrumentistas, a despeito da grande experiência de cada um.

- **Por ser uma peça tão especial, *Pierrot* demandou alguma dinâmica especial de ensaio?**

Quando uma peça pede um solista vocal, como já mencionei, no caso da ópera, durante todos os ensaios a presença da orquestra não é muito importante, o cantor de ópera aprende a música com o correpetidor, não tem como ter uma orquestra à disposição. Já no caso do *Pierrot*, a dinâmica de ensaio é alterada. Especialmente considerando-se a combinação variada dos instrumentos é que se procedeu a organização na agenda de ensaios, fato que se manteve tanto na versão original, em alemão, quanto na versão para o português. Era preciso conciliar as agendas de todos os instrumentistas e da cantora, acomodando demandas práticas, na sua maioria. Mas como a partitura pede poucos músicos acaba-se chegando a um acordo satisfatório.

- **Além de *Pierrot*, há alguma outra peça em seu repertório cujo instrumental esteja acompanhado de um texto declamado?**

Música e texto declamado eu só me lembro de ter feito a peça do Ficarelli “O poço e o pêndulo” baseado no conto de Edgar Allan Poe.

- **Ao aspecto musical, que por si só já é bastante complexo, houve alguma incorporação de tratamento cênico, teatral, ainda que mínima para as montagens de *Pierrot*, no original ou em português?**

Era meu desejo, e de Augusto de Campos também. Havíamos pensado em várias possibilidades. E até havia um artista plástico que já desenvolvera um anteprojeto de um cenário para a peça, mas infelizmente não foi adiante por questões econômicas, entre outras. Tudo isto sempre foi com muita dificuldade financeira, como é até hoje.

- **De que forma o senhor veria a questão do equilíbrio do emprego de cena no *Pierrot*? (Lembrar da indicação de Schoenberg de que a recitante deve ser considerada mais um instrumento e comparar com a recente versão de Chistrine Shaeffer/Pierre Boulez, onde, em vídeo, a cena está extremamente exacerbada).**

O problema é estabelecer o equilíbrio. Mas a sua realização eu sou inteiramente favorável. Eu creio que aí no caso (Chistine Schäfer), o Boulez deve ter se inspirado no *Erwartung*, que é um monodrama, em que a orquestra está oculta, enquanto a cantora atua no palco. Isto também poderia ser feito com o *Pierrot*. Como são muito poucos instrumentistas, acho mais interessante integrá-los à cena do que deixá-los escondidos, afastados. Esta é a

minha opinião, acho que é mais interessante. Porém uma ambientação é altamente legítima, e ficaria muito bom, no caso do *Pierrot*. Isto depende de encenadores. Este é o campo deles. Mesmo assim, eu acho que é melhor do que transformá-la em uma ópera, que não o é. Por certo que existem muitas abordagens possíveis. Depende de como é feito.

- ***Pierrot Lunaire* destina-se a palcos pequenos ou é viável também para apresentações em grandes salas?**

Eu vejo *Pierrot* melhor executado em palco intimista, pequeno, objetivando a proximidade com o público, evocando um cabaré (como se vê em algumas referências). Veja, *Pierrot* é uma peça de música de câmara, são seis, sete instrumentistas e a cantora, então não é uma peça pensada para grandes ambientes. Pode-se empregar amplificação sonora, mas não sei se isto daria muito certo, não sou muito favorável.

- **Como foi sua expectativa em relação à reação das plateias?**

A minha expectativa em relação à receptividade do público era boa e isso se confirmou, pois posso dizer que foi um sucesso, sem falsa modéstia, foi um sucesso. O sucesso maior foi da montagem em português, sem dúvida. Em alemão ficou muito para o "*connoisseur*", para aqueles espectadores que já conheciam o "*Pierrot*", já sabiam do que se tratava, e eram poucos, ao passo que em português atingiu um número incomparavelmente maior. Foi quando o público em grande parte pôde captar o sentido da linguagem musical de Schoenberg perfeitamente adaptada àquele texto. Ele próprio era então capaz fazer a relação entre o texto e a música (no momento exato em que se dava a execução). E a música que lhe parecia incompreensível, tornou-se sem dúvida mais compreensível. Mesmo que o público não houvesse assimilado inteiramente a música de Schoenberg, aquela atmosfera do texto promovia a comunicação artística, e isto é que é importante.

Sobre o "*Sprechgesang*", já muita tinta foi vertida. E, realmente a notação de Schoenberg, é curiosa, um pouco ambígua. Na partitura ele coloca uma cruzinha na haste da nota e pede que se atinja a altura musical e imediatamente a deixe, fazendo um portamento. O único referencial que a gente tem de como Schoenberg encarava isto é a velha gravação dele com Erika Stiedry-Wagner, que muito censuram, dizendo ser muito maneirista, cheia de "*glis-*

sandi” e essas “coisas todas”. Mas eu não vejo outra maneira de fazê-lo. Alguns propõem que seja recitado mesmo. Eu opto por ficar mais próximo de um recitado do que de um cantado. Embora existam algumas notas que devam ser entoadas. As que não possuem o “xis” devem ser cantadas na sua altura correta e isto faz um contraste maior, mas só se as outras todas forem realmente bem recitadas. A meu ver, é uma peça muito aberta para todas essas interpretações e certamente há outros pontos de vista, porém, quando fiz, empreguei mais o recitado do que cantado. A clareza de articulação do texto pela recitante é aqui imprescindível. E você sabe, que quando se canta são poucos os casos onde são perfeitamente inteligíveis as palavras. É raríssimo na atuação de grandes cantores que além de uma extraordinária voz e emissão tinham clareza inacreditável. Sobretudo na ópera. Muitas vezes não é possível distinguir se está se cantando em francês ou italiano, especialmente quando se trata de uma obra desconhecida.

Se o *Pierrot* for cantado como estão escritas as alturas, fica uma coisa muito estranha.

- **Houve alguma necessidade de adaptação fraseológica quando da versão em português?**

Uma ou outra foram necessárias, para se adaptar o texto. No entanto, eu não mudei uma nota sequer da música e nem do ritmo, mas é claro em que há trechos onde você tem duas sílabas em português para uma nota na partitura, enquanto no alemão basta uma, e vice-versa, existem vários casos. Então, estas adaptações são perfeitamente legítimas e eu as fiz. Mas, como mencionei, fiquei surpreso ao ver que eram tão poucas na recriação de Augusto de Campos.

As dinâmicas não sofreram qualquer alteração.

- **Qual foi a reação dos críticos?**

Não foram muitas as críticas que saíram, não. Tenho comigo uma de “José Veiga de Oliveira” que foi crítico do Diário Popular. Ele era um profissional que ia a todos os concertos, não faltava sequer a um. Temos outra a respeito do concerto apresentado no Goethe-Institut, quando por fim executamos em português. Na primeira parte executamos “Noite Transfigurada” e *Pierrot* na segunda. Ali, foi um grande sucesso.

O maestro Bologna examina o material impresso que possui referente às apresentações de Pierrot:

_Aqui estão os programas...

_Isto aqui foi em BH, mas eu não me lembro quando sinceramente...

_No anfiteatro da USP, um programa muito simples...

_Em 77 no teatro municipal, um festival...

_Eis algumas fotos...

_Aqui está o Amilcar ao piano, a Edmar, Leonardo Righi, Peres Devorecki, Maria Vischnia, Nicola Gregório clarone, e um violoncelista americano Barney Lehrer, que logo após voltou para os Estados Unidos,

_Quem vai gostar de ter uma cópia destas fotos é Edmar. Dê “trinta” cópias se ela quiser, Edmar merece.

- **Como foi o seu processo particular de estudo da partitura de *Pierrot*?**

O *Pierrot* é uma peça muito particular para estudar. Se você pega a partitura e toca no piano (eu toco piano, mas não sou pianista), você fica meio perdido, fica muito complicado de estabelecer as relações entre as frases, os períodos, pois não são evidentes como em uma sinfonia clássica, é algo bem mais complicado. Em decorrência, foi de um modo muito particular como estudei o *Pierrot*. Já sabendo como “bater” os compassos – este vai em dois, aquele em seis...- Aliás, Schoenberg trabalha com uma certa variação na indicação do tempo. São desta natureza suas indicações metronômicas em *Pierrot*. Mas isto também não tem importância, é melhor que não tivesse nenhuma, pois sou um inimigo do metrônomo em todas as circunstâncias, exceto em manter o pulso. Quanto a estas marcações normalmente eu dou uma olhada e depois esqueço, guiando-me mais pela escrita musical. Portanto comecei praticamente a estudar o *Pierrot* junto com os músicos. O tipo de equilíbrio instrumental ali é completamente diferente de uma orquestra. São vários instrumentos diferentes entre si, flauta, piano, clarinete, clarinete baixo, desta forma, o equilíbrio ali não se coloca da mesma maneira que em uma orquestra, onde você tem que tratar com naipes que possuem dez ou doze integrantes. A maneira de se chegar ao resultado final ali é diferente. Então, pensei, “preciso ver como isto soa com os músicos tocando ao meu lado”. E foi assim, um trabalho coletivo. Não que eles dessem palpites sobre

a maneira de interpretar. Também eles queriam ouvir uns aos outros, pois era um mundo novo, mesmo para os professores do Departamento de Música da USP. Creio que eles não haviam ainda tocado um tipo de obra assim. Pode ter executado alguma para instrumento solista, mas ali era uma coisa diferente. Em um conjunto assim, eles também estavam se relacionando com muita novidade. Aí o regente tem que fazer forçosamente um trabalho coletivo, ele não pode chegar lá e impor sua visão interpretativa. Daí eu comecei a formar uma ideia sonora da peça. Não adianta ouvir gravação, onde já se encontra tudo pronto. Não que não se deva, mas só serve para se ter uma familiaridade superficial da obra, e já é alguma coisa, não tenho nada contra. Mas era preciso ter a presença física dos instrumentistas, e a recitante junto, para aos poucos se ter a compreensão da obra.

É muito importante registrar, que à medida que se sucediam os ensaios, os músicos, até então pouco familiarizados com aquela linguagem, passaram realmente a gostar da peça. Perceberam o sentido que antes lhes parecia oculto, entenderam que aquela partitura não era um conjunto de notas jogadas ao acaso. Desta maneira o entusiasmo crescente com a escrita de Schoenberg fez com que os instrumentistas se mostrassem dispostos a quantos ensaios fossem necessários até que a peça alcançasse um bom resultado. Não houve qualquer problema em agendar os ensaios, a não ser os ajustes normais de acordo com as agendas particulares de cada participante do grupo. Uma vez que a instrumentação do *Pierrot* é bastante variada, não exigindo a presença de todos os instrumentos em todos os números, foi bastante fácil organizar a série de ensaios. E foi assim que aconteceu, eu fui estudando junto com eles, vamos dizer assim. Este tipo de obra exige uma abordagem diferente de uma sinfonia, ou de uma ópera. E, na atuação, o regente tem que ser o mais discreto possível, seria ridículo ficar fazendo grandes movimentos como se estivesse regendo a oitava de Mahler.

- **Observando a partitura a qual o maestro Ronaldo Bologna usou nas duas versões, constata-se que permanece quase intacta. A despeito da complexidade da obra, é notória a ausência de qualquer anotação de ensaio, fora a inclusão do texto em português junto das notas correspondentes. Quanto a isto o maestro pondera:**

Eu normalmente não faço muitas anotações na partitura, uma vez que o estudo intenso da música não me requer estes “lembretes”. As anotações seriam para evitar que de repente venha a esquecer-me disso, ou daquilo. Porém é exatamente o que não pode acontecer quando você dirige uma partitura. Você não pode se esquecer de nada. A partir do momento que se ganha familiaridade com a obra, não há necessidade de qualquer marcação na partitura. E como falei, também há algumas ideias que vêm de momento. Há uma coisa curiosa neste processo de interpretação quando os *insights* surgem a qualquer momento. Por exemplo: no tempo de minhas atividades na USP, quando estava dirigindo o carro indo para o trabalho e a música me vinha à cabeça, perguntava: “_Porque não faço assim? Porque não faço assado?” Quanto mais perfeito o seu conhecimento da partitura melhor você vai ter estas ideias. Uma coisa estimula a outra.

- **Alguns poucos comentários a respeito da relação entre texto e música.**

Repare no número 21 de *Pierrot* onde o primeiro verso diz o seguinte: “Oh, velho olor dos dias vãos penetra-me os sentidos”, está se referindo ao momento no qual *Pierrot* está de volta à terra natal. “*O alter Duft aus Märchenzeit...*”, cuja tradução seria “Oh velho perfume do tempo das fantasias encanta-me novamente os meus sentidos. Ideias doidas a dançar...” este finaliza em uma região gravíssima para o canto, um fá 2. A intérprete tem que descer o máximo que pode em sua tessitura.

Se você olhar bem a partitura observa que cada número tem uma instrumentação diferente. O autor não usa todos os instrumentos em todos os números.

Bêbado de lua, aqui é uma atmosfera onírica. A peça tem muita coisa de surrealismo, simbolismo.

No número dois, A Colombina, a companheira de *Pierrot*, existe uma menção musical ao “desfolhar” representado por um *stacato* de colcheias do compasso 33 ao 37. Esta relação quase direta descritiva entre música e texto pode ser observada em toda a partitura.

O número três, “*Der Dandy*”, O dândi, explora o momento quando *Pierrot* se veste todo garboso, como se fosse o mais lindo do mundo: “Com seu mais fantástico raio, espelha-se a lua em cristais e gargalos, sobre o ne-

gro...lavabo...sagrado... Schoenberg é muito cuidadoso ao explorar a expressividade das sonoridades da língua, o que pode ser visto nas indicações de expressão presentes no compasso 05 deste terceiro poema. A indicação “*breite*” (largo) encontra-se no compasso para trazer reforço às palavras “*krystallinen Flakons*” (frascos de cristal – onde se guarda perfume), fazendo com que o tempo caia um pouquinho. Aqui é uma descrição onde a luz tem uma importância especial. “*Com seu mais fantástico raio, espelha-se a lua em cristais e gargalos*”. Tudo é uma explosão de luz, assim estranha.

E por aí segue... Outra maravilha: “A lavadeira pálida” só com três instrumentos, flauta, clarinete e violino.

Isto daqui é uma obra prima: “Valsa de Chopin”, dispensa comentários.

“Madonna”, isto é de um acentuado dramatismo. Tem relação com o sofrimento da Virgem Maria

“A lua doente”, um dueto de flauta e voz, que certamente quase não deve ser regida. Antes são dadas algumas orientações,

Como se vê, cada número é “um”. São todos diversificados e o conteúdo poético e musical muda conforme...

Concluindo, o *Pierrot* é uma obra extraordinária. A música de cada número difere substancialmente da do outro. E ainda mais notável é como Schoenberg consegue esta diversidade utilizando-se, dentre vários recursos composicionais, de uma linguagem de assimilação tão árida quanto o atonalismo.

1.5 ENTREVISTA COM O SOPRANO EDMAR FERRETTI

REALIZADA NO DIA 11 DE JUNHO DE 2011

Edmar Ferretti é formada em Canto e Piano pelo Conservatório H.Villa-Lobos e em Canto Orfeônico, pela Escola Caetano de Campos -São Paulo. Formou-se atriz na Escola de Arte Dramática da ECA – USP. Especializou-se em Canto e *mise-en-scène* em Genebra, Espanha e Portugal. Desenvolveu intensa carreira artística como cantora lírica e camerista, no Brasil e no exterior, nas décadas de 1960, 1970 e 1980 e nos primeiros cinco anos de 1990, tendo sido considerada por Camargo Guarnieri sua melhor intérprete. Foi a primeira brasileira a executar a Recitante, em alemão e em português, da obra *Pierrot Lunaire*, de A. Schoenberg, em vários teatros de capitais do Brasil. Foi professora titular da Universidade Federal de Goiás, de 1970 a 1990. Na UFU, prestou concurso em 1981, ingressando como professora titular criando a área de Canto, no então DEFOM, e regente titular do Coral da UFU. Deu início ao Projeto "A ópera no Triângulo", levando à cena, até 2009, treze óperas e inúmeros espetáculos cênico-musicais. Em 25 de junho, após reger o "*Requiem*", de Mozart, recebeu o título de *Doutor Honoris Causa* conferido pela Universidade Federal de Uberlândia. De 1981 a 2010, Edmar Ferretti desenvolve intensa atividade artística e pedagógica, coordenando e dirigindo montagens encenadas em Uberlândia, Uberaba, Rio de Janeiro, São Paulo, Goiânia e outros centros, assim como administra a Divisão Coral-DIVIC-DICULT-UFU.

- **Qual seu registro vocal?**

Por ter tido uma extensão vocal muito grande, e registro vocal não é extensão, na minha opinião, e considerando como tessitura aquela região onde a voz se move mais livre e cômoda, sempre fui classificada como SOPRANO LÍRICO LIGEIRO, a despeito de sempre ter tido graves. Muitos achavam que eu era um meio-soprano, com voz bastante encorpada. Enfim, eu passei e “passeei” por isto por toda minha carreira. Sempre sonhei alto, pois sou de uma ambição muito grande, ao mesmo tempo que procuro controlar esta

ambição, de modo que ela não venha “de” encontro ao ser humano, não choque com o outro, e sim que possa contribuir.

UM POUCO DE HISTÓRIA

Desde muito cedo senti que possuía uma voz diferente. Parece que tenho consciência disto desde os quatro ou cinco anos de idade. Nesta época não já era uma voz infantil, mas sim era uma voz com corpo, mais escura. Digamos que se aproximasse ao que futuramente poderia configurar-se em uma voz mais afeita ao canto lírico.

Naquela longínqua cidade de Nova Europa, onde vivi até os 10 anos, uma cidade pequeníssima, não sei qual seu tamanho atual, situada no interior de São Paulo, entre Araraquara e Tabatinga, tinha por hábito decorar com facilidade as muitas músicas que ouvia no rádio. Fazia de palco a varanda de minha casa, e da rua minha plateia, e lá cantava muito, com o temperamento muito alegre, como até hoje sou. Fui para São Paulo com 10 anos e fui morar no bairro Ipiranga, na Rua Almirante Lobo 162, onde a duas quadras, na Xavier de Almeida morava o então futuro tenor Benito Maresca. As meninas da minha idade que me conheciam tinham-me por extraterrena, pelo fato de sempre gostar de me apresentar, seja cantando ou dançando e onde estivesse. Com 13 para 14 anos comecei a estudar piano, sempre perto de casa e sob o controle severíssimo de papai. O colégio em frente de casa, o piano, subindo a rua à esquerda a duas quadras. Até que com 16 anos decidi estudar canto, já que cantava muito. Passei a fazer repertório com uma pianista também próxima de casa, D. Zemira. Iniciei-me nesta atividade cantando muita música folclórica, cujo primeiro registro fotográfico que possuo é dos meus 16 anos em apresentação em palco de um cinema paroquial no Ipiranga, se não me engano.

Fui ao conservatório Villa Lobos, na Avenida do Estado onde conheci o professor Osvaldo Vicenzo, com quem iniciei mais seriamente os estudos de canto. Meu pai, de início desaprovou, mas ao tomar conhecimento das ideologias e pensamento de Vicenzo, consentiu com os meus estudos sob a orientação do professor Oswaldo. Papai sempre me apoiou muito, mamãe também.

- **Existe uma predileção à escolha de repertório?**

A predileção na escolha de meu repertório foi, em grande parte da minha vida, por obras inéditas da música brasileira; sempre esta. Cantei muita música brasileira folclórica e de compositores como Osvaldo Lacerda, Camargo Guarnieri, Villa Lobos, Dinorá de Carvalho, Lina Pires de Campos, Sérgio Vasconcelos, Henrique Oswald, Adelaide Pereira da Silva, Alberto Nepomuceno, Lorenzo Fernandez, Luciano Gallet, Francisco Mignone e em primeiras audições como uma obra prima de Almeida Prado, “Bem Vinda”. Muito compositor brasileiro, de fato. Seguramente posso afirmar que minha predileção era mesmo a música brasileira.

Em um concurso de música brasileira onde eu teria condições de ficar em primeiro lugar, fui classificada em terceiro. Houve manifestação popular calorosa a meu favor. Recebi menção honrosa quando todos esperavam que eu tirasse o primeiro lugar. (...) Mesmo não podendo aplaudir... Por conta deste concurso, foi-me prometida uma excursão pelo Brasil que não se deu, o que me magoou profundamente.

À medida que transcorria minha carreira, fui tendo contato com diversos compositores que pessoalmente me passavam obras, das quais muitas eu apresentava em primeiras audições.

- **Antes do contato com o Pierrot Lunaire, qual o seu envolvimento com o repertório vocal contemporâneo?**

Executei obras que me deram uma felicidade única. Cantei *Sheherazade* de Ravel, com Jaques Klein ao piano, no Teatro Municipal de São Paulo. Foi uma noite memorável, um contato riquíssimo com o pianista que demonstrou um carinho e admiração muito grande por mim, o que muito me honra. Anos depois eu cantei com a Orquestra Sinfônica Municipal para substituir Elly Ameling, em um concerto matinal regido pelo maestro Isaac Karabtchevsky. Outra obra que amei fazer foram os poemas declamados de Claude Debussy, sobre textos de Pierre Louys, “*Les chansons de Bilitis*”. Debussy musicou estes poemas com uma celesta, duas flautas e harpa. Com esta obra apresentei-me no salão nobre do Teatro Municipal. Momento mágico para mim. Junto de Debussy, estiveram em meu repertório obras de Faure, Ravel, Ernest Chausson, Henri Duparc. E contando com o acompanhamento de

Cláudio de Brito, aquele deslumbre que é “*La voix Humanine de Francis Poulenc e Jean Cocteau*” em Uberlândia, Goiânia e algumas outras cidades de Minas Gerais.

Particpei de uma improvisação com o conjunto de percussão do Brooklin (São Paulo) com a regência de Willy Correa de Oliveira, no Palácio das Artes em Belo Horizonte. Esta improvisação me foi sugerida pelo compositor como substituição a uma peça sua, Memos, que ainda não estava preparada. Em seguida finalizamos a montagem de Memos e com ela me apresentei em São Paulo.

- **Este repertório estaria mais concentrado em obras de câmara ou incluiria alguma outra formação?**

O repertório mais concentrado em obras cameristas, bem mais. Tive algumas incursões na ópera, porém como a orientação de Celine Sampaio era, poderia-se dizer, uma filigrana interpretativa voltado quase exclusivamente para a música de câmara, concentrei-me predominantemente no repertório de câmara.

- **Ainda no período de sua carreira anterior ao *Pierrot*, a produção vocal brasileira já estava presente tanto nas suas atividades como intérprete quanto nas de docente, não é? Existia aí alguma escola ou compositor nacional mais frequente? Por algum motivo especial?**

A produção vocal brasileira foi minha primeira essência, minha raiz. Principalmente como intérprete, e depois quando comecei a lecionar mantive esta orientação com os alunos.

Em 1967, estive em Portugal, onde também se encontrava o compositor Camargo Guarnieri, dando classes de composição na cidade de Cascais, e eu estava lá como aluna. Com ele, então, tive aulas de interpretação, e por já ter me conhecido em um concurso de canto que fizera anos antes no Brasil e se agradado de minha voz, Guarnieri convidou-me para juntos fazermos um recital na Rádio Difusão Portuguesa. Desde então, o compositor mais frequente em meu repertório foi Camargo Guarnieri, de quem estudei quase toda a obra vocal. Ele não era uma pessoa de muito fácil convívio, porém, era um grande artista que nunca demonstrou um mínimo cansaço em me orientar no quer que fosse que lhe pedisse, mesmo em obras de outros com-

positores. Como interpretação, era de uma riqueza muito grande seus ensinamentos. Sem contar que ao piano, possuía uma leitura fantástica, extraordinária.

Por mais de oito anos tive a felicidade de ter como pianista Maria do Carmo Arruda Botelho (esposa de Cândido Arruda Botelho, um grande cantor) e orientação vocal de Celina Sampaio.

Oswaldo Vicenzo, de 1958 a 1960, também teve grande participação na educação de minha voz.

- **Qual o motivo de escolha deste compositor em especial?**

Eu sempre tive extrema admiração pelo compositor Guarnieri, e a sua expressão musical vocal sempre encontrava eco na minha voz e na minha interpretação e muito me agradava. Tinha grande prazer em estudá-lo.

- **Há muita especulação a respeito das particularidades técnicas do canto lírico (de câmara ou não) na sua adaptação ao idioma português, (do Brasil, que fique claro!), qual sua visão deste assunto?**

O idioma português, pela sua clareza, é um idioma macio. Especialmente se você não utilizar a sonoridade do “r” gutural, não surgem asperezas, não apresentando, portanto, guturalizações quaisquer (o que não uso nem em minha fala quotidiana, pois meu “r” é “roulèe”). Na busca por me fazer entender, eu sempre procurei da melhor maneira possível aproximar muito a técnica da emissão com o idioma. Eu não creio que tenha sido tecnicamente prejudicada por esta escolha. Há pessoas que dizem que não “vale a pena”, que o português não é bom para cantar, que atrapalha... Eu não tenho esta filosofia. E sempre me predispus a ser clara, a passar a mensagem, não só emocional, mas também a palavra, a intelecção da palavra, para que as duas coisas venham a se fundir. Ouvindo a palavra, o público, ao registrar, intui que aquela emoção é a emoção daquele momento. Existe uma conjugação mais feliz do aproveitamento do instante onde palavra e emoção são captadas simultaneamente pelo público. O crítico musical Caldeira Filho, que sempre tive na mais alta consideração era também partidário desta filosofia.

- **Como você se relaciona com estas questões na prática? Considerando que cada idioma apresenta uma característica “melódica” e timbrística muito particular, no que estas particularidades interferem, favorecendo ou dificultando a sua prática do canto lírico no idioma português?**

Como já disse, com relação ao canto em português na minha busca de inteligência e a constante busca pela emoção adequada ao instante e ao poema, eu não me senti, em nenhum momento, sinceramente, com problemas tremendos de resolução. “Oh como vou executar esta obra?” Minhas buscas mais elaboradas e mais profundas fundamentavam-se especialmente na expressão: ir ao encontro da mensagem que o poema sugeria e que a música completava, conjugava. Este meu interesse em mergulhar na interpretação, descobrindo a personagem ou a emoção o mais aproximado possível ao desejo do compositor foi o que muito Guarneri apreciou em minha atitude artística. Possuo cartas e enunciados seus cumprimentando-me e que me foram muitos importantes, e o são até hoje. Portanto, nas questões da prática vocal em português, posso afirmar que, pelo meu esforço e dedicação, sempre me relatei muito bem.

Vocalmente, venho de uma linha de interpretação: Lili Lehmann, Vera Janakopolus, com quem Celina Sampaio estudou muito tempo, Celina Sampaio, Madalena Lebeis, nunca estudei com ela, mas o meu tronco é esse. Por dez anos, algumas vezes mais de uma aula por semana, Celina Sampaio me atendeu sem cobrar um tostão, pelo que, registro aqui minha extrema gratidão. Celina trabalhava com timbres, muito. Quem se aproximava deste ideal e que ouvi nas “Canções de Morte” de Moussorgski e algumas outras interpretações, foi a esposa do Rostropovich, Galina Vishnevskaya. Ela, quando na música havia a sombra de um sofrimento, de uma angústia que a expressão da obra pedia, ela ensombrecia a voz. E quando era mais brilhante, um “*éclat*”, um guizo, uma explosão, como Galina, Celina procura uma aproximação, com timbre vocal mais brilhante, argentino, mais claro. Portanto, esta questão timbrística acompanhou muito minha linha melódica conduzindo minha interpretação.

- **Para você há, ou deveria haver, alguma influência da “boa” emissão do canto popular na emissão do canto lírico? Em quais aspectos?**

Considero uma maravilha a boa emissão do canto popular, desde que ela não se aproxime da emissão do canto lírico. Sem afetação, sem grandes redondidades, sem grandes liberdades de tempo. Pode ser observado como um exemplo o cantor Orlando Silva, que chegou a receber elogios francos do famoso tenor de sua época quando por aqui passou, Tito Schipa. Certamente ele se aproximava do lírico, possuía uma voz privilegiadíssima, belíssima, com um grande volume. E a despeito deste grande volume, sabia explorar com bastante propriedade a voz mista, mas sempre dentro de uma linha de expressão popular de sua época. Algo mais “cantabile”, com frases mais longas, muito apropriado às serestas melodiosas de seu repertório. Outro exemplo que não pode deixar de ser mencionado é o cantor Francisco Alves, com a voz, por assim dizer, lírica. Ele dava uma certa cor lírica às suas interpretações. Mas a músicas que os artistas de sua época executavam naquele momento até que permitiam todos aqueles arroubos. No entanto, não poderia empregar este tipo de emissão em obras que a Elis Regina cantou. Para mim, uma das maiores, se não a maior intérprete da canção popular brasileira. A voz dela, para mim, era de uma técnica perfeita. Dona de uma afinação absoluta, um pulso também absoluto. Por fim, para mim é imbatível. Pode ser até que se equiparem várias outras: ouço algumas intérpretes até muito boas, mas não em todos os momentos de suas execuções. Mas para mim, Elis foi perfeita em todos os momentos. E depois, era uma personalidade tão forte. Eu assisti ao show “Trem Azul” bem de perto dela. Saí de lá perplexa com o poder cênico de Elis. Por tudo isto, eu diria que ela não teria qualquer vestígio do canto lírico na voz. Mas possuía uma técnica toda especial para um estilo, uma ramificação estilística do canto popular brasileiro, maravilhoso. Pronúncia, articulação, clareza, pulso, afinação, foram seus maiores atributos.

O que algumas vezes se observa na execução do canto lírico em português são intérpretes de Guarnieri, Osvaldo Lacerda entre vários, fazendo uso de uma sonoridade que não originárias do nosso idioma. Empréstam, ao nosso português, inflexões italianizantes e com pronúncia também italianizantes.

Isto horrivelmente deturpam a personalidade sonora do português. Há coisas como, por exemplo, na palavra “canto” o emprego da vogal “a” sem a sua nasalização própria do nosso idioma. Ou o “ão”, que goste ou não, tem que soar “ão” e não “á-n”. Como conclusão, digo que este atributo lírico italianizante à música brasileira é muito ruim. Não oferece nenhuma contribuição. Um dos pontos principais aqui seria a “clareza” de articulação. Penso que seria um dos pontos mais importantes e desejável em qualquer estilo e, ainda em qualquer língua.

- **A respeito de tudo o que dissemos anteriormente, você mantém suas opiniões hoje parecidas com as do período de estreia de *Pierrot Lunaire*?**

Sim, em quê: clareza de articulação, fidelidade ao texto, respeito às ideias e orientações do compositor, procurar o entendimento e a harmonia com o regente com o grupo, busca da expressão a mais adequada possível ao texto musical.

Quais seriam portanto, minhas atitudes vocais hoje se refizesse o *Pierrot*? O eixo ali está na linha do “*Sprechgesang*” onde a altura é sugerida... Havia momentos que o maestro Bologna ficava um pouco bravo comigo e dizia: “_Mas isto está na altura da nota escrita... Faça o favor de atingir a nota e esfumazar, abandonando a altura.” Esta intenção de realizar a linha do “*Sprechgesang*” o mais próximo possível eu busquei mesmo e hoje faria o mesmo. O que poderia haver seriam momentos diferentes de expressão, talvez mais ou talvez menos, ênfases em diferentes pontos, mais que em outros. Mas eu manteria a mesma atitude em relação à clareza de articulação. Com a liberdade, porém, de criar timbres, liberdade a qual me reservo como intérprete. De expor ou equilibrar um desenvolvimento particular de dinâmica em função do que o autor está pedindo.

No início da década de 1970, apresentei-me em um concerto com obras brasileiras em Birmingham no Alabama, Estados Unidos, e em seguida fui para minha primeira visita a Nova York. Passei por momentos de muita angústia nesta estada por lá. Foi o momento em que soube que a doença que mamãe tinha era letal. Fiquei muito mal, mas muito mal mesmo. E do tempo que havia planejado permanecer acabei por reduzir uns vinte dias. Os dóla-

res que ainda estavam em minhas mãos gastei, na sua maioria com a loja de músicas “Pathelson”. Partitura sempre era minha grande paixão: em oitenta ou noventa por cento de minhas viagens internacionais comprava pouco para mim, mas de partitura eu sempre trouxe muito. Nova York, Londres, Madrid, Santiago de Compostela... comprava o que me vinha. Em São Paulo arrematei coisas incríveis, se tinha dinheiro não me importava em gastar com músicas. Pois bem, na compra que fiz na loja Pathelson monopolizei a atenção da vendedora pela quantidade de partituras que adquiri. Foi uma compra alta em valores da época, uma boa soma. Entre todas estas obras havia uma em destaque de minha predileção, o *Pierrot Lunaire* de Schoenberg. Quando vi esta partitura, fiquei possuída por uma curiosidade, pois eu já estudava a diluição da tonalidade, e lendo peças para piano em que o autor sistematizava sua nova abordagem musical, ficava muito intrigada. (Carmargo Guarnieri chegou a dizer que eu possuía talento para estudar composição, mas foi tão pouco tempo de estudo nesta área... Fiz contraponto algum tempo com ele). A possibilidade de desvendar este universo me pareceu, então mais próxima com a posse da partitura do *Pierrot*. Até a capa do *Pierrot* me atraiu! Queria saber o que representava aquilo, o *sprechgesang*, como eu o abordaria, qual seria minha leitura.

Coincidências acontecem... Eu trabalhava na Secretaria de Cultura para não cantar no Coral do Teatro Municipal de São Paulo. Foi assim: fui aprovada em no concurso de 1960 para o coro, mas com a intenção de me ver mais livre às noites optei por ser comissionada para um trabalho em escritório, na parte burocrática. Pois bem, estava trabalhando na secretaria em 1974. Logo após voltar de minhas compras em Nova York, sobre minha mesa, por muito tempo estive a partitura do *Pierrot* que eu sempre observava em estado algo meditativo. Naqueles dias, o pianista Caio Pagano parece-me que estava organizando uma apresentação do *Pierrot*, ao sugerir esta possibilidade à secretaria de Cultura de Estado de São Paulo. Entrei em contato com o pianista e contei do muito meu interesse pela obra. Este foi o início real do meu envolvimento com o estudo de *Pierrot*.

- **Em que circunstâncias deu-se o seu primeiro contato com *Pierrot* no original, alemão?**

Fui então convidada para fazer o *Pierrot*, e gostaria de registrar o seguinte: para este trabalho, eu estudava tanto o texto em alemão, me empenhei tanto na execução o mais perfeitamente possível do idioma, e em fazer-me entender, que após um certo tempo de estudo minha garganta ficava paralisada e minha cabeça “andava”, andava pentagramas a frente. Eu não conseguia emitir um som se eu não descansasse! tamanho o meu empenho no estudo de uma boa pronúncia. Guardo a impressão de que o violinista Erich Leninger perguntou ao pianista Amilcar Zani, (dois músicos participantes da primeira montagem), se eu havia estudado na Alemanha ou se eu era de descendência alemã, ou algo assim, por ele ter achado que a pronúncia estava de fato muito boa. Certamente que fiquei muito feliz por isto, além de um elogio um testemunho de que estava na direção certa com os estudos.

Portanto, meu primeiro contato com a obra, mais do que como ouvinte já era como futura intérprete. As gravações que ouvira serviram de apoio no melhor conhecimento daquela técnica que então estava se desvendando para mim. Queria saber se o que eu estava pensando não estava tão discrepante. Ouvia já com o intuito de preparar-me para atuar como recitante.

- **Você se lembraria de sua primeiríssima reação: de agrado ou espanto?**

Eu não sei se foi agrado ou espanto. Mas certamente foi de interesse, desafio, busca pela solução do problema que a nova técnica me propunha. Quando resolvia, solucionava alguma questão era um grande agrado. Mas era sempre aquele desafio de superar as dificuldades.

Lembro-me que quando da estreia, a grande artista e professora “Ula Wolf” veio com a partitura de *Pierrot* debaixo do braço dizendo: “Estou com a partitura e segui toda a apresentação”. Me cumprimentou, foi muito querida, muito querida.

- **Além de sua formação musical, você tem formação teatral, não é? Em que medida esta outra formação influencia na sua interpretação no palco?**

Eu tenho formação teatral sim, e esta formação para mim sempre completou o canto, enriquecendo-o. Havia técnicas de estudos de textos que são muito

importantes, e eu soube aproveitá-las no estudo das obras que cantava. Durante o período do curso de formação de atores na Escola de Arte Dramática (EAD-USP) atuei como atriz da fala nas seguintes montagens: “Casa de Bernalda Alba” de Federico Garcia Lorca, com o personagem Bernarda; “O círculo de Giz caucasiano” de Bertold Brecht com a personagem da empregada Gruscha, sob direção de Jonas Bloch; “O homem e o cavalo” de Oswald Andrade, sob direção de Emílio Di Biasi, com o personagem Madame Jesus. Em outra obra lindíssima representei a mãe de Massago. “Massago” é um conto japonês, em que Akira Kurozawa fundiu com *Rashomon* no filme para o qual deu o nome de *Rashomon*. Massago é a mulher do governador que foi morto. O personagem da mãe de Massago foi um papel extraordinário, para o qual trabalhei sob a direção de Carlos Alberto Soffredini. Todas estas montagens aconteceram durante o meu período de formação teatral, porém, como atriz profissional, se é que assim posso dizer, fui contratada pela Ruth Escobar a convite de Ademar Guerra, eu fiz “Missa Leiga” de Chico de Assis, com muita atuação, porém, poucas falas, mas dois solos cantados muito bonitos.

- **Ao aspecto musical de *Pierrot*, que por si só já é bastante complexo, houve alguma incorporação de tratamento cênico, teatral, ainda que mínima para as montagens de *Pierrot*, no original ou em português?**

Este estudo do drama, este estudo teatral, eu diria realmente que era o que me instrumentalizava para ter mais consciência da importância da interpretação, como se para mim não bastasse o que eu era alertada e trabalhada pela Celina Sampaio neste sentido, para quem a interpretação é mais importante até que a voz.

- **Quantos ensaios musicais foram necessários?**

Para a estreia de *Pierrot* foram necessários muitos e muitos ensaios musicais. Em grupo, trabalhávamos em uma sala da EAD, chamavam-na de “piscina”. E sozinha eu trabalhava, a maior parte do tempo com o piano de Maria do Carmo Arruda Botelho e em alguns repasses com o maestro Camargo Guarnieri também ao piano. Pois quando diante de algum embaraço e havia oportunidade, Guarnieri tocou algumas vezes para mim. Ao todo, somando,

os que fiz com piano e com todo o conjunto, foram incontáveis os ensaios de *Pierrot*, sinceramente, perdi a conta, não sei quantos de fato fiz.

Não sei exatamente precisar as etapas nas quais se deram estes ensaios. O que sei é que eles correram do início para o fim da peça, respeitando a sequência das 21 partes da obra.

- **De que forma se daria para você a comparação do *Pierrot* em alemão com o em português?**

Com o do alemão eu já trazia a experiência do *Sprechgesang* e da situação deste recitado em cada um dos poemas, preparar a recriação do Augusto de Campos para o português, foi-me menos trabalhosa. Acho até algo temerário dizer isto, mas pareceu-me menos trabalhosa. Porque eu já estava muito imbuída de todo aquele trabalho em alemão. E para mim foi uma riqueza única fazer o *Pierrot* primeiro em alemão e em seguida em português.

(A um dado momento da entrevista, após Edmar relatar tantas experiências artísticas, a artista pondera o valor de sua participação na montagem de *Pierrot* com uma bonita pergunta: _Posso reclamar de uma vida assim? Jamais. Se eu não tivesse tido outras obras fantásticas que me trouxeram grandes alegrias, só pelo *Pierrot* já seria suficientemente grata.)

O fato de obter êxito em me comunicar efetivamente com o público, anos após anos, venho percebendo momentos de muita felicidade.

No livro “*A Study of vocal performance practice*”, a autora Aidan Soder traça um panorama comparativo entre várias cantoras intérpretes de “*Pierrot*”. Tendo estudado desde a primeira gravação sob direção de Schoenberg com a recitante Erika Stiedry-Wagner (1940) até registros realizados no início dos anos 2000, a autora constata a grande pluralidade (quase divergência) que o “solfejo” do “*Sprechgesang*” suscita. Um dos pontos onde havia maior diversidade, na comparação promovida pela autora, consiste na adaptação das alturas das notas ao registro de cada intérprete, quando *mezzo* ou soprano, e o daí decorrente uso ou não da voz de peito. Havendo casos em que, no entender da autora, não comprometendo em nada a fidelidade com a obra, a tessitura do “canto” é informalmente transposta uma quarta abaixo, para que se favoreça, de modo especial, o registro da fala, em detrimento ao do canto.

- **Com base nesta introdução, gostaria de saber como se deu o seu solfejo para o *Pierrot*? Houve alguma diferença quanto ao solfejo quando de sua montagem primeiro em alemão e posteriormente em português?**

Eu não acho que tenha que ser transposto, a voz de peito tem que ser utilizada, a minha é mais redonda, há outras que são mais agressivas. Eu acho que tem que ter, eu tentei me aproximar desta imensa extensão que ele pede. Soprano, meio-soprano, contralto, não sei, nem queria saber. O que se deu é que trabalhei na minha voz feminina e procurava o mais grave possível no meu canto ou fala quando assim era necessário, sendo verdade também para o inverso. Sempre atingindo a nota como se fosse canto para em seguida diluir na forma da expressão da fala. Não acho que tenha que ser uma quarta abaixo... então vai parar onde, num Dó2?

O meu solfejo deu-se da seguinte forma: a busca pela aproximação da linha do *sprechgesang* valendo-me da voz cantada e das alturas do canto que me eram solicitadas no fluir desta linha. Quando a linha situava mais na região do centro da voz eu me valia mais da fala do que do canto, portanto não “cantava” tanto, mas quando me via em notas muito extremas, agudas ou graves, eu procurava a emissão destas notas no canto para em seguida diluir, imediatamente passar para a voz falada. Por vezes eu usava o quase grito. Procedia desta forma para atingir determinada altura. Por exemplo: “Oh mãe do desespero...” A palavra “mãe” vinha quase como um grito.

- **Uma vez que primeiro você estudou a obra em alemão e em seguida é que se preparou para a montagem em português, o solfejo das alturas sofreu alguma interferência nesta troca de idioma?**

No solfejo do *Pierrot* em alemão eu procurei me aproximar das alturas escritas.

Eu não digo que houve diferença entre o solfejo das duas versões, alemão e português. Talvez alguma coisa seja observada na colocação das palavras. Há palavras no português que são mais extensas. Esta diversidade silábica talvez possa ter ocasionado alguma alteração mínima no solfejo.

Quanto à comparação dos dois idiomas na poesia há particularidades maravilhosas: Augusto de Campos (deu-me ele a liberdade de chamá-lo de “o meu poeta” em troca da forma como me tratava de “a minha cantora”. Disse-

me, minha cantora, e eu disse, meu poeta) ao recriar o poema de “*Galgenlied*” o verso “*Die Dürre Dirne*” cuja tradução literal seria “a prostituta hirta” seria alterado para “a virgem hirta”. Ele tomou esta liberdade porque na idade medieval a palavra “dirne” significava “virgem” e na época do autor dos poemas Hartleben o significado já havia migrado para “prostituta”. Que solar! Que coisa extraordinária. Ah, eu acho tão estranho tudo isto!

O poeta me dizia: “Eu escuto o verso em alemão e busco a proximidade da cor da vogal”. Por isto o paralelo entre “Dirne” – “Virgem” e entre “Dürre” – “hirta”, até com isto ele se preocupava. Por isto a qualidade literária desta recriação.

Também acho que exista uma diversificação tremenda nas várias interpretações que se vê de *Pierrot* pelo mundo. Conheço pelo menos quatro delas. Tenho a da Helga Pilarczyk, da Bethany Beardslee, da jazzista Cleo Laine e... (O Augusto tem uma gravação de uma cantora acho que húngara e que acha deslumbrante... eu não consegui nunca).

- **Como você trabalhou a tessitura da peça?**

Eu trabalhei na extensão da peça o mais próximo que pude do está ali escrito. Posso não ter atingido este objetivo com todas as notas, pois a peça sendo complexíssima e extensíssima há notas que são extremamente rápidas e você tem que passar por elas, não sendo, portanto, possível uma fidelidade de altura absoluta. Religiosamente, nota por nota não é possível. *Galgenlied*, por exemplo, dura somente trinta segundos.

A fala acontece em uma extensão vocal muito curta, e como o autor pede que a recitante se aproxime da nota escrita e imediatamente escorregar, eu seguia esta linha. Procurava me aproximar da voz cantada e imediatamente escorregar. Por vezes eu emitia a nota cantando mais e o regente Bologna pedia-me para falar mais. Comparando aquelas versões das duas canoras que mencionei anteriormente: Helga Pilarczyk e Bethany Beardslee. Esta segunda canta mais, possui uma voz mais escura, apresenta uma altura perfeita nas notas que o autor pede para cantar. No entanto, segundo o que eu sinto, a Pilarczyk se aproximaria do que seria o *sprechgesang*. Para mim a Beardslee canta mais enquanto a Pilarczyk entoa na fala mais do que canta.

Eu me amparei usando o canto quando das notas agudíssimas e graves perdidas.

- **Como você faria a comparação das métricas entre os dois idiomas?**

Não é possível manter a métrica característica do alemão quando da versão em português. Há muitos desmembramentos onde eu tive que usar duas colcheias no lugar de uma semínima, ou mesmo do contrário, eliminar uma figura. Foi necessário, e eu penso que pela opção métrica que apresentei aos maestros Bologna e Sérgio Magnani não cometi qualquer transgressão, mesmo porque minha solução foi pelos dois aprovada. Não havia outra variante diante do poema que estava metrificando.

- **Como foram os ensaios com pianista?**

Preparei muitos momentos com pianista. Muitos. Para não chegar ali em frente dos instrumentistas, cada um mais fera que o outro, e ainda diante do Bologna, que conhece esta obra, creio, mais do que a palma de sua mão. Ai de mim se deslizesse em que fosse perto desse grupo. Então eu tentava realmente ir para os ensaios de grupo com as partes bem preparadas. Porque seria muito complexo eu fazer o estudo ali de imediato com os instrumentistas. Para a parte do canto e o encaixe ali para mim seria mais complexo. Existe uma das canções onde o recitante é considerado mais um dos instrumentistas se não for um componente inferior a eles. Assim é em “*Eine blasse väscherin*” “A lavadeira lívida”.

- **Existe algum desafio a mais na memorização do canto fala do que da linha melódica tradicional?**

Para mim sim, é mais difícil decorar. Eu não sei se diante do cárcere do tempo musical, da métrica do *Pierrot*, não sei se é por isto, foi muito mais difícil de decorar o *sprechgesang*. Para mim a melodia como tal sempre me auxiliou demais na tarefa de decorar as peças que cantei.

O pulso e o compasso no *Pierrot* !.. Ai de mim se abaixasse o olho e virasse para o lado!

- **Imagino que, no *Pierrot*, o português seja um elemento facilitador da atividade de memorização, correto?**

Ele era facilitador da “execução” da obra, memorização mesmo em português foi difícil.

- **Como foi o contato com Augusto de Campos?**

Maravilhoso, sempre. Enriquecedor. Sentia-me como se estivesse diante de um ser sagrado. Tive uma felicidade imensa pelo poeta ter gostado da primeira experiência que fizemos ao apresentarmos uns dois poemas em português como bis, em um dos concertos e daí então, após este encanto, ter feito a recriação de todos os vinte e um poemas da obra. Diziam-me que Augusto de Campos era muito difícil de conversar, de chegar perto. Mas para mim não foi nada difícil, foi um encontro muito harmonioso, o que cada um falava encontrava ressonância com o que o outro estava pensando e mesmo quando havia alguma divergência havia esclarecimento mútuo. Foi muito, muito enriquecedor.

- **Neste seu contato com o poeta, em que medida a cantora Edmar Ferretti pode contribuir no processo da recriação poética com sua experiência específica no repertório da música brasileira vocal? Houve algo como: “aqui tenho um nota só para cantar, e o poeta me dá duas sílabas, como proceder?”**

Não sei se contribuí na recriação. Mas penso que sim no sentido de ter apresentado ao poeta, na primeira vez que executei em português, a real viabilidade de se recriar e tornar pública a obra de Schoenberg em português. Não me lembro se tive algum contato com ele quando da metrificação, para perguntar alguma coisa.

Algumas vezes deparei-me com a necessidade de onde havia uma nota no original acrescentar mais uma para que comportasse todas as sílabas do português, e pode ser que tenha tido contato com Augusto de Campos ou mesmo com os regentes para me certificar do procedimento mais correto. Além de tudo mais, eu tive a felicidade também de ter tido a experiência de metrificar a obra (Edmar se refere a isto quando descreve a atividade de escrever o texto em português debaixo de cada nota da partitura).

Récitas em português em São Paulo e Campinas com o Ronaldo Bologna. Belo Horizonte, com Sérgio Magnani. Estes com o conjunto instrumental. Brasília, alguns momentos, com Achille Guido Picchi. Uberlândia, alguns momentos da obra com Araceli Chacon. Estes dois últimos só com piano. Em alemão com o pianista austríaco que vive há muito tempo no Brasil cha-

mado “Günter” apresentamos trechos em Goiânia, Goiás Velho, se não me engano.

- **Qual foi a reação das plateias?**

A última apresentação do *Pierrot* que fiz, foi no Convento da Gema na Av. Portugal, na recém-inaugurada sede do Instituto Goethe. A casa de Goethe nos contratou para duas apresentações, depois infelizmente fizemos somente uma, neste concerto mais de cinquenta pessoas voltaram. Estava abarrotado aquele auditório. Com estudantes sentados no chão, bolos de gentes nas portas, no mezanino, atrás dos buracos de projeção de filmes havia rostos ali também, pessoas sentadas no palco... a reação foi assim sempre calorosíssima. Foi suspensa uma apresentação no auditório da USP por causa de uma chuva torrencial que caía na cidade de São Paulo. Quem muito lastimou esta suspensão foi o crítico de música Caldeira Filho.

Havia um grande interesse de jovens, e que jovens curiosos por música mais contemporânea, experiência contemporânea, linguagem diferente, obra desta envergadura. Que plateia informada! Foi mesmo maravilhoso. Em São Paulo, no Palácio das Artes em Belo Horizonte (pelas características camerístas da obra não foi na grande sala).

Tanto foi calorosa a acolhida do original, talvez por ser todo o grupo constituído por artistas brasileiros, quanto foi a recepção do português. Emocionalmente calorosa a recepção de ambos os idiomas. Sempre há mais calor quando se usa a língua nacional, como o calor sentido na apresentação de 1983. Foi uma noite definitiva na minha vida, a última apresentação que fiz em São Paulo. Em todos os sentidos.

- **Voltando às questões de emissão vocal: o fato de você ter se apresentado em duas versões da mesma peça, uma em alemão seguida de outra em português, lhe trouxe alguma contribuição específica na comparação entre as diferentes posturas vocais exigidas por estes dois idiomas?**

Quando estava preparando *Pierrot* em português eu evocava muito o texto em alemão, fazia em alemão para depois fazer em português, buscava no alemão a fonte para ver no que eu poderia chegar para trazer para o português. Timbristicamente eu tive a felicidade de ter tido estas duas experiên-

cias que só podem enriquecer de uma maneira fantástica uma pessoa. Com tanta ambição que tinha, com tanta vontade, com tanto amor que eu tenho por esta obra. O alemão contribuiu especificamente para muitos achados no meu português. Muitos.

(Edmar termina a entrevista recitando um poema que não era nem de *Harleben*, nem Augusto de Campos e sim de Renata Palotini: Sonho – As coisas de sonhar não são palavras...)

1.6 ENTREVISTA DE AUGUSTO DE CAMPOS A. LAÉRCIO RESENDE³ REALIZADA NO DIA 20 DE AGOSTO DE 2011

- **Qual a sua relação pessoal com a música de invenção, de vanguarda?**

Sempre gostei de música “desafinada”... Gosto de todas as espécies de música, e quando se ouve música popular, nem sempre se pode dispensar o “açúcar”. Nem se deve. Mas, assim como prefiro as frutas vermelhas e ácidas às açucaradas, o vinho seco ao doce, o discurso breve ao longo, a natureza deu aos meus ouvidos o prazer da dissonância. Em princípios de 1950 eu escutava, entusiasmado, A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA e A HISTÓRIA DO SOLDADO de Stravinsky. E o jazz moderno. Jacob Timoner, colega da Faculdade de Direito, para onde entrei com 18 anos, em 1949, era um especialista em “*be bop*” e “*cool jazz*”. Em sua casa ouvi em 1952, Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Thelonious Monk, Sarah Vaughan e outros modernos. Mas também Billie Holiday, na qual apreciava o timbre rascante e o “*pathos*” contido, e Louis Armstrong, especialmente o inventor do “*scat singing*”. E comprei alguns belos e ousados 78 rotações que guardo até hoje.

Por essa época, Nagib Elchmer, que era ligado a H.J.Koellreuter, tinha uma casa de discos no centro da cidade, na Av. Ipiranga, e trouxe os primeiros LPs (selo Dial) com música de Schoenberg, Webern, Berg, Varése, Bartok, Cage, que eu, Haroldo de Campos e Décio Pignatari compramos e dividíamos entre nós. Frequentava, ainda, com Haroldo e Décio as aulas e conferências abertas de Koellreuter, na sua Escola de Livre de Música, na rua Sergipe, onde conheci Damiano Cozzella, Diogo Pacheco e outros jovens compositores ou músicos. Alguns pintores concretistas também assistiam às palestras do introdutor do dodecafonismo no Brasil.

³ Mestrando da ECA-USP com o tema: "As possibilidades interpretativas encontradas pelo soprano-recitante quanto à leitura de '*Pierrot Lunaire*' de Schoenberg na recriação do poeta Augusto de Campos para o português". Orientador: Amílcar Zani, um dos músicos presentes na montagem de estreia da versão estudada, que agora estudo. O capítulo inicial tratará do registro histórico da primeira montagem do Pierrot recriado: as investidas poéticas e musicais anteriores, o processo de recriação em si e posteriores ensaios, avaliações contemporâneas etc. No capítulo introdutório transcrevem-se entrevistas com a cantora-recitante Edmar Ferretl, o regente Ronaldo Bologna e o pianista Amílcar Zani, acrescido de documentação geral, como recortes de jornal e gravação de áudio.

Foi lá que conhecemos Pierre Boulez, muito jovem, que para cá viera com o grupo Teatral de Barrault, em 1954 (maiores detalhes no meu livro *Música de Invenção* “Boulez e Cage no Lance de Dados”). Como diretor artístico tinha que reger uma peça de Darius Milhaud, “Cristóvão Colombo^{4*}”, com a qual não tinha a menor afinidade. Waldemar Cordeiro, o líder dos pintores concretos, o levou conosco ao seu apartamento. Já conhecíamos alguns textos do grande músico francês publicados na revista “*Domaine Musicale*” que nos chegava pela Livraria Francesa, na Rua Barão de Itapetininga. Tivemos uma extraordinária conversa, e chegamos a lhe fazer uma pequena apresentação a quatro vozes do “*lygia fingers*”, um dos poemas coloridos de POETAMENOS, influenciados pela “*klangfarbenmelodie*”, o qual pouco depois teria, com mais dois poemas da série, a sua estreia, em dois espetáculos do Teatro de Arena com o grupo Ars Nova (1955), dirigido por Diogo Pacheco. Para minha honra, o programa incluía Webem e Machaut. Na conversa com Boulez, a certa altura, perguntamos ao inteligentíssimo compositor se alguém tinha pensado em musicar o poema UM LANCE DE DADOS de Mallarmé, o nosso Webem literário. Ele respondeu: “Eu”. Mas não chegou a musicá-lo, embora Mallarmé e especialmente “*Le Livre*”, testamento literário inacabado do poeta, viesse, depois, a influenciar peças como PLI SELON PLI, com suas propostas aleatórias. Sabe-se pela correspondência editada que trocaram Boulez e Cage, que este também se interessou por musicar o LANCE DE DADOS, que lhe foi apresentado por Boulez. Não chegou a fazê-lo. Em compensação iniciou Boulez em FINNEGANS WAKE e E.E.CUMMINGS, musicado anos depois pelo compositor francês em CUMMINGS IS DER DICHTER (v. meu artigo “Cumings entre músicos”, na mais recente e completa edição dos POEM(A)S de CUMMINGS, lançada este ano pela editora da Unicamp).

- **Como foi seu primeiro contato com *PIERROT*? Qual foi sua reação, espanto ou atração?**

Haroldo e eu compramos um LP DIAL com o *PIERROT LUNAIRE* na casa de discos do Nagib Elchmer, em 1952. Naquela época ainda morávamos juntos, e a nossa discoteca era comum. Ficamos eu e ele, e também Pignatari, deslumbrados. Também apreciamos muito a 1ª SINFONIA DE CÂMARA-

RA, a ODE A NAPOLEÃO, e outras obras de Schoenberg e Berg — deste, a maravilhosa SUITE LÍRICA. De Cage, as SONATAS PARA PIANO PREPARADO, que nos impressionaram muito. Mas ficamos todos ainda mais apaixonados pela música de WEBERN.

- **Qual sua relação com a música de Schoenberg e especialmente o *Pierrot*, como ouvinte e depois como estudioso? Ou é/foi algo simultâneo?**

A personalidade e a música de Schoenberg sempre me atraíram muito. É ele, certamente, o mais insultado compositor de todos os tempos. E uma figura interessantíssima. A partir das primeiras aquisições de discos, passamos a acompanhar tudo o que se referia a esses compositores. Comprei o livro de Leibowitz, *Introduction à la Musique de Douze Sons*, com prefácio de Sartre, na Livraria Pioneira, em 1952 (guardo como curiosidade a nota fiscal) e pouco adiante Schoenberg et son École, do mesmo autor. Tenho muitos livros dele e sobre Schoenberg, e toda a sua obra em registros discográficos e algumas partituras, inclusive a hoje rara coleção de LPs dos nove álbuns, regida por Robert Craft, que tem a participação do grande Glenn Gould. Tudo de Webem, incluído o álbum das obras completas em 4 LPs de Webem, organizado pelo mesmo Craft. Pela mesma época adquiri as obras para piano de Henry Cowell, executadas por ele mesmo, com seus “clusters” e cordas gementes (“The Banshee”)... Etc. etc. Ainda recentemente, comprei uma nova biografia muito boa de Schoenberg, e a correspondência trocada entre Alban Berg e ele. E ganhei um CD com as suas palestras e conferências, que tenho citado em meus últimos artigos sobre música.

- **Como surgiu a ideia de recriar-traduzir o texto de *Pierrot*? Li em um texto, sobre a sua primeira intenção de montar *Pierrot* para a qual estava cogitada a participação de Gal Costa. Anos mais tarde o senhor estará envolvido em uma produção onde o canto fala é executado não por uma cantora popular mas por uma cantora lírica. Durante os trabalhos de recriação, houve comparações, não entre as duas grandes artistas, Gal Costa e Edmar, mas entre os cantos, popular e lírico? (Esta questão para mim é muito importante, pois vivemos em um país de extrema riqueza, tanto na composição quanto na execução da música popular, e alguns músicos eruditos, cantores especialmente, por certo que não é**

o caso de Edmar, parece que não se dão conta disto).

A poesia concreta, desde o início, pretendeu ser “verbivocovisual”. Diferentemente da europeia, não punha em relevo só o visual, mas queria ser também “voco”. Por isso mesmo usamos esse neologismo de Joyce, extraído do FINNEGANS WAKE, o seu livro pluri-sonoro e multi-semântico, um dos pilares da nossa poética. Interessei-me muito pelo fragmento de sua leitura de um trecho de Ana Livia Plurabelle, e por outras leituras não-ortodoxas de poemas como por exemplo as da “óperas” Villon de Ezra Pound e Quatro Santos em Três Atos, de Gertrude Stein, esta musicada por Virgil Thomson, o Façade, de William Walton, com insólita escanção dos poemas de Edith Sitwell por ela mesma, assim como por outras experiências vocais não ocidentais, como as do Teatro Nô japonês. Tive oportunidade assistir a “Hagoromo” (que Haroldo depois traduziria) no Teatro Municipal e a espetáculos oriundos de outros países orientais, como a música de Bali e a africana, das quais consegui LPs. Mas a descoberta vocal do PIERROT LUNAIRE foi algo excepcional no âmbito dessa pesquisa, e até hoje me assombra pela originalidade e beleza.

Quando surgiu o Tropicalismo, aproximei-me muito dos juvenilíssimos baianos, defendi-os quando todos os atacavam, e tive a companhia de músicos como Julio Medaglia, Rogério Duprat, Damiano Cozzella e outros que deram grande contribuição ao movimento com os ousados arranjos musicais que fizeram para as composições de Caetano e Gil. Em 1968, impressionaram-me muito as interpretações de Jimi Hendrix, o grande guitarrista, que também vocalizava suas músicas, com uma espécie de cantofalado instintivo. Por essa época surgiu também o canto dissonante, garganteado e recheado de harmônicos de Janis Joplin, que a belíssima e joão gilbertiana voz de Gal ousou palmilhar. Foi então que me surgiu a ideia de oferecer duas ou três canções do “Pierrot” para ela incluir no seu repertório. Falei com Medaglia e ele gostou da ideia. Eu imaginava Gal com aquele cabelão blackpower explorando as atonalidades de Schoenberg e o ambiente *art-nouveau-caf-conc* do “Pierrot” e achava que ia dar João-Schoenberg e galcolombina pré-dodecafônica. Mas a coisa ficou no ar e não vingou. Anos depois, tentei convencê-la através de Waly Salomão, que então produzia um disco dela, mas

não deu em nada. Creio que a timidez a inibiu. Gal é uma maravilha da natureza. Não tem formação erudita. Mas ainda acho que poderia cantofalar muito bem a “Lavadeira Livida” e outras canções com seu ouvido privilegiado. A cantora de jazz Cleo Laine o fez, e bem, gravando o “Pierrô” inteiro, além de canções de Charles Ives. Mas domina também o repertório clássico moderno.

- **Como foi o processo de recriação do texto ao adaptá-lo à rítmica e às curvas melódicas de Schoenberg?**

Traduzi-o diretamente da versão alemã de Hartleben. Mas consultando também o ciclo original de poemas do belga Albert Giraud, em francês. Consultei estudos sobre a obra e muitas interpretações gravadas em disco, das mais faladas às mais cantadas, da primeira gravação, regida pelo próprio Schoenberg, com Erika Stiedry-Wagner (LP Dial) à versão inglesa da jazzística Cleo Laine. Talvez a interpretação que mais me tenha impressionado seja a de Betanée Beardslee, sob a regência de Robert Craft. O texto alemão não é muito brilhante, em termos estéticos, mas foi aproveitado ao máximo pela extraordinária musicalização de Schoenberg. Acho que, procurando corresponder ao máximo à escansão silábica do original, melhorei bastante o texto de Hartleben, assim como o de Albert Giraud que não resiste a uma comparação com os pierrôs de Jules Laforgue, primeira linha do coloquial-irônico simbolista.

- **O senhor tem formação musical? A altíssima qualidade musical de seu trabalho em Pierrot demonstra no mínimo um apuradíssimo ouvido musical, que, por sinal, Ronaldo Bologna não mede palavras ao elogiar.**

Sim. Não uma formação completa. Mas estudei piano durante um ano e meio por volta dos 17 anos de idade. No mais, li muita teoria, tenho uma enorme biblioteca de livros sobre música, que às vezes prefiro até aos de poesia. A especialidade é música moderna, mas também a dos trovadores provençais, a polifonia flamenga, a música elizabetana e a madrigalística de Gesualdo. Tenho partituras originais e xerografias dos principais itens, algumas raridades, e uma enormidade de LPs e CDs. Já emprestei a minha partitura de peças de piano de Henry Cowell, editada na Rússia, para a pianista Beatriz Roman executar... Só do trovador Amaut Daniel tenho seis edições

críticas, cópias de partituras originais das duas canções com melodia original e várias transcrições, inclusive a de Walter Morse Rummel e Ezra Pound (1912).

- **O senhor poderia falar um pouco mais sobre a melodia das palavras, presente em outras obras suas: criações e recriações?**

Em numerosas entrevistas, nos meus livros sobre o tema da música e no prefácio à minha coletânea de poemas em cores, muito influenciados pela melodia-de-timbres weberniana, falei do assunto. Seria supérfluo repetir-me sobre o tema, fartamente documentado em meus livros e ensaios. Mas dou adiante uma pequena lista dos meus últimos textos e intervenções, não reunidos em livro, que abordam o assunto poesia-música

- **Como foram, no seu julgamento, as repercussões da estreia? Críticas de jornal até possuo algumas, mas quais foram as suas?**

Me lembro da sala cheia do MASP, onde o Pierrô completo estreou na minha versão, com Ronaldo Bologna regendo, a soprano Edmar Ferreti cantofalando e competentíssimos músicos da USP. Mais recentemente Bologna voltou a reger a obra com a soprano Adelia Issa como vocalizadora. Uma apresentação da obra foi gravada pela TV Cultura, e dela se podem ouvir algumas canções no YouTube. Gosto muito das duas interpretações. A primeira, de Edmar, me parece mais fala cantada, a segunda mais canto falada. Naturalmente, a interpretação de Edmar constitui uma experiência muito especial para mim, porque lemos a partitura e a anotamos juntos, ensaiamos e discutimos detalhes pontuais em que era preciso adaptar uma sílaba a mais ou uma pausa. Não tive a mesma oportunidade na gravação de Adélia Issa. Acho até hoje que essas interpretações ao vivo, de que tenho cópias, mereceriam ser registradas em disco. Com os atuais recursos tecnológicos, não haveria dificuldade alguma. Ainda mais imprescindível seria fazer um CD com o áudio da execução ao vivo com a Edmar em Campos de Jordão, porque a mais recente, com a Adélia, foi documentada pela TV Cultura. O YouTube traz alguns trechos do espetáculo. Chega a ser um crime que não tenham sido gravadas. Algumas dessas canções foram também muito bem interpretadas por Lucila Tragtenberg, com arranjo de seu irmão, Livio Tragtenberg, e por Eliete Negreiros, em adaptação de Arrigo Barnabé. Dante Pigna-

tari chegou a discutir comigo uma nova interpretação que teria a soprano Kátia Guedes como narradora. Mas não lhe deram o apoio financeiro para levar avante o projeto. Uma pena.

Infelizmente, a divulgação da música moderna no Brasil envolveu em vez de evoluir. A última coleção de música erudita, muito bem editada, vendida nas bancas, pela Folha de São Paulo (em 2005) parou em Stravinsky. Sequer Bartok foi lembrado... A anterior, da Editora Abril, de 1981, sob a orientação do excelente crítico musical J.Jota de Moraes, terminava justamente com o “Pierrô Lunar”, com Marie-Therese Escribano como cantofalante e Friedrich Cerha como regente. No encarte publicaram a minha versão do texto para o português.

Uma apreciação mais aprofundada do Pierrô Lunar encontra-se no meu livro *MUSICA DE INVENÇÃO*, capítulo “Pierrô, Pierrôs”. A Schoenberg me tenho referido em vários dos meus artigos ainda não publicados em livro, mas que podem ser encontrados no portal da revista eletrônica Cronópios:

www.cronopios.com.br

Mais especificamente, nos artigos CRUZADAS CRUZAMENTOS ENCRUZILHADAS

<http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=3732>

BLACK ON BLACK WHITE ON WHITE:

<http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=3925>

Resposta à enquete “O que é a poesia” para o blog SAMBAQUIS:

<http://sambaquis.blogspot.com.br/search/label/Augusto%20de%20Campos>

No espetáculo multimídia *POEMÚSICA: SHOWVERSA*, que criei com Cid Campos, e teve como convidada Adriana Calcanhotto, refiro-me a Schoenberg e ao contexto musical em que apareceu a poesia concreta, inclusive com uma audiocolagem das músicas que ouvíamos em princípios dos anos 50, a ela incorporando um fragmento da interpretação da Lavadeira Lívida do “Pierrô Lunar” com Edmar Ferreti e uma linda gravação das sábias pala-

bras que pronunciou Schoenberg na rádio por ocasião da morte de Gershwin. Pode ser ouvida na rádio Batuta do Instituto Moreira Salles

<http://ims.uol.com.br/radiobatuta>

e numa sequência de vídeos no blog da mesma instituição:

<http://ims.uol.com.br/Radio/D374>

A Schoenberg dediquei também o meu poema DODESCHOENBERG (2000) que está no meu último livro de poemas NÃO (2003). Um “ready-made” construído com palavras irônicas do próprio músico, a respeito do noticiário da imprensa que o apresentava como tudo, menos compositor, ao anunciar a última conferência que fez nos EUA:

“I SOMETIMES WONDER WHO I AM.”

AS	EP	QQ
VE	EA	UE
ZE	GU	MS
SM	NT	OU

Figura 1 - Introdução: dodeschoenberg (2000) - Augusto de Campos

Figura 2 - Programa da primeira radiofusão de Pierrot no Brasil, através do único registro fonográfico até então, o de Schoenberg e Erika Stiedry-Wagner⁴

⁴ Filed under Programs 1938-1945 - Source/Collection-Arnold Schönberg Center –Wien – Date 1944. Disponível em:
<http://81.223.24.104:8081/rspace/pages/view.php?ref=5755&search=pierrot&order_by=relevance&sort=DESC&offset=0&archive=0&k=>>.

1.7 PEQUENA HEMEROTECA DA ESTREIA E CORRELATOS DE *PIERROT LUNAIRE* NO BRASIL

8 — O ESTADO DE S. PAULO

QUARTA-FEIRA, 29 DE MAIO DE 1948

Edmar canta para viajar

Edmar Ferretti

"Estou fazendo uma série de apresentações pelo Interior e em outros Estados, para poder voltar à Europa, onde tenho concertos a dar. Gostaria muito de ficar no Brasil, mas, infelizmente, aqui não há oportunidades para cantores, a gente tem de estreitar no Municipal, sem antes adquirir uma experiência que só o contato frequente com o público nos dá". Quem fala assim é a cantora Edmar Ferretti, que esteve um ano e meio se aperfeiçoando no Conservatório de Genebra.

Ela lamenta que o governo não ajude nossos artistas no Exterior, dizendo que lhe foi negado o auxílio de 50 dólares mensais do Itamarati ou qualquer tipo de ajuda financeira do governo. Uma companhia de aviação deu as passagens para Edmar prestar um concurso de canto, na Suíça, Edmar foi para a Europa com pouco dinheiro, porque sempre quis ser cantora, ganhou uma bolsa de estudos e hoje é elogiada por todos que a ouvem.

GUARNIERI

Foi num curso de férias realizado na Costa do Sol, que Edmar Ferretti conheceu Camargo Guarnieri, que estava em Portugal dando um curso de interpretação da Canção Erudita Brasileira. Camargo ficou impressionado com as qualidades da cantora e agora está acompanhando Edmar em seus concertos, pelo Interior. "Ela é uma grande cantora", diz Camargo, afirmando que encontrou uma excelente interprete para suas canções. Nesses recitais, Edmar canta apenas músicas de Camargo. São músicas compostas de 1939 a 1967.

CORISTA

"Estou dando estes concertos para economizar, juntar um pouco de dinheiro, e viajar mais tranquila para a Europa", pros-

segue a cantora. Edmar já tem compromissos para o ano que vem em Portugal e pretende tentar a carreira na Alemanha.

Em São Paulo, ela é corista do Coral Lírico da Prefeitura, mas está de licença.

Edmar gosta de cantar desde criança. Em casa dela, seus três irmãos também gostam de cantar. "Um deles até que tem uma voz bonita", mas quando eu tinha 7 anos ele me batia, pedindo para eu não fazer voz de moça. É que já nessa idade, eu tinha a voz muito incorporada". A cantora nasceu em Campinas e diplomou-se em canto e piano no Conservatório Villa-Lobos, de São Paulo. Depois, aperfeiçoou-se na Pró-Arte, com Celina Sampão. Premiada num concurso de canto, em 1966, criou coragem e foi para Genebra participar do concurso internacional que a classificou. Lá, estudou com Paul von Schillhaway, da Academia do Mozarteum, com Guglielmetti e com Lotfi Mansouri. Em Genebra, participou de vários concertos, cantando, entre outros, papéis, o de Flaminia, na ópera "O mundo da lua", de Haydn.

CANTO E PIANO

O barítono Eladio Perez Gonzalez, acompanhado por Paulo Afonso de Moura Ferreira, dará um recital de canto, dia 31, no Teatro Municipal. Serão interpretadas canções espanholas dos séculos XV e XVI, "Die Schoene Muellerin", de Schubert e músicas de Duparc, Gilberto Mendes, Sergio Vasconcelos Correa e A. Pereira da Silva.

Opera

Trechos de óperas de Carlos Gomes, Boito, Giordano, Mascagni, Mozart, Puccini, Rossini e Verdi serão ouvidos no recital que o TELPA, Teatro Lírico Paulistano, realizará dia 1.º, às 21 horas, no auditório das "Folhas".

Foto com os músicos da primeira montagem brasileira de Pierrot Lunaire de Schoenberg, na versão original, em 1976. Em sala de ensaios no Departamento de Música da USP.

:Perez Dworecki

Ronaldo Bologna

:Edmar Ferretti

Nicola A. Gregório

Jean Noel Saghaard

Amilcar Zani

• Maria Vischnia

Barney Lehrer:

Leonardo Righi

Verso da foto onde se vê data: 07/dez/1976,
e origem: Jornal "O Estado de São Paulo"

Um ensaio de Pierrot Lunaire
com (da esquerda para a direita) Mto Ronaldo Bologna,
Maria Vischnia, Edmar Ferretti, Amilcar Zani e Barney Lehrer.

Verso da foto acima

Arquivo particular do maestro Ronaldo Bologna

Primeira folha do caderno de estudos de Edmar Ferretti, de 1976
sobre os poemas de Otto Hartleben para Pierrot Lunaire

25.8.76

Albert Girauds
Otto Erich Hartleben
Schoenberg

Pierrot Lunaire *

das Gedicht, e → poesia
ausführen → fig. executar, realizar; concluir;
fôr em a fac
der Ausführenden → a execução?..

1. Mondestrunken (lua embriagada)(?)
Den Wein, den man mit Augen trinkt,
↳ pron. ou ant. pron. que, o qual, este, esse,
das Auge die Augen - olhos
man - pron. a gente (é traduzido pela palavra gente,
que se bebe, ou pela 3ª pers. do pl.)
Este vinho (que a gente) com os olhos bebe,

Gießt nachts der Mond in Wogen nieder,
gießen - derramar, verter, deitar, vagar
nachts - adv. de noite
nieder - adv. baixo, inferior
der Mond - die Monde - a lua
der Woge - n = a vaga, a onda
derrama de noite a lua nas ondas,

* METRIFICAÇÃO, para o Português, de Edmar Ferretti

“Pierrot Lunaire”: concerto e debate

Talvez o emprego livre de todas as notas da escala cromática e a emancipação da dissonância na direção indicada por Debussy sejam ainda hoje uma surpresa para certos públicos desavisados diante da música contemporânea. Mas mesmo os mais acostumados ao dodecafonismo no Brasil, não têm tido a oportunidade de participar de audições de Schoenberg interpretadas por músicos brasileiros e muito menos assistir à apresentação de “Pierrot Lunaire”, obra de capital importância na evolução desse inovador. Esta noite, entretanto, no Anfiteatro de Convenções da Universidade de São Paulo, às 21 horas, com entrada franca, “Pierrot Lunaire” será apresentado, pela primeira vez, por músicos brasileiros, regidos pelo maestro Ronaldo Bologna. Edmar Ferreti (soprano), Amílcar Zani (piano) e outros membros do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP: Maria Vischnia (violino), Perez Dvovrecki (viola), Barney Leher (cello), Jean Noel Saghaard (flauta), Leonardo Righi (clarineta) e Nicola Gregoris (clarineta-baixo) — formam conjunto de instrumentalistas que interpretará Schoenberg.

ATONALIDADE E EXPRESSIONISMO

Arnold Schoenberg, nascido em Viena a 13 de novembro de 1874, introduziu, por volta de 1908, uma novidade musical que marcaria a composição contemporânea. A chamada suspensão do sistema tonal, ou seja, a inauguração do que se designou o atonalismo de Schoenberg, começou com Três Peças para Piano, opus 11, e culminou com uma das mais célebres criações — “Pierrot Lunaire”, três ciclos de sete poemas cada, do poeta Albert Giraud, para voz e pequeno conjunto instrumental. A obra emprega, pela primeira vez, de forma sistemática o processo que Schoenberg chamou *sprechgesang*, isto é, uma espécie de declamação entoada ou de melodia falada.

A gênese desta obra está ligada às frequentes incursões de Schoenberg, a Berlim, nos momentos em que se via sem recursos em Viena. Em Berlim, além da grande amizade de Mahler, ele encontrou também o expressionismo dos anos 10 e 20. Uma importante atriz da época — Albertine Zehmel — inspirou “Pierrot Lunaire”: ela não dizia os textos em palco, mas expressava um texto cantado ou um canto falado. Veio daí a idéia de escolher 21 poemas de Albert Giraud, (de conteúdo expressionista) e criar a peça musical, uma revisitación ao clássico Pierrot, desta vez síntese da herança da “Comedia dell Arte” e de valores românticos — um Pierrot violento,

sanguinário, grotesco, criminoso e ladrão. Só no fim, quando o poeta remete o personagem a suas origens — Bergamo — numa flor aquática e por meio de um raio de lua (o rio Reno), é que volta a nostalgia, o saudosismo da terra natal, sugerido em conotações musicais de intervalos tonais (terças e tríades).

“Pierrot Lunaire” é a obra que está no limiar do dodecafonismo. Schoenberg que, a partir de 1912, começa a ser conhecido mais por seus “escândalos musicais”, evoluiu rapidamente para a criação da década posterior. Em 1923, propõe a técnica serial ou técnica da música de doze sons (*dodecafonismo e serialismo*). Este método de compor, derivado da necessidade de conferir um princípio estruturador à música privada de funções tonais vai servir de base a todas as obras subsequentes de Schoenberg. Os músicos brasileiros, segundo Caio Pagano — o organizador da série de quatro concertos especiais da USP, dos quais este é o último —, entregaram-se aos ensaios com total motivação e idealismo, pois é muito rara a oportunidade de fazer 30 a 40 ensaios no regime local de trabalho. As orquestras e músicos universitários não teriam nunca verba para pagar, em horas-trabalho, o esforço dispendido na preparação deste concerto. E é por isso que “Pierrot Lunaire” já foi apresentado no Brasil por conjuntos estrangeiros e nunca por músicos brasileiros.

Caio Pagano interpretou, dias 27, 28 e 29 de outubro, em Belo Horizonte, as obras completas de Schoenberg para piano e espera que esta noite, após a apresentação de “Pierrot Lunaire”, o debate sobre música contemporânea seja tão concorrido quanto foi na capital de Minas naquele momento.

ANFITEATRO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
 PATROCÍNIO DA SECRETARIA DE CULTURA E TECNOLOGIA DO ESTADO DE SÃO PAULO
 SÃO PAULO, 28 DE NOVEMBRO DE 1976

ARNOLD SCHOENBERG

PIERROT LUNAIRE, op. 21

Tres vêzes sete poemas de Albert Sireud, em versão
 alemã de Otto Hartleben

1- MONDESTRUNKEN	- EMBRIAGUEZ DE LUA
2- COLOMBINE	- COLOMBINA
3- DER DANDY	- O DANDY
4- EINE BLASSE WASCHERIN	- UMA PALIDA LAVADEIRA
5- VALSE DE CHOPIN	- VALSA DE CHOPIN
6- MADONNA	- MADONA
7- DER KRANKE MOND	- A LUA DOENTE
8- DIE NACHT	- A NOITE
9- GEBET AN PIERROT	- PRECE AO PIERROT
10- RAUB	- ROUBO
11- ROTE MESSE	- MISSA VERMELHA
12- GALGENLIED	- CANÇÃO DO PATIBULO
13- ENTHAUPUNG	- DECAPITAÇÃO
14- DIE KREUZE	- AS CRUZES
15- HEIMWEH	- NOSTALGIA
16- GEMEINHEIT	- VULGARIDADE
17- PARODIE	- PARÓDIA
18- DER MONDFLECK	- A MANCHA DE LUAR
19- SERENADE	- SERENATA
20- HEIMFAHRT	- REGRESSO AO LAR
21- O ALTER DUFT	- O VELHA FRAGRÂNCIA

JEAN NOEL SAGHAARD	- flauta e piccolo
LEONARDO RIGHI	- clarineta
NICOLA A. GREGÓRIO	- clarineta baixo
MARIA VISCHNIA	- violino
PEREZ DWORECKI	- viola
BARNEY LEHRER	- violoncelo
AMILCAR ZANI	- piano
EDMAR FERRETTI	- soprano
RONALDO BOLOGNA	- regente

Sexta-feira, 25 de março de 1977

FOLHA **Ilustrada**

ABERTURA OFICIAL DO ANO "BEETHOVEN"

A Comissão Especial do Ano "Beethoven" anuncia o início de sua Programação Oficial.

9ª SINFONIA Coral Municipal

Solistas: Maria Kallay Maria Lúcia Godoy
Benito Maresca Edilson Costa
Maestros do Coro: Oreste M. Sinatra e Miguel Arqueróns

Orquestra Sinfônica Municipal

Regente: SIMON BLECH

TEATRO MUNICIPAL

Dias: 25/03 às 21:00 h. • 26/03 às 16:00 h. • 27/03 às 10:00 h.

SECRETARIA DA CULTURA, CIÊNCIA E TECNOLOGIA

Governo do Estado de São Paulo
Desenvolvimento para Todos.

SECRETARIA DA CULTURA, CIÊNCIA E TECNOLOGIA MÚSICA-PROGRAMA-77

Abertura

UM CONCERTO EM 3 NOITES

Dias: 28, 29 e 30 de Março

MÚSICA BARROCA, POPULAR E CONTEMPORÂNEA

Teatro Municipal-21 horas

Participantes:

Caio Pagano (piano); Helena Hollnagel (cravo); Edmar Ferretti (canto);
Dorotéia Machado Kerr (orgão); Conjunto Atlântico; Paulinho Nogueira;
Zimbo Trio.

Regentes: Ronaldo Bologna e Jonas Christensen.

PROGRAMA

Dia 28

Obras de: Haendel - Suíte n.º 7 em sol menor para cravo (solo)
Bernardo Pasquani - Al Tramontar Del Giorno (Cantata
para barítono, cravo e violoncelo).

J. S. Bach - Sonata em mi maior para violino e cravo.

II Parte: Rameau - Cantata "THETIS" para barítono, violino, violoncelo
e cravo.

André da Silva Gomes - Stabat Mater

Dia 29

III Parte: Obras de: Henri Pousser - Caracteres / Loellreutter - Tanka II
Willy Corrêa de Oliveira - Phantasiestück I

IV Parte: Schoenberg - Pierrot Lunaire

Dia 30

V Parte: Obras de:
Henrique Alves de Mesquita - Batuque / Joaquim Antonio
da Silva Calado - Flor Amorosa / Pixinguinha - Carinhoso
Jacob do Bandolim - Noites Cariocas

VI Parte: Heitor Villa-Lobos - Choro Típico n.º 1 / Anibal Augustó Sardinha
(Garoto) - Choro Triste, Duas Contas e Gente Humilde.
Luiz Bonfá - Manhã de Carnaval / Baden Powell - Berimbau

VII Parte: Milton Nascimento e Ronaldo Bastos - Fé Cega e Faca Amolada.
Chico Buarque de Holanda - Que Será, que será
Baden Powell - Iemanjá / Aldir Blanc - Cavaleiros e Moínhos

VIII Parte: João Bosco e Paulinho Nogueira - Bachianinha
Vinícius de Moraes - Valsa de Eurídice

IX Parte: Amilton Godoy - O Batráquio / Luiz Bonfá - Non Stop to Brasil
Milton Nascimento e Marcio Borges - Viola Violar
Pixinguinha - Lamento

Governo do Estado de São Paulo
Desenvolvimento para Todos.

Masp, em 09/dez/1978

DIVERSOS

9-12-78 — O ESTADO DE S. PAULO — 47

Música

HISTÓRIA DO SOLDADO — De Strawinsky e "Pierrot Lunar", de Schenberg Schoenberg, com tradução de Augusto de Campos. Com os intérpretes: Edmar Ferreti, recitante; Maria Vischnia, violino; Perez Dvorecki, viola; Zygmunt Kubala, violoncelo; Jean Noel Sagheard, flauta e flautim; Leonardo Righi, clarinete; Nicola Gregório, clarinete e baixo; Amílcar Zanni, piano; Brich Lehninger, violino; Makoto Ueda, contrabaixo; Alain Lacour, fagote; Paul Mitchell, trompete; Antônio Ceccato, trombone; Claudio Stephan, percussão. Sob a regência do maestro Ronaldo Bologna. Às 21 horas no MASP, Museu de Arte de São Paulo, Av. Paulista, 1578.

MASP -1978

Crítica publicada no jornal Diário Popular
do dia 22/12/78

Em nível camerístico decorreu também um dos mais importantes concertos da Temporada 1978 (MASP, 9.12), apresentando "Pierrot Lunaire", op. 21, de Schoenberg, paráfrase poética de Augusto de Campos sobre a tradução alemã, de Otto Erich Hartleben, das poesias em língua original francesa, de Albert Giraud. Devido à premência de tempo, aliada à multiplicidade de afazeres, foi impossível um cotejo crítico das três versões. Nem o gesto, a rigor, assume qualquer grau de importância. EDMAR FERRETTI venceu galhardamente as enormes dificuldades propostas pelo expressionista e alucinatório "Sprechgesang" do papa da Segunda Escola de Viena. Aquele tipo de recitação livre em tom de melopéia, ladainha ou devaneio onírico, é das coisas mais problemáticas de toda a música. Ferretti esteve esplêndido: ora lúgubre, ora onírica, ora impulsiva de histeria, ora movendo-se num êxtase de abandono sensual e amolentado. A seu lado postou-se a batuta de RONALDO BOLOGNA, ao comando dum "ad-hoc" conjunto de câmara, integrado pelo pianista AMILCAR ZANI; JEAN-NOEL SAGHAARD, alternando-se na flauta e flautim; LEONARDO RIGHI, clarinete; NICOLA GREGORIO, clarone; MARIA VISCHNIA, violino; PEREZ DWORECKI, viola; ZYGMUNT KUBALA, violoncelo. É fora de dúvida que "Pierrot Lunaire" é

que "Pierrot Lunaire" é simboliza das obras capitais da música contemporânea. Nela, Schoenberg rompeu amarras com a tonalidade. Sua escrita é completamente atonal, livre, descompromissada. O efeito é dum cerebralismo ao mesmo tempo refinado, rebuscado, torturado, por vezes quase insuportável; ao menos para meu gosto. Porém, de qualquer modo, fascinante e sério. Louve-se, outrossim, o gesto de munir o público dum panfleto com a tradução, mantidas acesas as luzes do Auditório, gesto nem sempre observado em circunstâncias que tais.

Na 2.ª parte, ouviu-se a suite de "L'Histoire du Soldat" (1918) de Stravinsky, na qual intervieram o violonista ERICH LEHNINGER, o contrabaixista MAKOTO UEDA, o clarinetista RIGHI, o fagotista ALAIN LACOUR, o trompetista PAUL MITCHELL, o trombonista ANTONIO CECCATO e o percussionista CLAUDIO STEPHAN. A obra perde muito do efeito na escisão do capítulo falado e cênico. A estória dum humilde soldado que vende a alma ao diabo em troca dum violino, recebendo em contraprestação certo livro mágico, que lhe abre o acesso às riquezas do mundo, constitui outra das obras fundamentais de Stravinsky e do séc. XX. Assim, há que enfatizar a extrema importância desse concerto. A exímia batuta de Bologna foi a varinha de condão do êxito. Ótima casa. Entusiásticos aplausos.

Arquivo particular do maestro Ronaldo Bologna

Festival de Inverno Campos do Jordão

Programa Oficial Auditório Campos do Jordão

DIA 18 - 6ª-feira - 20:30 h - exposição
filatélica sobre música

DIA 18 - 6ª-feira - 21:00 h - Duo Flauta
e Cravo
Edmund Rass - flauta
Ediná Pinheiro Strehler - cravo

DIA 19 - sábado - 16:00 h - Orquestra
Sinfônica Municipal de São Paulo
solistas:
João Carlos Martins - piano
Roberto Szidon - piano
Arthur Moreira Lima - piano
regente: Diogo Pacheco

DIA 19 - sábado - 21:00 h - Duo Violino e
Piano
Natan Schwartzman - violino
Amaral Vieira - piano

DIA 20 - domingo - 11:00 h - **Pierrot**
Lunaire
regente: Ronaldo Bologna

DIA 20 - domingo - 16:00 h - Orquestra
Sinfônica Brasileira
solista: Salvatore Accardo - violino
regente: Isaac Karabtchevsky

Apolo:

RTC RÁDIO E TELEVISÃO CULTURA

Promoção:

**SECRETARIA
DE ESTADO
DA CULTURA**

Música

PIERROT LUNAIRE, de Arnold Schoenberg, uma das obras-primas do expressionismo alemão, marca o início de uma série de eventos programados pelo Instituto Goethe para mostrar sua influência no Brasil e nas artes contemporâneas. Sob a regência de Rolando Bologna, Pierrot Lunaire será interpretado por Edmar Ferretti (poemas), Amílcar Zani (piano), Jean Noel Saghaard (flauta e flautim), Leonardo Righi (clarinete), Nicola Gregório (clarinete baixo), Maria Vishnia (violino), Perez Dworecki (viola) e Zymunt Kubala (violoncelo). Amanhã, às 21 horas, no auditório do Instituto (rua Lisboa, 974). Entrada franca.

ARNOLD SCHOENBERG

PIERRO LUNAR, OP. 21

Três vezes sete poemas de Albert Giraud

Recriação de Augusto de Campos
da versão alemã de Otto Erich Hartleben

Regente: RONALDO BOLOGNA

Pierrot lunaire

3) Der Dandy

3) Mit einem phantastischen Lichtrausch
 gelangt der Mond die kristallinen Gläser
 auf dem schwebenden, schwebeligen Wappstein
 der schwebenden Dandys von Lurgen.

In Wäldern, bruchlose Thäler
 durchfall die Fontaine, metallischen Klang
 Mit einem phantastischen Lichtrausch
 gelangt der Mond die kristallinen Gläser.

Pierrot mit dem weißlichen Anblick
 dass jemand n. dankt: wie er seine geschnittenen.²
 Erst sieht er das Rot n. das Grün
 Und bemerkt sein Gesicht in rotem und grün
 Mit einem phantastischen Lichtrausch

2

segunda vez

Cópia manuscrita de Albertine Zehme para o poema Der Dandy sobre a qual Schoenberg rascunha motivo musical.

Fonte: <http://as.tufts.edu/music/musiccenter/documents/events2012Pierrot1.pdf>

Acesso: 22 jun.2012

2.1 GÊNESE DO PERSONAGEM *PIERROT*

ORIGENS DO PERSONAGEM *PIERROT* E SUA INFLUÊNCIA NA OBRA DE ALBERT GIRAUD

2.1.1 Primeira fase: Itália

A Bérgamo, vogando,
Vai Pierrô volver.
Já treme no oriente
O verde horizonte.
– A Lua é o leme.⁵

(*Regresso – Heimfahrt*)

Como se lê na estrofe de “*Regresso (Heimfahrt)*”, *Pierrot*, em um momento de extrema nostalgia regressa a sua cidade navegando em direção ao sul. Se o personagem dos poemas “*Pierrot Lunaire*” encontra-se na Bélgica de Albert Giraud (o poeta), ou na Alemanha de Otto Erich Hetleben (o tradutor), deve de fato se dirigir para o sul se quiser chegar à cidade de Bergamo, situada no norte da Itália, local onde nasceu *Pierrot*. Porém, seu nome de batismo não era este, mas sim Pedrolino, e suas origens estão diretamente ligadas à *Commedia dell’arte*.

Neste capítulo é traçada uma síntese histórica do desenvolvimento do personagem *Pierrot*. Durante um período de aproximadamente três séculos, a presença deste personagem passou por incontáveis transformações: da condição subalterna, a cada momento a serviço de um patrão, até alcançar a posição de figura autônoma, influenciando e sofrendo influência do imaginário romântico do século XIX. Foi dono de vários nomes – Pedrolino, *Gian Farino* ou *Pagliaccio* – o que dá a impressão de que *Pierrot*, em alguns momentos, tenha se multiplicado em tantos outros novos personagens. Sob diversos nomes manteve, porém, uma única identidade, inequivocamente revelada pela constância de seu caráter.

⁵ Em recriação de Augusto de Campos.

Commedia dell'arte

Também chamado "*Commedia all'improvviso*" ou "*Commedia a Soggetto*" foi um tipo de teatro de tradição popular que surgiu na Itália e de lá se propagou para o restante da Europa. Sua situação artística sempre esteve em contraposição ao teatro erudito, letrado. Segundo o site turístico *Bergamo Attractions*⁶, é de fato nesta cidade que se originou a *Commedia dell'arte*, em meados do séc. XVI. No entanto, por se tratar de uma manifestação artística que encontrava seu público nas feiras ao ar livre, onde o palco improvisado era montado sob o domínio do improviso, não é sensato afirmar com precisão histórica o momento em que se iniciaram as práticas teatrais, que posteriormente ganhariam a denominação *Commedia dell'arte*. Com o desenvolvimento deste gênero de grande apelo popular, gradativamente surgiram companhias que, já excursionando por outros países, como Espanha e França, entenderam que aí estava uma nova profissão, a de ator, que necessitava de regulamentos que garantissem a credibilidade de contratos artísticos. Em decorrência, para efeito de estudo, é costume considerar como registro de nascimento da *Commedia dell'arte* a data de publicação do primeiro estatuto de atores profissionais, ou "cômico", da Itália em 1545.

No ano de 1545 se forma em Pádua a companhia de "Ser Maphio ditto Zanini", cujo estatuto está entre os primeiros documentos sobreviventes desta nova estrutura organizacional. O crescimento do número de companhias profissionais é rápido. No decorrer de poucas décadas se constituíram de fato aquelas que seriam as mais célebres e afamadas trupes de *commedia*.⁷

É, portanto, considerada como a primeira manifestação de teatro profissional,"e também o primeiro teatro ocidental que se 'exporta'. A partir da Itália, influencia outros países europeus, lançando raízes de inúmeros fenômenos teatrais, como a *Comédie Française*"⁸.

⁶ <http://www.planetware.com/tourist-attractions-/bergamo-i-lo-bg.htm>.

⁷ *La commedia all'improvviso*, redação e elaboração de Agnese Bonacchi e Claudia Lombardi, 2001/2002 (Presentazione di PowerPoint - Scuolepistoia.it).

⁸ Roberta Barni em introdução para a tradução de "A Loucura de Isabella" de Flaminio Scala. Editora Iluminuras: São Paulo, 2003.

Na *Commedia dell'arte* não havia texto dramatúrgico onde os atores pudessem encontrar e decorar suas falas. Seu teatro é baseado inteiramente no improviso. Por vezes um simples roteiro “il canovaccio”, com indicações do que os atores deveriam fazer, mas não o que falar, era suficiente para que toda uma trama sedutora se desenrolasse diante da plateia. Daí vem a característica primordial da *Commedia dell'arte*, a flexibilidade, o que resultava em uma grande facilidade por se adaptar a novas plateias e suas particularidades. Como de hábito, a cada nova cidade onde a trupe se instalava, procurava-se conhecer os costumes e as figuras características do local para que fossem incorporadas pelos personagens durante as representações. Este procedimento tornava a ação mais próxima do novo público, e a identificação imediata. O improviso, além de ser uma característica estética da *commedia* era também, como se pode ver, um excelente recurso mercadológico, pois com um único roteiro era possível à trupe oferecer novos espetáculos a cada dia, o que propicia a permanência por mais tempo em uma determinada localidade.

Se as falas na *commedia dell'arte* ficavam a cargo do talento de cada ator em improvisar mediante estímulos imediatos, os personagens por eles representados ganhavam características fixas, desenvolvidas gradativamente à medida que se inter-relacionavam. O perfil psicológico definido e limitado dos personagens da *commedia dell'arte* tinha como principal finalidade o fácil reconhecimento de sua função dentro da trama representada.

As feições, comportamentos e especialmente a maneira de falar dos personagens da *commedia* se desenvolveram como “espelho arquetípico dos habitantes da Itália dos tempos de vigência daquela forma de teatro”⁹. Cada região ou cidade era ironicamente representada por um tipo bem definido: o rico e avarento mercador, *Pantalone*, veio de Veneza, assim como o dialeto que usava em cena; o Doutor, um jurista, e verborrágico pedante e pretenso erudito era bolonhês, como a mais antiga universidade da Europa; o Capitão representava o descontentamento dos italianos com a dominação espanhola¹⁰ e por isto seu linguajar era um italiano repleto de espanholismos macarrônicos¹¹.

⁹ VENDRAMINI, J.E.. *A commedia dell'arte e sua reoperacionalização*. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-31732001000100004&script=sci_arttext>. Acesso em: 12/02/2012

¹⁰ O país, dividido entre cidades-estado rivais, passou a sofrer grande influência espanhola no período de 1559 a 1700.

¹¹ Roberta Barni em Introdução para a tradução de “A Loucura de Isabella” de Flaminio Scala. Editora Iluminuras: São Paulo, 2003.

Por fim, empregavam-se nos espetáculos as diversas linguagens que se falavam pela Itália, o que Flamino Scala¹², cinquenta anos mais tarde, definirá como ‘a variação do bergamasco ou do veneziano ou do bolonhês’. Estes recursos todos amplificavam a possibilidade de agradar ao público¹³.

É possível encontrar um paralelo desta miscelânea linguística na São Paulo do início do século XX entre os textos de Juó Bananere, pseudônimo de Alexandre Marcondes Machado, que transpôs das ruas da cidade (ou mesmo criou) um dialeto ítalo-brasileiro muito particular. Bananere escreveu assim, especialmente os seus poemas¹⁴.

Entre os muitos e muitos criados está o triângulo dos personagens mais conhecidos atualmente. Pedrolino (futuro *Pierrot*), Arlequim e Colombina. Recebiam o prenome de “*Zanni*” que é a transformação dialética produzida no norte da Itália para o nome bastante comum *Giovanni* (*Gianni*, *Gian*, *Zan* até, por fim *Zanni*). Representavam sua cidade de origem, Bérghamo. Existe uma explicação da suposta origem dos *Zanni*: “A pobreza e a falta de trabalho levavam os montanhese dos arredores de Bérghamo a descer para as cidades em busca de fortuna”¹⁵. Dedicados ao trabalho de “carregador de cestas” em Gênova ou Veneza, angariaram a hostilidade e zombaria de seus vizinhos. Com o tempo sucede a transformação do personagem de carregador em criado particular. E é nesta conformação que os “*Zanni*” atuam na *commedia*. As roupas que usam também se devem à qualidade de trabalho que exercem, são geralmente rudes, folgadas e brancas. O multicolorido da roupa de Arlequim é decorrente dos sucessivos remendos com tecidos diversos pelos quais passa, escondendo quase por completo o branco original. Uma sub categoria dos *Zanni* são as criadas, as *Zagna*, inicialmente interpretadas por homens, até que fossem aceitas atrizes nas companhias. Colombina está entre as dezenas de nomes

¹² Provavelmente nascido em Roma, viveu de 1547 a 1624. Importantíssimo ator teatral e cômico italiano, famoso por interpretar o papel “enamorado” denominado Flavio. Publicou sua primeira coletânea de “cavonacci” (roteiros) em 1611, em Veneza, com o título de “Il teatro delle favole rappresentative”. Esta obra consiste de cinquenta “jornadas”, quarenta das quais são cômicas e dez um misto de cômico com sentimental. Disponível em: <http://it.wikipedia.org/wiki/Flaminio_Scala#cite_note-0>. Acesso em: 20 nov.2011

(É exatamente a tradução desta coletânea, elaborada por Roberta Barni, que está sendo usada como referência para o presente trabalho).

¹³ Roberta Barni em Introdução para a tradução de “A Loucura de Isabella” de Flamino Scala. Editora Iluminuras: São Paulo, 2003.

¹⁴ Alexandre Marcondes Machado, vulgo Juó Bananère, foi um curioso poeta paulista que escrevia no *patois* falado pela colônia italiana do Brás, Bela Vista, Bom Retiro e outros cantos da cidade de São Paulo, nos idos da década de 1920.

¹⁵ Roberta Barni em Introdução para a tradução de “A Loucura de Isabella” de Flamino Scala. Editora Iluminuras: São Paulo, 2003.

para as criadas ou amas (damas de companhia) e é identificada como dama de companhia de Isabella (uma enamorada). As *Zagna* geralmente falavam em Toscano.

Enamorados era a terceira categoria de personagens da *commedia*, primavam pela beleza e graça. Não faziam uso da máscara cênica, como os Velhos e alguns *Zanni*, e empregavam um linguajar literário. Os atores dedicados a eles, portanto, representavam em um registro mais realista, embora estilizado, o que reforçava ainda mais o caráter farsesco dos demais. Por certo não há indicação de qual cidade da Itália estivessem representando, pois em todas elas, até o mais desconhecido recanto, haveria sempre um par de jovens apaixonados em aberto conflito com seus tutores (os Velhos).

As tramas cômico-satíricas da *commedia dell'arte* apoiavam-se sumariamente na interação entre os Velhos (*Vechi: Pantalone*, ou *Dottore*), os *Zanni* e os enamorados. Havia em cena sempre dois *Zanni* de perfis antagônicos.

Pedrolino é o *Zanni* que interessa no presente texto. Durante o seu “período italiano” não desfrutou de especial destaque, tanto de personalidade quanto de ação, como o que teria posteriormente no século XIX, na França. “Também chamado de Pagliaccio, Gian Farino ou Piero, era um tipo de servo maltratado e medroso, fiel e prestativo, também podendo atuar como apaixonado pela serva, quando rejeitado por esta despedaça-se em prantos”¹⁶. Estas características colocavam-no em contraste com os outros *Zanni* algo crueis e astutos. Dentro da companhia de Flaminio Scala, Pedrolino era representado pelo filho mais novo da família, e como tal era o “bode expiatório” (culpado por erros alheios) e que frequentemente dormia no palheiro (provêm daí a palavra “*Pagliacci*”) entre os animais. Por vezes Pedrolino era chamado de Gian Farino devido à farinha branca que cobria seu rosto. O rosto branco passou a ser a marca expressiva que o destacava dos outros mascarados. Já nestes momentos iniciais da *commedia*, Pedrolino manifestava simpatia com os animais e interesse pela lua¹⁷.

Em 1576, Flaminio Scala, então jovem talento, tomou a frente da já existente companhia “Gelosi” que, sob sua direção, por 28 anos recebeu aplausos da Itália e

¹⁶ OLENDZKY, Luciane de Campos. **Palhaçar**: máscaras em uma patética-poética por rir. Dissertação de mestrado. Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

¹⁷ “Program Notes” do quadragésimo aniversário do “Da capo chamber players” em concerto no Merkin Concert Hall June 2, 2011 - Pierrot: Poet among clowns in the *Commedia dell'arte* – André Emilianoff. Disponível em <<http://www.dacapo-chamberplayers.org/html/2June2011.html>>. Acesso em: 20 mar. 2012.

França. "(...) A sede original da companhia situava-se em Florença, de onde saiu em turnê para as principais cidades europeias"¹⁸.

Das cinquenta composições de Flaminio Scala editadas em Veneza (1611), traduzidas por Roberta Barni, o personagem Pedrolino está presente em todas, basicamente como criado da família de Pantaleone, e algumas vezes de outros senhores, até mesmo desempenhando outras funções subalternas.

Figura 3 - Pedrolino e o Doutor em uma xilogravura anônima na página de rosto da obra “*La Gran Vittoria di Pedrolino*” escrita por Giulio Cesare Croce em 1621, Bologna.¹⁹

2.1.2 Segunda fase: França

*La versió francesa, Pierrot, va perdre les característiques d'ironia i astúcia dels Zanni per acabar sent un mim mut i trist, enamorat de la lluna. Així Pierrot accentuà la tendresa i va començar a ser retratat com una persona liminal, distant i allunyada de la realitat.*²⁰

¹⁸ SAND, Maurice. **Masques et Bouffons**, Comedie Italienne. Texte et dessin par Maurice Sand. Paris: Lévy Fils Libraire- Editeur.

¹⁹ Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Pedrolino_and_the_Doctor_in_1621_woodcut.jpg
Acesso em: 13 fev. 2012.

²⁰ A versão francesa de Pierrot vai perder as características de ironia e astúcia dos “zani” para acabar sendo um mímico mudo e triste, enamorado da lua. Assim, Pierrot acentua a ternura e começa a ser

Já desde a formação das primeiras companhias de *commedia dell'arte* na Itália houve uma intensa divulgação deste gênero na Europa através de turnês pela França, Espanha, Polônia e Inglaterra. “*I Gelosi*” (Os ciumentos), a primeira companhia de teatro que se tem conhecimento, foi criada por Flaminio Scala em Milão, sendo também a primeira a ser patrocinada pela nobreza. Em 1576 o rei da França, Henri III, convida esta companhia para que se apresente na França. Outras companhias italianas se apresentam em Paris como os “*Comici Fideli*” a convite de Maria de Médicis em 1614, 1621 e 1624.

Em consequência da intensa presença dos atores italianos nos palcos franceses, durante os séculos XVII e XVIII, surge em Paris, a “*Comedie-Italienne*” patrocinada pelo rei. Em princípio eram apresentados espetáculos de *commedia dell'arte* em italiano, contando mais tarde com a colaboração de grandes dramaturgos franceses, de Molière a Marivaux²¹. Marivaux escreveu para os italianos de 1720 a 1740.

Pedrolino, Piero e *Pierrot* são todos o mesmo personagem. Sob a designação de Piero, um laçao, ele já foi visto nos palcos italianos por volta de 1574, na comédia de Cristoforo Gastelletti. Entretanto, foi Molière, em *Don Juan* ou “*Le Festin de Pierre*”, que primeiro batiza um camponês com o nome de *Pierrot*.

Molière, como afirma Eduard Fournier, escreveu seu *Don Juan* influenciado pelo sucesso obtido pela comédia (autor desconhecido) italiana “*Il convitato di pietra*”, em Paris e Lyon, no início da segunda metade do século XVII. Esta, por sua vez, [fazendo o caminho inverso] influencia aos italianos. No início de fevereiro de 1673, quinze dias antes da morte do grande escritor, os italianos apresentam em teatro um novo “*imbroglio*”, composto das melhores cenas daquela peça de Molière. A esta “*miscellanea*” de retalhos, como era a roupa de Arlequim, deu-se o nome de

retratado como uma pessoa liminar, distante, afastada da realidade. Fonte: “*La Commedia dell'Arte*”. Disponível em:

<http://capocomicodellarte.blogspot.com.br/search/label/02-%20Hist%C3%B2ria> Acesso em: 21. fev.2012.

²¹ Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (Paris, 4 de fevereiro de 1688 - Paris, 12 de fevereiro de 1763), mais conhecido como Marivaux, foi um jornalista, dramaturgo e romancista francês. O teatro de Marivaux retoma o lema da comédia *castigat ridendo mores* (“rindo, corrige os costumes”) e constrói uma espécie de ponte entre o teatro tradicional italiano da *commedia dell'arte* e seus personagens (principalmente Arlequim) e o teatro mais literário, mais próximo dos autores franceses e ingleses da época. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Pierre_de_Marivaux . Acesso em: 03 mar. 2012.

“*Agginta al Convidato de Pietro*”. Quer dizer, “adição, aumentação ao convidado de pedra”.²²

Exatamente como Pedrolino foi a encarnação do camponês italiano, *Pierrot* foi a representação do camponês da França, tornando-se um dos mais populares tipos para o público francês depois de Polichinelo. A partir de então *Pierrot*, a despeito de seu nome afrancesado, não abandona a comédia, italiana ou francesa. A figura a seguir mostra sua então nova aparência, em desenho de Maurice Sand²³. Importante destacar que quando Sand publica seu livro, *Pierrot* já havia tomado outras características, inclusive de figurino, nas mãos do grande mímico Deburau (detalhado mais a frente):

Figura 4 – Duas versões de *Pierrot* em trajes característicos, segundo desenhos de Maurice Sand²⁴

²² *Masques et Bouffons, Comedie italienne, texte et dessins par Maurice Sand*. 1860 – A Levy Fils Libraire-editeur (versão em Francês e em Inglês disponível em: <<http://archive.org/>>. Acesso em: 07 mar. 2012.

²³ Escritor francês e desenhista, Jean Francois Maurice Arnould, Barão Dudevant, conhecido pelo pseudônimo de Maurice Sand nasceu em Paris em 1823. Filho da famosa escritora francesa George Sand e discípulo de Delacroix. George Sand é o pseudônimo de Amandine (também Amantine) Aurore Lucile Dupin, baronesa de Dudevant (Paris, 1 de Julho de 1804 — Nohant, 8 de Junho de 1876).

²⁴ O da esquerda ilustra a edição de seu livro “*Masques et Bouffons Comedie Italienne*”, primeiro volume, editado em 1862. E o da direita pertence à edição inglesa do mesmo livro, então com o título, “*History of Harlequinade*” (SAND, Maurice. *The History of the Harlequinade*, vol. Martin Secker, London, First published in 1915). Disponível em:

Nos roteiros (“*canovacci*”) e peças teatrais de Gherardi²⁵, *Pierrot* é sempre um servo do Doutor, do Brocadin ou de Cinthio, assim como nas peças e pantomimas em francês ele é sempre servo de Cassandre. É um indivíduo que diz tudo o que pensa e que não conhece qualquer distinção social. Este privilégio de dizer tudo que lhe vem à mente (...) garante a simplicidade e rudez de *Pierrot*. E [com isto] não se exime de repreender seu patrão.

Da coletânea acima mencionada, um pequeno diálogo, com seu patrão Cassandro:

CASSANDRE. Suas contas parecem estar em ordem. Mas enquanto espera uma solução, vá ao correio ver se há alguma correspondência para mim. (*PIERROT* vai e retorna ao fim de uma hora. Seu patrão está ocupado quando ele entra.)
 PIERROT. Sim, senhor.
 CASSANDRE. O que você deseja?
 PIERROT. Eu vim para dizer-lhe que eu as vi.
 CASSANDRE. Viu o que?
 PIERROT. Suas cartas no correio.
 CASSANDRE. Onde elas estão?
 PIERROT. No correio.
 CASSANDRE. E você não as trouxe?
 PIERROT. Não. Você (o senhor) só me disse para ir e ver se havia alguma. Eu as vi e vim lhe dizer.
 CASSANDRE. Que paciência é preciso ter com você! Seria melhor ter ido eu mesmo!
 PIERROT. Realmente. Se o senhor não tem a habilidade de se expressar com clareza, o que pode esperar?

É importante observar como este diálogo ilustra a relação subalterna de *Pierrot* a Cassandro e justifica sua reação agressiva contra o “patrão” no poema 19, “*Serenade*”, de *Pierrot Lunaire*:

19.Serenata²⁶

Mil grotescas dissonâncias
 Faz Pierrô numa viola.
 Sobre um pé, como cegonha,
 Ele arranha um *pizzicato*,

Logo vem Cassandro, tonto
 Com o estranho virtuose.
 Mil grotescas dissonâncias
 Faz Pierrô numa viola.

<http://archive.org/details/historyofharlequ01sanduoft>. Acesso em 16 abr. 2012.

²⁵ Evaristo Gherardi (1663-c.1701) autor de “*Le Théâtre Italien de Gherardi*” ator italiano, publicou a coletânea “*Théâtre Italien de Gherardi, ou Le Recueil de tutes les scenes Françaises qui ont esté jouées sur Théâtre Italien de l’Hotel de Bourgongne 1695*”. Disponível em <<http://www.archive.org/stream/lethtreitali00gher#page/n3/mode/2up>>. Acesso em: 03 mar.2012.

²⁶ Em recriação de Augusto de Campos

Da viola já se cansa,
Com os delicados dedos
Pega o velho pela gola
E viola o crânio calvo
Com grotescas dissonâncias

Pierrot, como seu ancestral Pedrolino, é um composto de bom senso e simplicidade. Há nele algo de Sancho Pança de Cervantes, ao mesmo tempo crédulo e cético, tipo eterno de rústica franqueza a quem nada surpreende e que se presta a fantasias que beiram o absurdo(...) ²⁷.

Pierrot e Deburau

Nicolas-Michel Bertrand cria, em Paris, o "*Théâtre des Funambules*" (Teatro dos Equilibristas, 1813 - 1860), localizado no *Boulevard du Temple*. Teatro popular, escapista, de variedades, cujo nome se refere ao artista da corda bamba. Inicialmente construído para quinhentos assentos, foi ampliado para 773 e era capaz de sustentar 15 trocas de cenário em uma noite ²⁸.

Em dezembro de 1826 Bertrand assina contrato com o mímico Jean Gaspard Deburau ²⁹. Especialmente a partir da atuação deste mímico o "*Funambules*" se dedica à pantomima e *vaudeville*. O contrato então firma, como primeira cláusula, o seguinte: "Eu, Bertrand, pelo presente contrato Sr. Deburau, para se apresentar no grupo os papéis de *Pierrot* e geralmente todos os papéis que a ele possam ser atribuídos por mim ou pelo gerente." ³⁰

²⁷ O material dos parágrafos anteriores foram condensados e adaptados do livro "Masques et Bouffons, Comedie italienne, texte et dessins par Maurice Sand". 1860 – A Levy Fils Libraire-editeur. Versão em Francês e em Inglês disponível em: < <http://archive.org/>>. Acesso em 27 fev. 2012.

²⁸ Diana Devlin, Ph.D., M.A. Head of Drama Studies, The Guildhall School of Music and Drama. Author, Mask and Scene: Introduction to a World View of *Théâtre*. "*Théâtre du Funambules*," Microsoft® Encarta® Online Encyclopedia 2009. Disponível em: <<http://au.encycarta.msn.com>>. Acesso em: 01 mar. 2012.

²⁹ 31 de Julho de 1796 – 17 de Junho de 1846 — nascido Jan Kašpar Dvořák.

³⁰ Jules Janin – Deburau, *Histoire du Théâtre à quatre sous...* Paris, 1881. Disponível em: <<http://openlibrary.org/books/OL23386761M/Deburau>>. Acesso em: 01 mar. 2012.

Figura 5 - Primeira página do contrato assinado entre Jean-Baptiste DEBURAU e Nicolas-Michel BERTRAND³¹

Figura 6 - Detalhe da assinatura de Deburau

Deburau recebia, dentro do teatro “*Les Funambules*”, tratamento especial. Sua concepção do personagem *Pierrot*, atípica e desvinculada de clichês era entusiasticamente aceita pela plateia. O mímico transpunha para seu *Pierrot* as características dos personagens dos *Boulevards* de Paris, por onde gostava de andar. Deburau transformou não só o caráter, mas também a aparência externa do

³¹ Jules Janin – Deburau, *Histoire du Théâtre à quatre sous...* Paris, 1881. Disponível em: <<http://openlibrary.org/books/OL23386761M/Deburau>>. Acesso em: 06 abr. 2012.

personagem. Sua nova túnica de algodão com botões grandes e longas mangas que lhe pendiam sobre as mãos, juntamente com calças muito largas lhe dão liberdade de movimentos antes impossíveis com as fitas e laços do vestido de lã de seus antecessores imediatos. Abandona tanto o colarim de babado quanto o chapéu (por vezes pontiagudo); como único adorno a destacar, adotou um gorro preto e justo, estas últimas alterações enfatizam-lhe o rosto pálido e expressivo. Deburau nunca idealizava nem sentimentalizava seu *Pierrot*. E embora fosse um ator de gosto refinado, também era inventor divertido de situações escatológicas e sexuais. De suas pantomimas em geral, George Sand escreveu que “o poema é palhaçada, o papel (personagem) é cavalheiresco, e as situações escabrosas”. Deburau era conhecido de toda Paris. Théodore de Banville dedicou poemas e esboços ao seu *Pierrot*. Charles Baudelaire alude ao seu estilo de atuar como a maneira de compreender “A essência do riso (1855)”. Foi amado por seu público, do pagante mais elevado ao ocupante dos lugares mais baratos do teatro; poetas do romantismo a mais simples classe operária.

Figura 7 - Figurino de Gaspar Deburau para a pantomima
“Les vingt-six infortunes de Pierrot”, em gravura de Maleuvre

Figura 8 - Duas caricaturas de Eustache Lorisay(1822-1871) apresentando o *Pierrot* de Jean Gaspar Debureau em ação farsesca no teatro "*Les Funambules*"
 Fonte: *Musee Philipon, album de tout le monde* (jornal francês), c. 1842

Figura 9 - Fachada do “*Théâtre des Funambules*” (*Boulevard du Temple*), com a figura do mímico Jean Baptiste Deburau no personagem *Pierrot*. Gravura de (ca.) 1862³²

Theophile Gautier³³, poeta e crítico francês, 15 anos mais novo que o mímico, escreve sobre a propósito do *Pierrot* de Deburau e reconhece em sua interpretação características quase contrárias à índole do personagem:

³² Charles Deburau et the *Théâtre des Funambules*, 1862.

³³ Pierre Jules Théophile Gautier (August 30, 1811 – October 23, 1872). Poeta francês, dramaturgo, romancista, jornalista, crítico de arte e crítico literário.

Com ele, o papel de *Pierrot* foi ampliado e intensificado, ocupando, por fim, toda a peça (...) e afastando-se inteiramente de sua origem (...). *Pierrot* [com o rosto enfarinhado e] a túnica daquele ilustríssimo ator, assumiu ares de um mestre e uma pose que não lhe convém. Não recebe mais pontapés, agora é nele quem os dá. Arlequin agora não se atreve a tocar seus ombros com o bastão, Cassandro pensa duas vezes antes de “acertar” seus ouvidos. Pôde fazer com que toda a ação da peça girasse em torno de si, e atingiu tal grau de insolência e audácia que poderia mesmo bater seu próprio bom gênio. A forte personalidade do grande ator ultrapassa o personagem. Deburau é o mais perfeito ator que já se viu.

A figura do Pierrô se tornou imagem de representação romântica tal qual reconhecemos hoje após a caracterização do mimo-cômico francês Jean Gaspar com sua máscara *Pierrot* no *Théâtre de Funambules*³⁴.

A respeito de Deburau, Jules Janin comenta:

O maior comediante de nossa época, Jean Baptiste Deburau, (...) revolucionou sua arte. Ele, de fato, criou uma raça inteiramente nova de “clowns” quando se supunha que todas as variedades já teriam sido esgotadas. Trocou a petulância pela calma, o entusiasmo pelo bom senso. Com ele, não vemos mais o “Paillasse” (palhaço) agitado aqui e acolá, sem razão e objetivo (...) vemos sim um ator sem paixão, sem palavras e quase sem semblante, (...) capaz de representar, sem dizer uma palavra, todas as comédias de Molière (...) um gênio inimitável (...) que causa risos e lágrimas e é encantador.”

***Pierrot* lunático**

Até o século XIX não há indicação de qualquer relação do *Pierrot* com a lua e suas influências misteriosas. A relação foi tomada e reforçada especialmente pelos literatos românticos, a partir de um desfecho especial em umas das pantomimas de Deburau: Estando, Arlequin, *Pierrot* e Leander, todos presos debaixo da terra, surge-lhes a boa fada. Esta, entretanto, anuncia que naquele momento seus poderes mágicos eram inúteis no domínio terrestre:

... é na lua que a sua felicidade deve ser realizada. Pobre *Pierrot*. É a você que será confiada a liderança da viagem celestial que estamos prestes a realizar.

Além desta, não havia outra menção à lua em toda a pantomima. Mas os admiradores românticos de Deburau seguiram com a associação. Em 1842

³⁴ OLENDZKY, Luciane de Campos. **Palhaçar**: máscaras em uma patética-poética por rir. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2009.

Theodore Banville³⁵ publica o poema “*Pierrot*” e lá indica, nos últimos versos, uma relação direta de amizade entre o ator (que se confunde com o personagem *Pierrot*) e a lua “cornos de touro”.

O bom *Pierrot*, que contempla a multidão,
 Tendo concluído o casamento de Arlequim,
 Segue em pensamentos o *Boulevard du Temple*.
 Uma menina em um corpete delicado
 Em vão o provoca com um olhar malicioso;
 Enquanto isto, misteriosa e suave
 Tornando-o seu prazer mais caro,
 A branca lua de cornos de touro,
 Lança um olhar furtivo
 A seu amigo Jean Gaspar Deburau.

À medida que o século XIX progride, a identidade se reforça, encontrando respaldo na antiga canção infantil “*Au clair de la lune*” (cuja origem remonta ao século anterior). Os simbolistas das últimas décadas, por meio de sua exaltação à branquidão, a consolidam no *Pierrot* de vestes brancas e rosto luz da lua.

Após a morte de Jean-Gasper Deburau, seu filho Charles (1829–1873), também mímico, dá continuidade, com grande sucesso, ao personagem *Pierrot*, do qual

³⁵ Théodore Faullin de Banville (1823-1891) , “Pierrot”, from *Les cariatides*, in *Les Caprices - en dizains à la manière de Clément Marot*, 1842.

³⁶ “Les Cariatides” de “Oeuvres de Theodore Banville”. Paris Alphonse Lemerre Editeur, 1889.

conserva as mesmas características desenvolvidas pelo pai. Inicialmente trabalha no “*Funambules*”, para, em seguida, estender carreira para outras cidades francesas. Charles transfere sua arte de mímico apoiada na figura do *Pierrot* diretamente para outros artistas franceses como Louis Rouffe e Séverin Cafferra, contribuindo para a consolidação daquelas características como as que definiriam o moderno *Pierrot*.

Uma série de fotos executadas por Félix Nadar (pseudônimo de Gaspard-Félix Tournachon) preserva para a posteridade a fisionomia e algumas expressões do *Pierrot* de Charles Deburau. Esta série foi um imediato sucesso e recebeu a medalha de ouro na Exposição Universal de 1855³⁷. Alguns exemplos no encarte de sequência de imagens anexo.

Nos anos 80 e 90 do século XIX a pantomima retomou o apogeu e *Pierrot* tornou-se onipresente. Charles Deburau (1829-1873), seu discípulo Louis Ruffe (1849–1885) e Severin (1863–1930) foram os três atores franceses mais importantes para a manutenção da arte da mímica, através da qual se responsabilizaram pela manutenção da figura do *Pierrot* oriunda do “*Théâtre des Funambules*”. Em 1889 foi fundado o *Cercle* (círculo) *Funambulesque*, um grupo de atores, cujas produções contavam com a presença constante daquele personagem, que teve em algumas atrizes suas intérpretes.

Em 1889 é editada em Paris uma coletânea póstuma das pantomimas de Jean e Charles Deburau com 18 peças, das quais 13 tem o personagem *Pierrot* envolvido nas mais diversas funções e situações cômicas ou dramáticas.

O *Pierrot* trágico *fin-de-siècle* e a literatura Simbolista

Baudelaire, poeta francês precursor do movimento simbolista, nove anos após a morte de Deburau, em 1855, descreve *Pierrot* como “o personagem de uma pali-

³⁷ Em seguida à exposição britânica, Napoleão III [da França], por decreto imperial de 08 de março de 1853, decide, ele também, organizar uma manifestação em Paris, semelhante àquela de Londres. **“Artigo 1º. Uma exposição universal de produtos agrícolas e industriais se abrirá em Paris no Palácio das Indústrias, na rua Marigny, em 1º de maio de 1855 e se encerrará em 30 de setembro do mesmo ano”** Um segundo decreto, alguns meses mais tarde, juntará uma exposição universal de belas artes à aquela da indústria em um prédio distinto. Disponível em: <<http://www.expositions-universelles.fr/1855-exposition-universelle-paris.html>>. Acesso em: 03 mar. 2012.

dez e um misterioso silêncio, flexível e mudo como uma serpente, alto e rígido como uma força.”³⁸

A palidez de *Pierrot* e seu figurino amplo e branco coincidem com a obsessão pela cor branca dos simbolistas encontrada na obra do poeta brasileiro também simbolista João Cruz e Souza, que sob influência europeia escreve seu poema “Antífona”, publicado em 1883 no livro *Broqueis e Missais*. Albert Giraud publica “*Pierrot Lunaire: Rondels Bergamasques*” no ano seguinte, 1884. Abaixo seguem duas das 11 estrofes de Antífona para serem comparadas às três de “Lavadeira lívida” de Giraud/Hartleben/Augusto de Campos. A comparação limita-se unicamente às questões da temática simbolista, não pretendendo se estender às qualidades formais.

Antífona

João Cruz e Souza

" Ó formas alvas, brancas, Formas claras
De luas, de neves, de neblinas!...
Ó Formas vagas, fluídas, cristalinas...
Incensos dos turibulos das aras...
Formas do Amor, consteladamente puras,
De Virgens e de Santas vaporosas...
Brilhos errantes, mádidas frescuras
E dotências de lírios e de rosas...." [...]

Lavadeira lívida

Giraud / Hertleben / Augusto de Campos

Lavadeira lívida
Lava a noite em alvos lenços;
Braços brancos, sonolentos,
Pele nívea pelo rio.

Pela névoa vêm os ventos
Levemente a vacilar,
Lavadeira lívida
Lava a noite em alvos lenços.

Suave serva em desalinho
Sob o amor dos ramos frios
Alva à treva nua lava
Em seus luminosos linhos –
Lavadeira lívida.

É o *Pierrot* dos “*Deburau*” o núcleo de inúmeras criações de poetas, dramaturgos, pintores e músicos do fim do século XIX e primeiras décadas do XX. Os simbolistas intensificam, por um lado; e deturpam, por outro, a criação daqueles atores, transformando-a em um produto do *fin-de-siècle*, em uma versão decadente do “*clown*” romantizado. Os motivos característicos da arte simbolista francesa, que surgiu em reação à estética realista, encontram eco neste *Pierrot*: enigma,

³⁸ PALE, George. **The right notes**: selected essays by George Perle on twentieth-century music. Pedragon Press, 1995 ,p.33-38.

espiritualidade, imaginação, cercado por paisagens alucinatórias, dado a uma mística particular.

Nesse período o personagem sofre constante metamorfose, o que o aproxima mais e mais dos preceitos da arte, então denominada decadente. É quando seu figurino extremamente largo e branco, com um único toque de preto no gorro e o semblante trágico e congelado tornam-no símbolo prevaiente da expressão artística *fin-de-siècle*. A silente figura pálida é o disfarce do artista que ataca e expõe a hipocrisia e a complacência da sociedade que o cerca. *Pierrot* não é mais naif, nem soanhador. Existe aí um toque de perversão ou desajuste.

O *Pierrot* do fim do século XIX já era muito pouco da *commedia dell'arte*, pois foi transformado de um simples servo a um indivíduo autônomo, cuja inteligência e esperteza fluidas cativaram não só as classes mais simples quanto os literatos. Gautier, Champfleury, Baudelaire, e George Sand viram em *Pierrot* a metáfora do artista criativo, autônomo, irônico e de inesgotável imaginação.

“*Pierrot* tornou-se trágico e macabro nas mãos do pupilo de Deburau, Louis Rouffe, que, simbolicamente, abandona seu ambiente original iluminado pela lua em troca dos muros do cemitério”.

Sob a persona de palhaço o artista poderia externar todos os mais escusos e proibidos segredos dissimulados sob as convenções da sociedade. *Pierrot* [do “fin de siècle”] é capaz de cometer assassinato, roubo, incesto, estupro, se tornar descontroladamente bêbado, suicida, bígamo, morbidamente depressivo, (...) ser excessivamente carnal ou asceta. [Envolto por aquela túnica que lhe dissimula as formas físicas] *Pierrot* pode ser um hermafrodita, um andrógino ou totalmente sem gênero, na sua infidelidade desprezando todo e qualquer tabu.³⁹

O *Pierrot* feminino, o *Pierrot* Dândi

Pierrot tornou-se onipresente na França do final do século XIX. Além da intensa metamorfose psicológica por que vinha passando no âmbito das artes, experimentou um tipo de superexposição em uma infinidade de publicações. Saiu dos palcos e livros de pantomimas para ilustrar cartazes e anúncios os mais diversos, nas mais excêntricas situações. Estampou anúncios de graxa de sapato, de absinto,

³⁹ KREUITER, Allison Dorothy. **Morphing moonlight: Gender, masks and carnival mayhem.** The figure of Pierrot in Giraud, Ensor, Dowson and Beardsley. Doctor of Literature and Philosophy - Faculty of Humanities University of The Free State Bloemfontein, 2008.

de champanhe e emprestou seu nome a, pelo menos uma revista: “*Le Pierrot*” que circulou de 1888 a 1891 e foi editada semanalmente, às quartas feiras, pelo artista gráfico Adolphe Léon Willette (pintor e desenhista humorístico).

Figura 10 - *Pierrot Absinthe Garçon!*- Artista: L.E.M.⁴⁰

⁴⁰ Disponível em: http://www.nhwoods.com/index.php?main_page=index&manufacturers_id=97. Acesso em: 13 abr. 2012.

Figura 11 - Capa de um exemplar da revista "*Pierrot*" de 13 de julho de 1888

Figura 12 - Adolphe Villette com gato preto e em trajes de *Pierrot*⁴¹

⁴¹ Ilustração de Marcellin Desboutin (1823–1902) – maio de 1896. Fonte: Bibliothèque nationale de France.

Willette, famoso por suas litogravuras, foi mais um artista, entre tantos, a se identificar com a faceta sombria do *Pierrot fin-de-siecle*. Um único fato é bastante para demonstrar esta trágica afeição:

Willette era carinhosamente chamado de 'O *Pierrot* de Montmartre' e tão obsecado por este personagem que durante os últimos dias de sua vida, após uma sangria (um processo de drenagem de um a quatro litros de sangue para restaurar a saúde, que era um tratamento médico comum naquele tempo), pintou um *Pierrot* com seu próprio sangue! _'Ele foi tomado como morto por muito tempo. Certamente ele nem mesmo envelheceu. Ele se mantém moderno e sua tristeza é eterna! Seu pai era desconhecido e há muito tempo atrás, ele caiu da lua no domínio público... Eu adotei este personagem e dele eu me fiz, não somente pelo figurino negro [!!!], calças curtas [!!!] e sapato [de bico] fino, mas também por sua alma, ternura e fantasia do seu passo!⁴²

Estas últimas palavras de Willette apresentam uma faceta substancialmente alterada do personagem, o "Dândi", explorado por Giraud em alguns de suas "Rondels Bergamasque". Quando Schoenberg reordena os poemas escolhidos para compor seu melodrama op12 reserva a este mais novo *Pierrot* uma posição de destaque. Na sequência dos 21 melodramas, o terceiro, "*Der Dandi*", só é antecedido pelo encantamento da lua (nº1, *Mondestrunken*) e por uma Colombina (nº2) enigmática e enviezada.

⁴² SMITH, Jason; NAULT, Raymond. Sensual art of the Cornet Society: Parisian Art Discovery 1896-1970s. Disponível em <<http://parisian-artdiscovery.com/adolphe-willette.html>>. Acesso em: 12 ABR. 2012

Figura 13 - Jules Chéret, *Pierrot Sequestra um Mannequin*,⁴³

⁴³ Ilustração para a publicação de "Pierrot sceptique de Léon Hennique e Joris-Karl Huysmans, editada em 1881, Paris. MAZZOLENI, Elena. **Pierrot Ombra laboratorio dell'immaginario** - CAV - Centro Arti Visive - Università degli Studi di Bergamo - rivista elettronica abril, 2012. http://cav.unibg.it/elephant_castle acesso: 16 Jun. 2012.

Figura 14 - Cartaz de autor desconhecido anunciando a publicação da pantomima “*Pierrot sceptique*” escrita por Léon Hennique e Joris-Karl Huysmans, em 1881⁴⁴

Sancionada pelo contexto de androginia, uma das associações da arte decadente da virada do século, Sarah Bernhardt, a mais famosa atriz dramática da época interpreta *Pierrot* no drama de 1883 escrito por Paul Mürger, com música de Paul Vidal: o “*Pierrot assassino de sua mulher*”.

⁴⁴ MAZZOLENI, Elena. Pierrot Ombra laboratorio dell’immaginario - CAV - Centro Arti Visive - Università degli Studi di Bergamo - rivista elettronica abril - 2012. Disponível em: http://cav.unibg.it/elephant_castle. Acesso em: 16 jun. 2012.

Figura 15 - Sarah Bernhardt como *Pierrot* para a peça "*Pierrot assassin de sa femme*"⁴⁵ de Paul Margueritte, em foto de Felix Nadar de 1883

Em 1882 Paul Margueritte publica *Pierrot assassin de sa femme* (Schmidt, imprimeur). No prefácio da edição de 1886, o autor escreve:

Não tendo visto qualquer mímico, seja Paul Legrand ou (Louis) Rouffe, não tendo lido nada sobre esta arte especial (a mímica) eu ignorava todas as tradições. Imaginei um personagem *Pierrot* segundo [convicções particulares] e minha estética. Tal como o senti e o traduzi, me pareceu um ser moderno, neurótico, trágico e fantasmagórico."⁴⁶

Figura 16 - Gravura de Adolphe Léon Willette, para "*Pierrot assassin de sa femme*", pantomima de Paul Margueritte, apresentada no *Théâtre Libre*, em dezembro de 1888. Departamento de artes e espetáculo, Biblioteca Nacional de França⁴⁷

⁴⁵ Howard Sutton em *Life and work of Jean Richepin*, Genève, 1961. Pierrot Assassino foi apresentado em um programa no "Trocadéro" em 28 de abril de 1883, com Sarah Bernhardt como Pierrot.

⁴⁶ MARGUERITTE, Paul. **Pierrot Assassin de sa femme**. Calmann-Lévy, 1886, in-12, 24 pages, Nouvelle édition.

⁴⁷ No texto em francês da gravura está: "Veja, na 'Revue Illustrada' desta semana a charmosa música (partitura) de (Paul) Vidal e desenhos de Willette, que acompanham esta trágica e bela pantomima, encenada no *Téâtre Libre* pelo autor Paul Margueritte."

Abordar toda a pluralidade de aparência e funções nas quais se metamorfoseou o *Pierrot fin-de-siècle* na França é assunto que tomaria espaço muito mais extenso do que o destinado ao presente capítulo, que pretende unicamente traçar a gênese do *clown*. No entanto, mais uma característica deste personagem mutante merece ser citada de modo sucinto, mesmo porque este é um dos aspectos do *Pierrot* que circula entre as delirantes imagens poéticas do op 21 de Schoenberg. Os parágrafos abaixo têm como referência o texto de Julie Pedneault-Deslauriers, “*Pierrot L*”⁴⁸.

Pedneault-Deslauriers apresenta, como tema central de seu texto, o estudo do impacto que as pesquisas de Jean-Martin Charcot⁴⁹ sobre a “histeria” como patologia causaram na sociedade francesa do final do século XIX, seja no homem comum, no intelectual ou no artista dos palcos.

Charcot é o principal médico do século XIX, responsável pelos estudos da histeria na França. A partir de 1882 promove a divulgação de suas conclusões através de métodos eminentemente teatrais. Por esta razão, era comum que estudantes interessados exclusivamente em assuntos médicos dividissem o espaço das sessões expositivas promovidas pelo cientista com destacados filósofos, sociólogos e, curiosamente, indivíduos oriundos da classe artística. Há indicações de que a atriz Sarah Bernhardt, já em plena carreira teatral, também esteve entre esse influente público. Essas palestras de Charcot eram ilustradas por demonstrações das contorções e deformações faciais causadas em pacientes acometidos pela doença histerica. Em complemento, o médico muitas vezes fazia publicar imagens dessas demonstrações em forma de fotografias que, por sua vez, alcançaram ampla divulgação nas publicações locais.

À medida que estudos se tornavam de conhecimento público, crescia o interesse por parte de dramaturgos em transpor para os palcos aquela teatralidade. A pantomima “*Pierrot* assassino de sua mulher” é testemunho da florescente tradição que emergia da espetacular dramaticidade com a qual Charcot demonstrava a doença.

⁴⁸ Julie Pedneault-Deslauriers. *Pierrot L*. Journal of the American Musicological Society. University of California Press on behalf of the American Musicological Society Stable. Vol. 64, No. 3 (outono - 2011), p. 601-645. Disponível em: < URL: <http://www.jstor.org/stable/10.1525/jams.2011.64.3.601>>. Acesso em: 05 jun. 2012.

⁴⁹ **Jean-Martin Charcot**, nascido em Paris, 29 de novembro de 1825 e morto em Montsauche-les-Settons em 16 de agosto de 1893, neurologista francês, professor de anatomia patológica, titular da cadeira de doenças do sistema nervoso, membro da Academia de medicina (1873) e da Academia de ciências (1883).

Pedneault-Deslauriers chega a traçar um claro e elucidativo paralelo entre fotografias dos pacientes de Charcot e um desenho de Henri Lanos para a revista *L'Illustration* de 26 de março de 1887, em que são representadas expressões faciais de *Pierrot* para a pantomima “*Pierrot assassin de sa femme*”. Abaixo é reproduzida somente uma dessas expressões e a correspondente foto da paciente⁵⁰. Curioso o propósito do personagem imitar exatamente o comportamento da histerica da foto, unicamente por interesse teatral.

Figuras 17 e 18 - Esquerda: Detalhe da Ilustração de Henri Lanos, *Pierrot assassin de sa femme*. Direita: Iconografia fotográfica de Salpêtrière - detalhe da fotografia de autoria de Régnaud
Fonte: Figura 4c do texto *Pierrot L* de Julie Pedneault-Deslauriers⁵¹

Mais adiante, o texto citado desenvolve um estudo bastante interessante a respeito das figuras musicais utilizadas pelo compositor da partitura de “*Pierrot assassin de sa femme*” – Paul Vidal – justificando-as através de comparativos com sintomas de histeria.

Esta associação à histeria acontece em um momento em que, segundo a autora, *Pierrot fin-de-siècle* experimenta uma gradativa tendência à androgenia. Para os primeiros estudiosos da histeria, a doença era comumente relacionada às características psicológicas femininas, uma verdade médica daqueles tempos, mas estaria aí a junção de duas características, a histeria e o feminino, a moldar parte da personalidade do *Pierrot* em torno do qual Giraud compôs seus “*Rondels Bergamasques*” e Schoenberg, na voz de Albertine Zehme, leva ao palco do “*Berlin Choralion-Saal*”, por 40 minutos, em 16 de outubro de 1912.

⁵⁰ Para as outras fotos recorrer ao texto “*Pierrot L*”, de Julie Pedneault-Deslauriers.

⁵¹ Julie Pedneault-Deslauriers. *Pierrot L*. Journal of the American Musicological Society. University of California Press on behalf of the American Musicological Society. Vol. 64, No. 3 (outono - 2011), p. 601-645. Disponível em: < URL: <http://www.jstor.org/stable/10.1525/jams.2011.64.3.601>>. Acesso em: 05 jun. 2012.

A androgenia ou mesmo feminização de *Pierrot* concretizou-se tanto no fato de que mais e mais atrizes se apresentavam na aparência delicada e ambígua da figura do *Pierrot*, quanto mais e mais o personagem vinha sendo representado pela algo histriônica figura do Dândi (*Der Dandi* dá nome à terceira peça do *Pierrot Lunaire* de Schoenberg). Dada a exploração do universo dramático da patologia em espetáculos de pantomima, foi oportunamente explorado pelos espetáculos de cabarés em Paris, como o caso da já citada pantomima “*Pierrot* assassino de sua mulher”. No texto de Pedneault-Deslauriers há um interessante estudo dos gestos musicais encontrados na partitura que Paul Vidal escreveu para a peça e que trazem relação sugestiva com o universo da patologia.

A importância, pois, desse trabalho de Pedneault-Deslauriers para o presente estudo do melodrama de Schoenberg encontra-se na oportunidade que se tem de estudar algumas características do personagem *Pierrot*, com as quais certamente Schoenberg lidava ao conceber seu melodrama. A autora constata que “na época em que Schoenberg 'musicou' os poemas de Giraud, este 'clown', sob sua toca preta, já havia percorrido mais de três décadas de 'hystory'”⁵². Segundo seu texto, parte do *Pierrot* de Schoenberg e seu *sprechgesang* são reflexos dos estudos vienenses da histeria. “Os discursos [que circulavam] em Viena sobre a histeria devem servir como veículo no sentido de transformar '*Pierrot Lunaire*' em *Pierrot* L.” Usando esta abreviatura em substituição ao “sobrenome” deste *Pierrot*, a autora está replicando o comportamento de Freud e Charcot, que abreviavam os sobrenomes de seus pacientes no intuito de preservar seu anonimato. E seria este de fato, na visão de Pedneault-Deslauriers, o personagem de Giraud-Hartleben/Schoenberg-Zehme.

A influência deste e de novos *Pierrots*, acompanhados ou não de seus companheiros da *commedia*, estes também sob o viés decadentista, reverbera por toda a Europa como uma febre de 1890 a 1930.

Há críticas contemporâneas desfavoráveis à estreia do melodrama que tacham a atuação de Albertine Zehme de histérica, nas atitudes, na voz e nos trejeitos. Edward Steuermann⁵³ afirma, em entrevista a William Bergsma⁵⁴ que “uma das fraquezas de Albertine Zehme (...) era um tipo de peculiar identificação de si

⁵² Neologismo criado por Elaine Showalter empregado pela autora que une as palavras “history” e “hysterie” com o intuito de fazer menção ao peso da historicidade nos estudos da histeria.

⁵³ Pianista responsável pelos ensaios que prepararam Albertine Zehme para a estreia de *Pierrot Lunaire*. Integrou também o grupo de instrumentistas daquela “première”.

⁵⁴ William Bergsma – Diretor do “Juilliard Composition Department” e mais tarde no “Music Department at the University of Washington”.

própria com a figura do *Pierrot Lunaire*. Se ela tinha uma enorme obsessão a este respeito, eu não sei porque.” A predileção de Zehme pelo *Pierrot* deve ser analisada com referência às características que foram sendo assumidas pelo personagem naquele momento.

Toda essa discussão da obra em termos não musicais, em primeira instância, pode parecer inteiramente contrária às intenções interpretativas do compositor. Se Schoenberg foi restritivo em relação às especulações do caráter da sua obra tendo por referência o sentido das palavras (como afirma no prefácio da partitura impressa) muito mais o seria, imagina-se, quanto ao aspecto psicológico do histriônico personagem, da maneira que então se mostrava naquele início de século. Com esta recusa, Schoenberg pode ter tido por objetivo evitar os excessos na atuação da recitante e consequentes desvios do foco musical da obra. É de fato um risco que se corria, mas, que na verdade e a despeito da vontade do compositor, não pôde ser evitado, pois se sabe do grau de exagero que a crítica observou na declamação de Albertine Zehme. Entretanto, se a advertência dada pelo autor serviria para desviar a recitante de eventuais excessos interpretativos, hoje, seguida à risca, poderia ocasionar no erro oposto, igualmente indesejável, qual seja, confiar que a interpretação de *Pierrot Lunaire* se baste unicamente por um solfejo bem realizado.

O próprio Schoenberg (1949) reconsidera as palavras daquele prefácio quando escreve em “*This is my fault*”, como segue:

No prefácio de *Pierrot Lunaire* eu havia indicado que os intérpretes não deveriam acrescentar imagens e humores próprios, derivados do texto. No pós-Primeira Guerra Mundial, era costume que os compositores me superassem radicalmente, ainda que não gostassem de minha música. Então, quando eu pedi que não acrescentassem expressão e ilustração (imagem) externas, eles entenderam que expressão e ilustração seriam excluídas, e que não deveria haver nenhuma relação com qualquer coisa do texto. Daí, compuseram canções, balés, óperas e oratórios em que o objetivo do compositor consistia na estrita aversão a tudo o que o texto representasse.

De fato, veremos que na gravação de 1940 Schoenberg consentiu que Stiedry-Wagner fizesse alterações não previstas em seu *sprechgesang*, as quais mantinham uma correlação direta com o ambiente e os personagens do texto. Em outras palavras, a indicação do prefácio de *Pierrot Lunaire* deve ser entendida no seu contexto histórico e não necessariamente como (algo) definitivo, ou mais importante, o desejo do compositor.⁵⁵

⁵⁵ Idem.

Hoje, a obra tem exatamente cem anos, e, em certos aspectos é estranha ao século XXI. Por esta razão, não é permitido ao intérprete atual que se descuide do conhecimento das múltiplas circunstâncias históricas e artísticas que redundaram na elaboração do melodrama, e sem se ater exclusivamente aos aspectos musicais. Este conhecimento não tem por intenção emprestar do passado significados, trejeitos ou cacoetes interpretativos, mas embasar a elaboração de uma versão de *Pierrot Lunaire* destinada aos ouvidos e olhos do século XXI e que seja ao mesmo tempo rica no que concerne à potencialidade dos vínculos entre as relações poético-estruturais entre texto e música.

Enquanto a composição podia soar desconcertante à primeira audição, as intenções de Schoenberg estão excepcionalmente sintonizadas com a atmosfera sufocante e um senso de desespero encontrado nos poemas de Giraud.⁵⁶

Albert Giraud e o *Pierrot*

Os termos empregados na identificação das tendências artísticas das duas últimas décadas do século XIX - Simbolismo e Decadentismo - por vezes se misturam, sendo que o segundo, porém, é representativo de um teor mais pessimista, negativista.

O movimento simbolista vingou na França entre 1885 e 1895, período em que se publicaram manifestos, revistas literárias e atraiu para Paris poetas e literatos de todas as partes do Ocidente. Espalhou-se pela Europa, Ásia e América no século XX, como aponta Balakian (2000). Ele cultiva o mistério, o vago, o indizível, o sonho, o invisível; seus poetas situam-se em 'torres de marfim', à margem da sociedade, pois não encontram nela o seu lugar.⁵⁷

Como outros artistas belgas, Albert Giraud, pseudônimo de Emile Albert Kayenburgh (1860 – 1929), poeta e jornalista, sob influência daquelas correntes estéticas francesas publica em 1886 sua primeira coletânea de cinquenta poemas "*Pierrot Lunaire, Rondels Bergamasques*". O tema do *Pierrot* percorre sua produção pois,

⁵⁶ RODEN, Timothy; WRIGHT, Craig; SIMMS, Bryan. **Anthology of Music in Westerns Civilization**. Schirmer Cengage Learning . vol 2. 2006; 2010.

⁵⁷ CARA, Aline Taís. A Relação Ironia/ Oralidade na Obra Poética De Jules Laforgue. **Lettres Françaises**, nº9, 2008. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/lettres/article/view/2038>>. Acesso em: 24 abr. 2012.

além dos “*Rondels...*”, Giraud escreve em 1887 “*Pierrot Narcisse songe d’hiver, comédie fianbesque*” e em 1898 “*Héros et Pierrot*”.

Giraud é comumente classificado como Simbolista e compartilha com esta escola o uso cuidadoso e sugestivo da linguagem e da imaginação para ultrapassar as tensões do imediato cotidiano. Emprega neologismos, palavras incomuns e ambíguas a enriquecer a atmosfera fantástica de seus poemas. Escreve com uma intensidade barroca de detalhes sob a aura do *fin-de-siècle*. No entanto, como afirma o crítico Robert Vilain⁵⁸, a rígida estrutura poética da obra de Giraud igualmente o aproxima da estética parnasiana.

Giraud revela um *Pierrot* bizarro, persona frágil e espectral, que se transformou em uma criatura da escuridão sob a luz da lua. Ao mesmo tempo, estes poemas são aliviados por toques do *Pierrot* das pantomimas dos “Deburau” do “*Funambules*” e [ainda] da *Commedia dell’arte*. Giraud optou por fundir o *Pierrot fin-de-siècle* com o *Pierrot* da *commedia*, que é transgressivo por natureza, uma criatura do carnavalesco, do caos e da desordem.⁵⁹

Há uma intensa identidade entre o poeta⁶⁰ (outro artista a se identificar!) e a personalidade de seu *Pierrot* e por muitas vezes não é fácil identificar se o sujeito de determinado “*rondel*”⁶¹ é de fato o *Pierrot* ou se quem fala é o poeta.

O discurso direto de “*Pierrot-Narcissus*”, de 1887 (portanto uma obra posterior aos “*Rondels Bergmasques*”) pode ser muito útil como chave de decifração da relação entre Giraud e o seu (“alter ego”) *Pierrot*. Encontra-se a primeira pista, já na abertura do livro, entre os versos da dedicatória que o autor faz ao também poeta Iwan Ginkin:

⁵⁸ Robert Vilain especialista em Alemão, Austríaco, Francês e Literatura comparativa nos séculos XIX e início XX, com especial interesse em poesia lírica.

⁵⁹ KREUITER, Allison Dorothy. **Morphing moonlight: Gender, masks and carnival mayhem. The figure of Pierrot in Giraud, Ensor, Dowson and Beardsley.** Tese de Doutorado em Literatura e Filosofia. University of The Free State, Bloemfontein.

⁶⁰ Outro artista a se identificar com o *Pierrot*! Há referências que detectam a mesma identidade entre Schoenberg e o antigo morador de Bérgamo. Só este fato demonstra a importância que *Pierrot* teve perante seus outros companheiros de *Commedia dell’arte*. De subalterno “Zanni” transforma-se em figura autônoma e dominadora na virada do século XIX para o XX.

⁶¹ **RONDEL:** Surgiu na França, no século XIII. Um poema curto que se assemelha ao “rondeau”. A poesia do rondel é formada normalmente por duas quadras e uma quintilha, contendo unicamente dois sons de rimas. Os dois primeiros versos da primeira quadra, se repetem nos dois últimos versos da segunda quadra. O primeiro verso do poema, também costuma ser o último.

DEDICACE

a Iwan Gilkin.

*Voici bien trois ans et demi
Que j'ai rimé « Pierrot Lunaire ».*

Je suis encore ton ami :

C'est vraiment extraordinaire.

*C'est pourquoi, — puisque c'est mon sort,
Captif de la rime et du nombre,*

D'avoir Pierrot jusqu'à la mort

A côté de moi, comme une ombre,

(...)

Ce doux lys d'hiver, pâle et pur,

O fleur de douleur et de joie !

Ce lys de silence et d'azul,

Ce lys de lune, je l'envoie

D'un seul geste fier et tremblant,

Malgré les ânes qui vont braire,

Vers un Pierrot vêtu de blanc

Qui me ressemble comme un frère

DEDICATÓRIA

A Iwan Gilkin

Veja bem, três anos e meio

Desde que rimei '*Pierrot Lunaire*'.

Eu ainda sou seu amigo:

É verdadeiramente extraordinário.

Isto é porque — uma vez que este é meu destino

Cativo da rima e do número,

De ter *Pierrot*, até a morte,

Ao meu lado, como uma sombra.

(...)

Este doce lírio (os versos) de inverno, pálido e puro,

Oh flor de dor e alegria!

Este lírio de silêncio e de azul,

Este lírio de lua, eu envio

De um único gesto, orgulhoso e trêmulo

A despeito de que os asnos irão zurrar,

Ao *Pierrot* vestido de branco

quem se me assemelha a um irmão.

Ainda em "*Pierrot Narcissus*" há um diálogo entre Eliane, sobrinha do Cassandre, e *Pierrot*, onde Giraud parece se servir de uma longa fala para reafirmar as crenças de sua arte simbolista.

PIERROT (grave)

Ecoute : il est deux races

Vieilles comme l'azur et comme la clarté :

L'une éprise de force et de réalité,

Belle, luxuriante, héroïque, ravie

Par la banalité splendide de la vie.

Et cette race-là c'est celle des heureux !

L'autre est la race des rêveurs, des songe-creux,

Et de ceux qui, nés sous le signe de Saturne,

Ont un lever d'étoile en leur coeur taciturne!

C'est la race farouche et douce des railleurs

Qui traînent par le monde un désir d'être ailleurs.

Et que tue à jamais la chimérique envie

(...)

PIERROT (grave)

Ouçá: há duas raças

Velhas como o céu e a claridade

Uma é cheia de força e de realidade

Bela, luxuriante, heroica, encantada

Pela banalidade esplêndida da vida

E esta raça é a raça da felicidade!

A outra é a raça dos sonhadores, dos pensamentos-vazios

E aqueles que, nascidos sob o signo de Saturno,

Tem o surgimento da estrela em seu coração taciturno!

Esta é a raça selvagem e doce dos zombadores

Que arrasta pelo mundo um desejo de estar alhures.

L'une est pleine de joie, et l'autre de rancune.

L'une vient du soleil, et l'autre de la lune;

Uma é cheia de vida, a outra de inveja,

Uma vem do sol, e a outra da lua;
(...)

2.2 GÊNESE DO MELODRAMA COMO GÊNERO

2.2.1 O Melodrama

Devido as diversas definições associadas à palavra Melodrama, torna-se necessário estabelecer precisamente qual delas será empregada neste estudo. No presente texto, o objetivo central é estabelecer critérios que auxiliem na elaboração interpretativa para o soprano quando da execução da obra “*Pierrot Lunaire*” de Arnold Schoenberg. Uma vez que é o próprio compositor a classificar esta obra dentro gênero Melodrama, fica claro o entendimento deste como o que apresenta a declamação de texto integrada a uma composição musical, com o qual mantém estreita relação formal. Portanto, nesta acepção de Melodrama, a relação que se estabelece entre texto falado e música mostra considerável similaridade com a interação entre melodia e acompanhamento de um *lied*. O compositor, ao escrever o seu melodrama, realiza uma série de escolhas, as quais são testemunhas de sua interpretação pessoal acerca da obra literária, assim como aconteceria se porventura estivesse escrevendo uma canção. São exatamente estas escolhas interpretativas por parte do autor as que personalizarão a obra, o que vai estabelecer uma unidade artisticamente indissociável entre voz falada e música.

Existem várias correntes de pesquisas apontando as origens do melodrama. Se foi criado na França ou se surgiu na Alemanha; se foi contemporâneo das transformações políticas e artísticas das últimas décadas do século XVIII ou se naquele momento o que ocorreu foi somente a concentração de algo que já vinha sendo praticado de modo esparso, por este ou aquele grupo teatral. Se o melodrama é um produto genuíno do universo cultural erudito ou se criação espontânea para o entretenimento popular, não há como ter segurança factual que justifique qualquer uma das afirmativas. Improvisar acompanhamento musical para a declamação de texto poético, com vistas ao reforço dramático não parece ser uma atividade tão extraordinária que viabilize a demarcação, na história da arte, de um momento e local de origem que justifique a citação.

A seguir, serão comentadas algumas obras do gênero melodrama, sendo observada a ordem cronológica de suas datas de composição ou de estreia. São peças

cuja maior importância reside no fato de serem testemunhos do tratamento dispensado por alguns dos grandes compositores eruditos ao gênero, ainda que não sejam de todo inovadoras. Através desta cronologia pretende-se entender o gradativo desenvolvimento pelo qual passou a forma de anotar a “linha” do narrador na partitura: desde a mais informal, onde as palavras são grafadas próximas do trecho musical ao qual devem soar simultâneas, sem que para isto se utilize de qualquer recurso de grafia musical específica, até a mais requintada, como a empregada por Schoenberg em seu “*Pierrot Lunaire*”. A esta pequena lista de obras, todas europeias, será acrescentado um melodrama escrito e executado por artistas brasileiros dos fins do século XIX. Esta inclusão não se justifica por uma eventual contribuição ao desenvolvimento do Melodrama como gênero, mas antes como forma de estabelecer alguma aproximação de nossa prática musical com o momento artístico que na Europa antecedeu à criação do *Pierrot* de Schoenberg.

Rousseau/Coignet

O gênero melodrama, entendido como associação da poesia recitada, com a música, esta sob forma de interlúdio ou executada como suporte contrapontístico da fala, apresenta registros de prática, dentro da historiografia da música de concerto, que remontam ao século XVIII. A primeira obra séria desta forma dramática, “*Pygmalion*”, foi escrita por Jean Jacques Rousseau em 1762, com música de Horace Coignet⁶², cujos interlúdios instrumentais apresentam-se intercalados entre os textos. “*Pygmalion*” obteve um grande sucesso com o público, mas os críticos parisienses reprovaram-na veementemente, mostrando grande objeção àquela nova, porém, segundo seus critérios, supérflua união de música e fala.

⁶² **Horace Coignet**, compositor francês (13 de maio de 1735 - 29 de agosto de 1821). Disponível em: < http://en.wikipedia.org/wiki/Horace_Coignet>. Acesso em: 05 jun. 2012.

Brades/Benda

Em 1775 o compositor Georg Benda⁶³ é convidado pelo dramaturgo alemão Johann Christian Brandes (1735–1799),⁶⁴ a compor a música para a adaptação do poema (cantata) de Heinrich Gerstenberg,⁶⁵ "*Ariadne auf Naxos*". Brandes desejava criar um melodrama para sua esposa que podia atuar bem, mas era incapaz de cantar. Diferentemente de Rousseau, *Ariadne* de Benda/Brandes obtém sucesso tanto de público quanto de crítica, como pode ser comprovado em entusiasmados artigos na imprensa Alemã e mais tarde, por toda a Europa, tendo sido traduzida para o francês em 1781, com os críticos chamando a atenção para sua originalidade, doçura e execução engenhosa.⁶⁶

Figura 19- Fragmentos das páginas 19 e 20 do manuscrito onde se vê o texto de “*Ariadne...*” entremeadado pela música.⁶⁷

⁶³ Jiří Antonín Benda, também Georg Anton Benda ou J.A. Benda (30 de junho de 1722 – 6 de novembro de 1795) foi um mestre de capela (kapellmeister), violinista e compositor do período clássico. Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Ji%C5%99%C3%AD_Anton%C3%ADn_Benda >. Acesso em: 05 jun. 2012.

⁶⁴ Dramaturgo e ator alemão. Nascido em Stettin em 1735 e morto em 1799. Sua esposa, Esther Charlotte foi uma popular atriz e sua filha uma vocalista destacada. THOMAS, J. **Universal Pronouncing Dictionary of Biography and Mithology**. Vol I - Philadelphia: J. B. Lippinkot and Co, 1870.

⁶⁵ Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (3 de janeiro de 1737 – 1º de novembro de 1823) foi um poeta e crítico alemão.

⁶⁶ Autor desconhecido. Declamation and Music. **The Musical Times and Singing Class Circular**. Musical Times Publications Ltd. Stable Vol. 30, No. 554 (1º de abril de 1889), p. 201-203 - Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3360707>>. Acesso em: 18. abr. 2012.

⁶⁷ A maioria dos fragmentos de partitura aqui incluídos pertencem ao acervo do site “*International Music Score Library Project (IMSLP)*”, disponível em: <http://imslp.org/>. Casos diversos são individualmente identificados.

A partir de então o melodrama passou a ser considerado um novo gênero teatral que se difundiu especialmente na Europa de fala germânica⁶⁸.

Em carta de 1778 a seu pai, Mozart comenta encantado a respeito do melodrama que tivera oportunidade de assistir em Mannheim, e revela grande interesse em aceitar uma encomenda para compor uma obra neste gênero. O compositor se refere à música do melodrama como um acompanhamento *obbligato* para um recitativo, onde não há canto, somente fala. (Em carta posterior, Mozart faz menção ao trabalho em um melodrama de nome "Semiramis", atualmente perdido)⁶⁹.

Durante o Romantismo, o melodrama passou a ser utilizado somente como uma técnica dramática a mais, um recurso expressivo, estando longe de ser um gênero no conjunto principal de formas artístico-musicais.

Schubert

Schubert usou texto falado em algumas obras, com acompanhamento de piano ou de orquestra. As duas maneiras básicas de tratar esse texto aparecem claramente diferenciadas para Schubert: quando é falado "*a capella*" entre grandes seções da música, o que se caracteriza no "*Singspiel*"⁷⁰, ou quando a fala está incluída no contexto sonoro da obra, ou seja, quando a fala recebe acompanhamento instrumental simultâneo, característica básica de melodrama. Observando a sucessão cronológica do catálogo de composições de Schubert, constata-se uma evolução no uso da fala associada ao discurso musical, ainda que este recurso seja consideravelmente pouco usado pelo compositor no conjunto de toda sua obra vocal.

⁶⁸ Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Pygmalion_%28Rousseau%29#Motivation>. Acesso em: 12. abr. 2012.

⁶⁹ DUNSBY, Jonathan. Schoenberg, *Pierrot Lunaire*, Cambridge Music Handbooks. Cambridge University Press, New York, USA, 1992.

⁷⁰ Um *singspiel* (lit. "brincadeira cantada", plural *singspiele*) é uma forma de drama musical em alemão, tida como um subgênero da ópera. Caracteriza-se pelo diálogo falado, alternado com conjuntos, canções, baladas e árias - que podem assumir formas mais líricas, estróficas, ou mais semelhantes a peças folclóricas. De acordo com a edição de 1908 do *Grove's Dictionary of Music*, a principal diferença entre a ópera e o *singspiel* é: "[O *singspiel*] de maneira alguma exclui o recitativo ocasional no lugar do diálogo falado, porém o momento que a música auxilia a desenvolver o epílogo dramático tem a ver com a ópera e não com o *singspiel*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Singspiel>. Acesso em 15.mai. 2012.

Des Teufels Lustschloss (D 84), a primeira obra dramática completa, composta por Schubert entre 1813-14, traz na capa da edição da "*Breitkopf und Härtel*" a classificação como "*Ein Natürlich Zauber Oper in 3 Aufzügen*". Nesta obra, a grande maioria dos textos falados acontece desacompanhada de música, porém, há dois momentos no interior da ópera, nº 10 e nº14 do índice, em que Schubert emprega o recurso do melodrama.

Des Teufels Lustschloss.

Eine natürliche Zauber-Oper in 3 Aufzügen
von Kotzebue.
Musik von
FRANZ SCHUBERT.

↓
PERSONEN.

<p>Der Graf von Schwarzburg . . . Sprechrolle. Oswald, Ritter von Scharfeneck. . . Tenor. Luitgarde, seine Gemahlin. . . Sopran. Robert, sein Schildknappe. . . Bass. Eine Amazone. . . Sopran.</p>	<p>Die Wirthin einer Bauernherberge. Sopran. Ein Bauer. . . Bass. Ein alter Sklave. . . Bass. Ein Knappe. . . Tenor.</p>
---	--

Ritter, Knappen, Bewaffnete, Vermummte, Edelknaben, Dirnen, Bauern u.s.w.
Ort der Handlung: Deutschland.

INHALT.

	Seite
Ouverture.	1
AKT I.	
Nº 1. Introduction. (Sopran, Tenor und Männerchor) Hülfe, Hülfe! Hier ist Gefahr	25
„ 2. Lied. (Bass) Was kümmert mich ein sumpfig Land	50
„ 3. Duett. (Sopran und Tenor) Ja morgen, wenn die Sonne sinkt.	55
„ 4. Arie. (Sopran) Wohin zwei Liebende sich retten	64
„ 5. Quartett. (Sopran, Tenor und 2 Bässe) Kaum hundert Schritt' von dieser Schänke	70
„ 6. Terzett. (Sopran, Tenor und Bass) Fort will ich, fort!	76
„ 7. Arie. (Sopran) Welcher Frevell!	83
„ 8. Arie. (Tenor) Gesundheit ist mit Muth verschwistert.	87
„ 9. Duett. (Tenor und Bass) Herr Ritter, zu Hülfe.	91
„ 10. Trauermusik.	100
„ 11. Finale. (Sopran, Tenor, Bass und Männerquartett) Ach! Nun ist der Teufel los!	101

F. S. 180.

Figura 20 - Des Teufels Lustschloss

A seção nº 10 “*Trauermusik*”, constitui-se de quatorze compassos que antecipam a finalização do primeiro ato. Nesse momento a orquestração se reduz a um par de clarinetas, outro de fagotes e três trombones, que em andamento “grave” e dinâmica que se move entre *pp*, *ppp*, modulada por crescendos e decrescendos, cria uma ambientação sinistra para o acompanhamento do diálogo entre os personagens Robert e Oswald. No entanto, a música soa somente no início desse diálogo, prosseguindo os personagens “*a capella*”.

A este trecho Schubert não dá o nome de melodrama, reservando a denominação somente para o nº 14: Melodrama e Marcha, onde novamente a orquestração é reduzida agora para oboé, clarineta, fagote e trompa, em pares. São 19 compassos em “*andante com moto*” e dinâmica uniforme em *pp*, onde a música sublinha uma intervenção assustada do personagem Oswald. Afora estes dois pequenos trechos, a forma com que o texto falado é incorporado em “*Des Teufels Lustschloss*” não difere do gênero “*singspiel*” que Mozart empregou, dentre outras, em sua sofisticada “*Die Zauberflöte*”(1791). A figura 21 abaixo reproduz o primeiro trecho de partitura onde podem ser constatadas as duas formas de emprego do texto falado: com acompanhamento de música instrumental e “*a capella*”. A figura 22 apresenta o segundo momento de melodrama de “*Des Teufels...*”.

100

Nº 40. Trauermusik.

Grave.

Clarinetten in C. *sempre pp*

Fagotti. *pp*

Tromboni I, II. *pp*

Trombone III. *pp*

Robert: Hört ihr, Herr Ritter, hört ihr? Oswald: (starrt Still, was ist das?)

Robert: Nun bin ich noch betrunken? Oswald: Dampfe Trauertöne. Robert: Unter uns bebt der Boden. Gott steh' uns bei!

X. SCENE.

(Der hintere Vorhang rollt plötzlich auf. Man erblickt einen antiken Tempel, in der Mitte ein Grabmal mit einer Urne. Vier Krieger in schwarzen Harnischen ruhen auf den Stufen an den vier Ecken des Grabmals in verschiedenen Schmerz andeutenden Stellungen. Sie scheinen unbeweglich von Marmor oder Erz. In einiger Entfernung vom Grabmal zu beiden Seiten stehen auf Piedestals zwei andere völlig bewaffnete Krieger, die sich auf ihre Lanzen stützen.)

Robert: (Kriecht satter in einen Winkel.) Nun da haben wir! Das ganze Geisterreich thut sich auf.

Oswald. Es hat nichts zu bedeuten. (Gaukelspiel, weiter nichts. Doch werd' ich auf meiner Hut sein. (Er zieht sein Schwert.))

Robert. Herr Ritter, was beginnt ihr?

(Eine feurige Schrift wird an dem Grabmal sichtbar.)

Oswald. Sieh da, auch eine Inschrift. (er liest.) „Verwagter, dessen Fuß das Schattenreich betrat, Fort, hebe dich hinweg mit stillen Gramen. Wo nicht, so zittere ob der Frevelthat; Dem nie wirst du die Sonne wieder schauen.“

Robert. Es sind doch grossmüthige Gespenster... sie warnen uns... o laßt uns eilig die Warnung benutzen!

Oswald. Mensch! ist das der Augenblick zur Flucht?

Robert. Wir sind im Schattenreich... im Reich der Todten.

Oswald. Desto besser! die Todten werden uns kein Leid zufügen.

Robert. Aber diese Inschrift...

Oswald. Nur die Lebendigen lassen die Todten sprechen.

Robert. Und das Grabmal...

Oswald. Ist ein Grabmal, auf dessen Stufen 4 Statuen von Marmor oder Erz ruhen. Ich will es doch näher untersuchen.

Robert. Herr Ritter, ich beschwöre euch.

Oswald. Zuerst wollen wir diese beiden betrachten. (Er nähert sich der einen aufrechtstehenden Statue, berührt sie, untersucht sie, und hebt ihr endlich mit seinem Degen das Visier auf.) Siehst du? es ist nur eine angestopfte Puppe. (Er geht zu der andern, und will es eben so machen. Plötzlich löst diese die Lampe fallen, springt von ihrem Piedestal, thut einen Schritt zurück, zieht ihren Handschuh, wirft ihn Oswald vor die Füße, und zieht dann das Schwert.)

F. S. 180.

Figura 21 – Primeiro trecho da partitura de *Des Teufels Lustschloss* onde podem ser constatadas as duas formas de tratamento do texto falado

Nº 44. Melodram und Marsch.

Andante con moto. *pp*

Ob.

Clar. in C.

Fag.

Cor. in F.

Was hör' ich? welche Töne!... sind sie es, die mir den Tod verkünden?

F. S. 180.

Figura 22 – Único trecho de *Des Teufels* em que Schubert usa a denominação “melodrama”.

“Der Vierjährige Posten” (D190), segunda ópera criada por Schubert composta entre 8 e 19 de maio de 1815, é impressa no segundo volume de sua *“Dramatische musik”*. Nesta edição, está classificada como *“Singspiel in I Akt”*. Peter Brascombe, em seu texto *“Schubert and the Melodrama”*, reforça esta classificação de *“Singspiel”* quando descreve detalhadamente a forma como Schubert incorpora o texto falado à obra:

As dez linhas de diálogo falado durante a marcha (nº 6 Marcha) não estão no mais estrito senso de melodrama, onde as palavras não estão posicionadas para serem ditas junto a frases musicais precisamente definidas, ou nos intervalos entre elas. Entretanto, a combinação de diálogo falado com, por outro lado, música independente é um recurso dramático válido e útil ao compositor: desta forma ele condensa a ação em verossimilhança e tensão dramática.⁷¹

Portanto, Schubert, ao escrever estes primeiros melodramas não o fazia estritamente em resposta a necessidades artísticas próprias, mas em atendimento às indicações dos dramaturgos (August Von Kotzebue⁷² e Theodor Körner⁷³, respectivamente) uma vez que há indicações de que tenha trabalhado, nas duas obras, direto com o texto impresso disponível na época.

Zauberharfe (D644, provavelmente composta no verão de 1820), tem um único papel cantado, Palmerin, destinado ao timbre de tenor, os seis papéis restantes são falados. Complementa o elenco um coro diversificado composto por vários personagens de apoio. *Zauberharfe* aparece como nº 7 do quarto caderno das edições da *Breitkopf und Härtel*, sendo aí classificada como *“Muzik zum Zauberspiel”*. Na

⁷¹ BRANSCOMBE, Peter. Schubert and the melodrama. In **Schubert Studies – Problems of style and chronology**. Editores Eva Badura-Skoda; Peter Brascombe. Cambridge University Press, 1982.

⁷² **August Friedrich Ferdinand von Kotzebue** (3 de maio de 1761 – 23 de março de 1819) foi um dramaturgo e autor alemão que também exerceu a função de Cônsul Geral (*Generalkonsul*) na Rússia. WPD

⁷³ **Karl Theodor Körner** (23 de setembro de 1791 – 26 de agosto de 1813) foi um poeta e soldado alemão. Após algum tempo em Viena, onde escreveu algumas comédias leves dentre outras obras, tornou-se soldado e juntou-se à revolta alemã contra Napoleão. Durante este período demonstrou coragem em muitas batalhas e encorajava seus colegas através de ardentes poesias patrióticas que compunha, sendo que uma delas, a *“Schwertlied”* (canção da espada), compôs durante o período de calmaria da batalha, poucas horas antes de sua morte, e em seguida foi posta em música por Schubert. Era frequentemente chamado o *“German Tyrtaeus”* (Tirteu - poeta lírico da antiguidade grega). Disponível em: < [http://en.wikipedia.org/wiki/Theodor_K%C3%B6rner_\(author\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Theodor_K%C3%B6rner_(author))>. Acesso em: 06 mar. 2012.

relação de seções do índice, seis são classificadas como melodrama: as nº 03, 06, 08, 10, 11 e 12.

<p style="text-align: center;">Musik zu Hofmann's dreiaktigem Zauberspiele: Die Zauberharfe von FRANZ SCHUBERT.</p>	
<p style="text-align: center;">PERSONEN.</p>	
<p>Palmerin. Tenor. Sutur Melinde Arnulf Ida Folko Ryno</p>	<p style="text-align: center;">Sprechrollen. ←</p>
<p style="text-align: center;">Chor der Ritter, Knappen und Troubadours. Chor der Genien.</p>	
<p style="text-align: center;">I N H A L T.</p>	
Ouverture	Seite 1
A K T I.	
Nº 1. Chor der Troubadours. (Männerchor mit Tenorsolo) Harfentöne lasst erklingen	61
„ 2. Chor der Troubadours und Ritter. (Männerchor) Zum Saal, der goldne Becher blinkt	86
➡ „ 3. Melodram	100
„ 4. Finale primo. (Gemischter Chor) Ida gib ein Zeichen	147
A K T I I.	
„ 5. Chor der Troubadours und Ritter. (Männerchor mit Tenor- und Basssolo) Leben lasst den goldnen Wein	172
➡ „ 6. Melodram. Furie bebe!	193
„ 7. Chor der Ritter. (Männerchor) Die Zauberin lasst uns betrügen	228
➡ „ 8. Melodram. Da ziehn sie hin in heller Mondennacht	238
„ 9. Chor der Genien. (Frauenchor) Schlafe, Liebliche	238
Ouverture zum 3. Akt	251
A K T I I I.	
➡ „ 10. Melodram. Geschlossen ist der Bund	267
➡ „ 11. Melodram hinter den Coulissen	282
➡ „ 12. Melodram. Wohlan! Euer Verlangen werde erfüllt!	284
„ 13. Schlussgesang. (Gemischter Chor) Durch der Töne Zaubermacht.	334
F. S. 186.	

Figura 23 – Folha de índice da partitura de *Die Zauberharfe* onde estão destacadas as seções para as quais o autor deu o nome de “melodrama”

No entanto, ao examinar a partitura é possível constatar que a maioria dos textos, quando entremeada à música, está posicionada estrategicamente em com-

passos de pausa, ou de trêmulos característicos da orquestra. De modo geral, existem poucos momentos de simultaneidade real entre texto e música registrados na partitura, o que novamente aproxima *Zauberharfe* de um *Singspiel*. É a seção nº 6 *Arnulf: Furie bebe!* que, de fato, pode ser caracterizada como Melodrama. Com a orquestra em andamento alegre, o compositor reserva a mesma porção de tempo, ou seja, um compasso, para tamanhos diferentes de texto.

Nº 6. Melodram.

Arnulf: Furie bebe!

193

Allegro.

Flauto I.

Flauto II.

Oboi.

Clarineti in C.

Fagotti.

Corni in D.

Corni in F.

Trombe in D.

Tromboni I. II.

Trombone III.

Timpani in D.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Basso.

Ha! Was war das!

Schauer rieselt durch meine Glieder!

Ich wanke!

F.S. 186.

194

Bebe!

Erschöpft bin ich!

Ist's die Ermüdung der Jagd, was sich wie Bleigewicht an meine Augen hängt?

F. S. 186.

Figura 24 – Duas primeiras páginas da seção nº 6 Arnulf: *Furie bebe!* em *Die Zauberharfe*

Uma vez que Schubert não acrescenta fermatas para “reter” o prosseguimento da música existe a possibilidade de o narrador invadir o território sonoro da orquestra. Com a mudança de andamento de *allegro* para *andante*, outro personagem, Melinde vem-se juntar em diálogo falado com Arnulf. Todo o diálogo é sustentado por um trêmulo constante nas cordas, enquanto os sopros desenvolvem figurações bem definidas, o que obriga o regente a observar a pulsação regular do acompanhamento.

206

Andante.

(beschreibt einen Kreis.)

Arnulf! Arnulf! Arnulf!

Arn. Du verlangst?

Mel. Rechenschaft! Arn. Frage!

Mel. Warum verfolgst du deine Gattin? Was treibt dich an, selbst fremde Ritter gegen mich zu bewaffnen?

F.S.188.

Figura 25 – Mudança de andamento na seção nº 6 Arnulf: *Furie bebe!* de *Die Zauberharfe*

Assim, se conclui que a simultaneidade proposta pela escrita da partitura deve ser considerada de modo bastante flexível.

A partitura de **Fierrabras**, uma “Ópera heróico-romântica em 3 atos”⁷⁴ (D796, 1823), emprega tanto o *Singspiel* quanto o Melodrama como recursos técnicos de composição. Um único personagem é exclusivamente “falado” (“*Ein maurischer*

⁷⁴ Como descrição da própria partitura (Franz Schubert's werk, Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe, serie 15, Leipzig, Verlag Von Breitkopf um Härtel).

hauptmann” – “Um capitão mouro”), sendo destinado aos cantores o restante dos textos. Embora usado de modo bastante reduzido, o melodrama ocupa a parte central da partitura e, como afirma Peter Brascombe, constitui na solução teatral e musical mais requintada criada por Schubert. O compositor tomou cuidado especial ao incorporar os diálogos falados dentro da estrutura global da música. Este tratamento reservado ao texto poder ser constatado nas seções 15, 16 e 17 da obra.

399

Florinda: (nach einigem Nachsinnen)
Wie/Waffen? Besinn' ich mich,
so liegt in den Gemächern hier
manche Rüstung noch verwahrt.

Die Ritter: Lasst sehen!

Florinda: Ihr möget selbst euch über-
zeugen.

Ogier: (zu den Rittern.)
Wohl, so folget mir!

(Die Ritter ab bis auf Roland. Während dessen hat das Getöse überhand genom-
men. Geschrei, Trommeln und Trompeten verkünden den Sturm; aus dem Fenster
sieht man die geschleuderten Feuerbrände vorüberfliegen.)

F. S. 189.

Figura 26 – Trecho (página 399) do nº 16 de *Fierabras*, identificado como melodrama pelo autor

Fl.

Ob.

Clar.

Fag.

Corni.

Tromb. III.

(kniend)
Darf ich für seine
Rettung Euch
schon danken?

(steht auf und eilt wieder an's Fenster.)

Doch sieht von Neuem
sind sie im Gedränge!

Vcl. I.

Vcl. II.

Vcl. III.

Vcl. IV.

(Der Sturm lässt
allgemach nach.)

(angstvoll)

Ha! sie umgeben ihn!

rings wird es stiller,

Figura 27 – Outro exemplo de melodrama em *Fierrabras* (página 416 da 13ª cena)

“Abschied Von der Erde”, “für Declamation mit begleitung des pianoforte”

é a obra de Schubert que mais se aproxima do gênero melodrama, na acepção que está sendo tratada neste trabalho.

Abschied von der Erde

Melodram

(Fragment aus dem Gedicht "Der Falke" von Adolf von Pratobevera)

Leb' wohl, du schöne Erde!
Kann dich erst jetzt versteh'n,
Wo Freude und wo Kummer
An uns vorüberweh'n.
 Leb' wohl, du Meister Kummer!
 Dank dir mit nassem Blick!
 Mit mir nehm' ich die Freude,
 Dich lass' ich hier zurück.
 Sei nur ein milder Lehrer,
 Füh'r alle hin zu Gott,
 Zeig' in den trübsten Nächten
 Ein Streiflein Morgenrot!
 Lasse sie die Liebe ahnen,
 So danken sie dir noch,
 Der früher und der später,
 Sie danken weinend doch.
 Dann glänzt das Leben heiter,
 Mild lächelt jeder Schmerz,
 Die Freude hält umfassen
 Das ruhige, klare Herz.

Despedida da terra

Melodrama

(Fragmento do poema "O Falcão" de Adolf von Pratobevera)

*Adeus, tu bela terra,
 Só agora te posso compreender,
 Quando a alegria e a tristeza
 Tão rapidamente por nós passam.*
 Adeus, tu mestra aflição!
 Eu agradeço-te com lágrimas nos meus olhos!
 Comigo eu levo a alegria,
 Deixando-te a ti para trás.
 Sê só uma amável professora,
 Conduz todos até Deus,
 Aponta nas mais escuras noites
 Uma pequena listra da alvorada.
 Deixa-os o amor pressentir
 E eles te agradecem ainda,
 Uns mais cedo, outros mais tarde
 Te agradecerão então chorando.
 Então a alegria ilumina a vida,
 Sorri suavemente cada dor,
 E a alegria abraçará
 O tranquilo e sereno coração^{13. 75}

⁷⁵ Tradução para o português em: Radio e Televisão Portuguesas Disponível em:
 <<http://www.rtp.pt/antena2/index.php>> em "arquivos de canções" <[http://www.rtp.pt/antena2/?t=Franz Schubert.rtp&article=1012&visual=16&layout=27&tm=33&autor=1251](http://www.rtp.pt/antena2/?t=Franz%20Schubert.rtp&article=1012&visual=16&layout=27&tm=33&autor=1251)>.

2 (136)

5.) Melodram.

Abschied von der Erde.

Fragment aus dem Gedichte „Der Falke“ von
Adolf von Pratobevera.

Für Declamation mit Begleitung des Pianoforte

Schubert's Werke.

componirt von

Nº 603

FRANZ SCHUBERT.

Pianoforte. *Langsam. 3*
pp Con Pedale, appassionato *cresc.*

Adeus, tu bela terra!
Leb' wohl, du schöne Erde!

Só agora te posso compreender,
Kann dich erst jetzt verstehn,
Quando a alegria e a tristeza
Wo Freude und wo Kummer
Tão rapidamente por nos passam.
An uns vorüber wehn.

Adeus, tu mestra aflição!
Leb' wohl du Meister Kummer!
Eu te agradeço com lágrimas nos
meus olhos!
Dank dir mit nassem Blick!

Comigo eu levo a alegria,
Mit mir nehm' ich die Freude,
Deixando-te a ti para trás.
Dich lass' ich hier zurück.

(137)

Sê só uma amável professora,
Sei nur ein milder Lehrer,
Conduz todos até Deus,
Führ' Alle hin zu Gott,
Aponta nas mais escuras noites
Zeig' in den trübsten Nächten

Uma pequena listra da alvorada.
Ein Streiflein Morgenroth!
Deixa-os o amor pressentir
Lasse sie Liebe ahnen,

E eles te agradecem ainda,
So danken sie dir noch,
Uns mais cedo, outros mais tarde
Der früher und der später,
Te agradecerão então chorando.
Sie danken weinend doch.

Então a alegria ilumina a vida,
Dann glänzt das Leben heiter,
Sorri suavemente cada dor,
Mild lächelt jeder Schmerz,

E a alegria abraçará
Die Freude hält umfassen
O tranquilo e sereno coração.
Das ruh'ge klare Herz.

Figuras 28 e 29- Partitura de “*Abschied Von der Erde*”, “für Declamation mit begleitung

“*Abschied*” (D829) possui características composicionais muito próximas de um *lied*. Foi escrita para uma apresentação privada em fevereiro de 1826.⁷⁶ Em

⁷⁶ BRANSOCBE, Peter. Schubert and the melodrama. In **Schubert Studies – Problems of style and chronology**. Eva Badura-Skoda; Peter Brascombe (editores). Cambridge University Press, 1982.

compasso quatro tempos, traz a indicação de andamento “*langsam*” (lentamente). A figura pianística do acompanhamento apresenta sonoridade fluente, constituída, em sua maioria, de arpejos tercinados, dentro da tonalidade de Fá maior. A dinâmica “pianíssimo” (*pp*), anotada no primeiro compasso, é ligeiramente alterada por seguidos crescendos e decrescendos. A única alteração efetiva de “pianíssimo” (*pp*) para piano (*p*), do compasso 19 é seguida de um crescendo três compassos à frente, intensificando, assim, a dinâmica da peça em direção a sua conclusão.

Dentro desta nova escala de dinâmica, a figuração do piano condensa alguns arpejos em acordes repetidos, promovendo um adensamento dramático. Os últimos versos do poema são ditos sobre a harmonia de dominante no acompanhamento, cuja resolução na tônica sobre a qual prossegue a pequena coda A, pequena coda de quatro compassos, proporcional à pouca duração da peça, dissolve gradativamente os acordes repetidos em novos arpejos, o que diminui pouco a pouco a densidade sonora da obra em direção ao último acorde.

Quanto à escrita para o narrador solista, Schubert posiciona os versos do poema de modo graficamente bem definido, logo acima da pauta do piano, sem para isto se utilizar de uma nova pauta. Cada início de verso coincide com o primeiro tempo do compasso correspondente. Não há em “*Abschied Von der Erde*” nem escrita rítmica nem de altura determinada pelas quais o narrador deva se guiar. A construção, algo livre, da “melodia” da fala tem como únicas referências sua disposição com relação à movimentação ondular do acompanhamento e a ambiência sonora daí resultante.

Schumann⁷⁷

Três anos antes de sua morte, em 1853, Schumann compõe suas três baladas com declamação ou melodramas para narrador com acompanhamento de piano. Uma balada op 106 e duas op 122. Ainda que o gênero melodrama já tivesse uma grande circulação pelos meios artísticos da época, Schumann sentia que esta-

⁷⁷ MIN-KOK, Roe; TUNBRIDGE, Laura (editores). **Rethinking Schumann**. New York: Oxford University Press. 2011

va, com estas peças, desenvolvendo um tipo de composição inteiramente novo. Filho do comerciante de livros, editor e novelista, August Schumann, Robert desenvolveu desde muito cedo uma grande intimidade com a alta literatura, dedicando-se a ela tanto quanto à música durante a juventude. Faziam parte de suas leituras os poetas alemães Friedrich Schiller e Johann Wolfgang von Goethe, tanto quanto Byron, assim como a obra de Shakespeare, um antídoto da época à ortodoxia do Classicismo. Esta formação literária extremamente ampla foi o que levou o compositor a desenvolver um tratamento particularmente especial da relação música e texto em seus *“lieder”*. A união de música e poema na obra de Schumann promove a resignificação das duas artes envolvidas na composição. Tanto a palavra ganha em valor dramático quando apoiada em estruturas musicais significantes, quanto a música não se perde na função de mero acompanhamento, dispondo de personalidade tal capaz de interferir em uma nova leitura para o poema. É com este domínio artístico que Schumann escreve seus melodramas.

A *“Ballade Vom Haideknaben”* op 122 n1, foi escrita sobre poema de Friedrich Hebbel⁷⁸ e apresenta o texto inteiramente integrado à música do piano. Não há, portanto momentos em que se ouça o narrador *“a capella”*. A resultante formal desta peça se assemelha a de um *lied*, porém, com a melodia do canto trocada pela “melodia” da fala. O tratamento que Schumann confere ao piano não é o de simples acompanhador, reserva a ele material temático de grande significado. Um contraponto, cânone à oitava, a três vozes em colcheias descendentes abre o melodrama como introdução aos primeiros versos do narrador (Figura 30). É constituído de cinco compassos onde há um motivo de cinco colcheias e uma semínima que é apresentado quatro vezes. O desenho que segue como contraponto deste motivo de colcheias descendentes deriva exatamente de sua inversão tonal ascendente.

⁷⁸ Christian Friedrich Hebbel (18 de março de 1813, em Wesselburen, Dithmarschen, Alemanha; 13 de dezembro de 1863, em Viena, Áustria).

3

Ballade vom Haideknaben

von Fr. Hebbel

für Declamation mit Begleitung des Pianoforte

von

ROBERT SCHUMANN.

Op. 122. Nº 1.

Carl Debrois von Brnyk in Wien zugeeignet.

Schumann's Werke. Serie 13. Nº 373

Ziemlich bewegt. Componirt 1852.

A inversão de

cânone sf

Der Knabe träumt, man schicke ihn fort mit ward drum erschlagen am Wege
dreissig Thalern zum Haideort, er und war doch nicht langsam und träge. Noeh

pp

Figura 30 – Introdução e primeiros versos de *Ballade Vom Haideknaben*

É possível encontrar uma primeira aproximação entre texto e música elaborada pelo compositor se observarmos as sílabas tônicas do primeiro verso – *Der Kna-be träumt, man schike ihn fort* – e compararmos com o motivo “acéfalo” da introdução (Figura 31). Mesmo existindo um “*sforzando piano*” (*sfp*) abaixo da primeira colcheia, esta relação de proximidade ainda é validada pela escrita rítmica escolhida por Schuman: onde a cabeça do tempo é eliminada. Mesmo porque, não existe qualquer indicação de deslocamento da métrica nas demais aparições do motivo. Por toda a música deste melodrama existe uma unidade formal bastante pronunciada obtida pelo uso consciente que o compositor faz deste motivo inicial de colcheias descendentes.

Figura 31 - Relação “motívica” entre texto e música

Um segundo material empregado no piano constitui-se de acordes, que em sua disposição sequencial ainda guarda semelhança com o motivo de colcheias. Estes acordes, muitas vezes, associados a fermatas, conferem à obra feições do recitativo próprio da linguagem operística. A música da **“Ballade Vom Haideknaben”** caminha com a medida das colcheias, obrigando o narrador a se influenciar por este passo, e quando faz soar os acordes retidos pelas fermatas, dá liberdade para que o recitante construa sua rítmica própria.

Der Knabe träumt, man schicke ihn fort mit dreissig Thalern zum Haideort, er ward drum erschlagen am Wege und war doch nicht langsam und träge. Noch

liegt er im Angstschweiss, da rüttelt ihn sein Meister und heisst ihm, sich anzuziehen und legt ihm das Geld auf die Decke und fragt ihn, warum er erschrecke. „Ach Meister, ach Meister, sie schlagen mich

tot, die Sonne, sie ist ja wie Blut so roth.“ „Ach Meister, mein Meister, so sprichst du schon, das war das Gesicht, der Blick, der Ton, gleich greifst du“ – zum Stock, will er sagen, Sie ist es für dich nicht al... leine, mach' schnell, sonst mach' ich dir Beine! er sag'ts nicht, er wird schon ge-

The image shows a musical score for the piece 'Ballade Vom Haideknaben'. It consists of three systems of music. Each system has a piano accompaniment (piano) and German lyrics. The piano part features chords and melodic lines, with dynamics like *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *sf* (sforzando). The lyrics are in German and describe a scene where a boy is being punished or threatened by a master. The text is written in a mix of German and Portuguese, with some words in Portuguese (e.g., 'colcheias', 'recitativo') used to describe the musical style.

Figura 32 - O paço das colcheias e a retenção das fermatas orientam a declamação em **“Ballade Vom Haideknaben”**

O segundo melodrama op 122, "**Die Flüchtlinge**" foi composto sobre tradução para o idioma alemão da poesia de Percy Bysshe Shelley⁷⁹, "*The Fugitives*". Da mesma maneira que no n1, aqui, o narrador está sempre acompanhado pela música, que por sua vez não apresenta material temático de importância formal. O piano se movimenta em total dependência dramática com o texto. Por exemplo, os cinco primeiros versos, cuja temática é de grande agitação, são sublinhados por trêmulos do instrumento.

Quanto à forma de anotar a linha do narrador em seus melodramas, Schumann ainda não apresenta solução gráfica que o diferencie de seus contemporâneos: o texto é escrito sobre a mão direita do piano, nas posições aproximadamente correspondentes à simultaneidade desejada de voz e música. Como se vê no compasso 07 (Figura 33), a palavra FORT é repetida três vezes, e cada uma delas está ligeiramente deslocada em relação aos acordes, nas das pausas de colcheia. Já no compasso 20, último da primeira página, está clara a intenção de que cada palavra FORT agora deve ser falada cada uma sobre um acorde.

Blitze sprühen, der Schaum kommt geflogen... Fort, fort, fort! Der Donner laut kracht, die Wälder stöhnen, der

Sturmwind braust, die Glocken ertönen! Fort, fort, fort! Die Erd', gleich dem Meere, wankt

trümmerbedeckt, Thier und Mensch sind entflohn, von dem Sturm erschreckt - Fort, fort, fort!

Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig. R. S. 155. Ausgegeben 1887.

Figura 33: - "Fort, fort, fort" em "*Die Flüchtlinge*"

⁷⁹ Percy Bysshe Shelley (4 de agosto de 1792 – 8 de julho de 1822) foi um dos maiores poetas do período romântico inglês e um dos mais líricos da língua inglesa. Shelley foi famoso por sua associação com John Keats e Lord Byron. A novelista Mary Shelley (nascida Godwin) foi sua segunda esposa.

Liszt

Figura 34: Capa da partitura "Lenore"

Liszt escreve seu primeiro melodrama entre 1857-1877 e o revisa em 1860. **Lenore**, “*Ballade von (Gottfried August) Bürger⁸⁰ mit melodramatischer pianofortebegleitung zur declamation*” é o mais longo do gênero no catálogo de Liszt. Consideravelmente mais complexo que os melodramas de Schubert, este reserva ao piano um papel de grande importância. Porém, são poucos os compassos onde o instrumento cumpre a função de solista e ainda assim, servindo de rápida transição ou preparação para um novo registro dramático do narrador.

Em “Lenora”, Liszt tanto emprega narração “*a capella*” quanto acompanhada por piano. Mesmo não havendo qualquer notação rítmica precisa para o texto, as palavras são impressas graficamente ajustadas aos tempos dos compassos, o que induz uma sugestão de métrica bastante segura. Observa-se esta escrita no trecho da página 10, sob indicação de andamento “*rasch*” “rapidamente”.

⁸⁰ Gottfried August Bürger (31 de dezembro de 1747 – 8 de Junho de 1794) foi um poeta alemão, cujas baladas eram muito populares. A mais notória, LENORE, encontrou acolhida entre leitores tanto de língua alemã quanto nas adaptações inglesas e francesas.

Rasch. Und hurre, hurre, hop hop hop! Ging's fort in sau - sen - dem
Et le groupe partit. En avant! Hipp! Hipp! Hopp! La terre va frémir
alle Achtel sehr abgestossen
p
8va tiefer

Galopp, *sous l'infernal galop. sempre p* Dass Ross und Reiter schnoben, und Kies
8va tiefer

Figura 35 - Partitura "Lenora" - indicação de andamento "rasch"

Porém, quando Liszt julga necessário um provável ajuste do passo da música com o tempo do narrador, acrescenta o sinal de "ritornello" ligeiramente alterado em relação ao seu uso corrente. Há, em toda a peça, nove destas indicações, cuja unidade a ser repetida, na sua maioria, é constituída de um ou dois compassos. São exceções as indicações do último sistema da página 12 e primeiro da 13, onde o elemento a ser eventualmente repetido se constitui em um motivo harmônico-melódico de duração não coincidente com os quatro tempos dos compassos.

Still Klang und Sang.— Die Bahre schwand.— | *Et le chant s'arrêta. La bière disparut,*
 Gehorsam seinem Rufen, | *Mais la foule bruyante aussitôt accourut*
 Kam's, hurre hurre! nachgerannt, | *Pour suivre le cheval qui bondit et galope.*
 Hart hinter's Rappen Hufen.

Und immer weiter, hop hop hop! | Ging's fort in sau - sen - dem Galopp,
Allons, plus vite encore!

sehr gestossen
p

*) Die etwa nothwendigen Wiederholungen dieser Stelle lassen sich nicht regelmässig nach dem Vierteltakt einteilen, Der Spieler muss sich genau nach den ||: :|| richten.

709

Figura 36 - Último sistema da página 12 de Lenora, onde se lê a indicação do compositor⁸¹ a respeito do uso flexível do *ritornello* objetivando facilitar a sincronia entre recitante e pianista.

⁸¹ "Os compassos marcados com ||: :|| podem ser repetidos diversas vezes, de acordo com a necessidade, na intenção de trazer a música em concordância com a declamação". KRAVITT, Edward

Figura 37 - Primeiro sistema da página 13 de Lenora

O poema de Gottfried August Bürger usado neste melodrama apresenta um caráter “gótico”, narrando a história de uma mulher desesperada pelo fato de seu amado não ter ainda retornado da guerra, e por isto pede a Deus que a deixe morrer⁸². Por sugestão a este tema, mas também dando prosseguimento às suas experimentações harmônicas, Liszt emprega, em Lenora, uma escrita consideravelmente cromática, onde o uso generoso e “descoberto” do trítono, da tríade aumentada e da diminuta, cria uma intensa instabilidade, o que favorece o desvio por regiões distantes da tonalidade propostas pela armadura de clave: Lá maior.

“*Der traurich Mönk*” (O monge triste) foi escrito em 1865 por Liszt sob poema de Nikolaus Lenau⁸³ para narrador e piano. Um dos motivos de seu maior destaque, não reside propriamente no uso da voz falada, mas sim na construção harmônica peculiar: pelos dezesseis compassos iniciais o piano apresenta um ostinato na mão esquerda, enquanto na direita são executadas, no contratempo, tríades aumentadas, sendo que este conjunto é elaborado estritamente sobre uma das escala de tons inteiros.

F. The Joining of Words and Music in Late Romantic Melodrama: *The Musical Quarterly*. Oxford University Press, vol 62, nº4 (outubro de 1976) p. 571-590. Disponível em:

<http://www.jstor.org/stable/741557>. Acesso em: 03 jun. 2012.

⁸² ARNOLD, Ben (editor). *The Liszt Companion*. 2002, p.434. Westport, USA: Greenwood Press. <<http://www.greenwood.com>>.

⁸³ Nikolaus Lenau é o pseudônimo como escritor de Nikolaus Franz Niembsch Edler von Strehlenau (25 de agosto de 1802, Schadat, próximo a Temesvár, Hungary – 22 de agosto de 1850, Oberdöbling, próximo a Vienna). Poeta austríaco conhecido pela lírica melancólica que espelha o pessimismo de seu tempo tanto quanto seu desespero pessoal. Disponível em: <http://universalium.academic.ru/276252/Lenau%2C_Nikolaus> Acesso em: 02 fev. 2012.

2

Aufführungsrecht vorbehalten.

Der traurige Mönch.

Mässig bewegt. F. Liszt.

PIANO. *mp sotto voce, un poco pesante.*

tremolando

ff heftig

dim.

In Schweden steht ein grauer Thurm,
Herbergend Eulen, Aare;

Figura 38 - Introdução de *Der traurig Mönch*⁸⁴

Quase metade de todo o texto é narrado sem acompanhamento, porém os momentos da obra onde Liszt determina acompanhamento musical para o texto, este é posicionado sobre a pauta do instrumento de forma a coincidir graficamente

⁸⁴ Composta basicamente sobre escala de tons inteiros, onde se identificam as harmonias de sétima menor de Lá maior com quinta abaixada, sétima de Sol com quinta abaixada, seguido de uma harmonia ambígua de Fá maior com quinta aumentada com o baixo em si.

com os tempos do compasso. Desta maneira, mesmo não chegando a configurar uma notação rítmica estrita, existe em “*Der traurich Mönk*” um esboço de intenção rítmica para a fala. Exemplo disto está na página 4 da partitura, onde o artigo “*Ein*” do verso “*Ein Geist spukt in Mönchsgewand*” deve coincidir com o primeiro acorde do sistema e o próximo verso deve ser recitado após o primeiro tempo do quarto compasso deste sistema. A entrada seguinte do texto “*Doch ohne*” acontece, segundo a partitura, sobre a figura das tercinas do segundo compasso do segundo sistema. Aqui, Liszt alia a rítmica do conjunto de palavras deste verso aos valores da métrica do compasso.

4

Ein Geist dort spukt in Mönchsgewand, mit traurigem Gesichte;

Und wer dem Mönch ins Aug'gesehn,
Wird traurig und will sterben gehn.

Ziemlich rasch. Doch ohne Schreck und Grauen tritt in's Thurmgewölb

sempre staccato

Figura 39 - *Doch ohne*, página 04.

Outra composição do mesmo autor a empregar narrador com acompanhamento de piano, “*Des Todten Dischters Liebe*”, foi escrita em fevereiro de 1874, e apresenta também grande parte do texto sem acompanhamento musical. Embora concebida quase dez anos após “*Der traurich Mönk*”, a rítmica destinada à narração é mais livre se comparada com “*Des todten...*”. Porções de texto posicionadas sobre

os compassos, não sugerem qualquer pulso rítmico, mas sim uma duração geral aproximada.⁸⁵

A holt költő szerelme.
Des todten Dichters Liebe.

Meglehetősen lassan.
Ziemlich langsam.

Liszt Ferencz.
Franz Liszt

PIANO.

Zeng a liget a csalogány dalain: Mélázza a völgyi tilinkót;
Der Hain wiederhallt von der Nachtigall Sang; Süß tönt aus der Ferne der Klang der Schalmey'n;

A sziklapatak csókdossa szeliden *Es küsst der im Thale hinrieselende Bergbach*
A rózsafüzért, a habokba leringót; *Der Rosen zur Welle sich neigende Reih'n,*

Langy szellet a bokrot, — a méh a virágot.
Den Strauch der Zephyr, und die Biene die Flur, —

Budapest, Táborshy & Parsch. T. S. P. 106

Figura 40 - Des Todten Dischters Liebe

⁸⁵ ARNOLD, Ben (editor). **The Liszt Companion**. 2002, p.434. Westport, USA: Greenwood Press.
<<http://www.greenwood.com>>.

Engelbert Humperdinck

O gênero melodrama foi muito popular em meados do século XVIII, e continuou a ser cultivado, com maior ou menor êxito, por compositores dos mais diversos níveis, incluindo aí os grandes mestres. Porém, experimentou, no século seguinte, um certo declínio por parte do interesse do público. Para alguns estudiosos, este declínio se deve, significativamente, ao modo como a escola romântica desenvolveu e acomodou o recitativo no interior da estrutura da ópera, transformando-a no sentido de ampliar seu alcance dramático. O público do século XIX encontrou na ópera o seu mais sofisticado entretenimento. Da produção dramático-vocal séria de Beethoven a mais burlesca de Offenbach, a ópera transformou-se no fenômeno de sucesso similar ao conquistado pelo cinema no século XX. Em decorrência dessa mudança de gosto, o melodrama, como gênero autônomo, gradativamente vai se distanciando dos palcos durante os primeiros três quartos daquele século. Explica-se aí sua aproximação, na forma e na prática, ao gênero canção, "*lied*". Como este, o melodrama se adapta aos pequenos espaços das reuniões intelectuais promovidas em salões burgueses, como demonstra a estreia reservada de "*Abshied Von der erden*" em 17 de fevereiro de 1826.⁸⁶

Ao compositor alemão Engelbert Humperdinck (Siegburg, 1º de Setembro de 1854 - 27 de Setembro de 1921), mais conhecido por sua ópera "*Hänsel und Gretel*", é creditado o reencontro do público com o gênero que une declamação e música orquestral. (O foco do presente texto não é revelar de quem é este mérito, mas procurar compreender em que circunstâncias e mediante que recursos musicais Humperdinck retoma o melodrama através de sua produção). Observando os títulos cronologicamente ordenados do catálogo de obras cênicas de Humperdinck, conclui-se que o uso composicional da declamação sempre esteve presente, como objeto de interesse artístico por parte do compositor, ao longo de toda a sua produção dramática, sem se concentrar em um momento isolado de sua carreira. Aparece em suas partituras sob as diferentes denominações de: *Musikdrama*, *Singspiel*, *Liederspiel*, *Melodrama*, *Melodramatisches Krippenspiel*, *Spieloper*. Sua linguagem composicional sofreu grande influência de Richard Wagner, como a de diversos outros compo-

⁸⁶ "Schubert and the melodrama" Peter Branscombe, em "Schubert Studies – Problems of style and chronology", editado por Eva Badura-Skoda e Peter Branscombe. Cambridge University Press, 1982

sitores contemporâneos seus, porém a sua foi mais direta, uma vez que a convite do próprio Wagner, no período entre 1880 e 1881, Humperdinck vai a Bayreuth trabalhar como seu assistente na produção de "Parsifal".

Em sua obra dramática “**Königskinder**” emprega uma técnica, até então inovadora, para a escrita do narrador. Para o compositor,

(...) a estreita união de palavra falada e melodia orquestral parece revelar possibilidades para novas e originais formas de expressão. Isto sucedendo, podemos vir a ter um gênero que mantém similaridade com a recitação melodramática do antigo Teatro Grego.⁸⁷

Convidado a escrever música incidental para uma peça teatral, manifestou interesse em realizá-la no formato de uma ópera. Mediante a recusa da autora do texto, Elsa Bernstein-Porges, Humperdinck optou pelo que lhe pareceu o caminho intermediário: o melodrama. No entanto, resultou em uma abordagem - a mais complexa do gênero até então - uma vez que para a anotação do texto narrado dispunha-se de todos os recursos da escrita originalmente destinados ao canto. Com a intenção de estabelecer a diferença entre o que deveria ser cantado e o que deveria ser falado o compositor emprega, como tudo indica, pela primeira vez, figuras de notas cujas cabeças ovais são substituídas por um “x” equivalente a estas em tamanho e posição na pauta musical, como demonstrado na Figura 41:

Figura 41 – Notação de Humperdinck para o texto narrado em “**Königskinder**”.⁸⁸

A despeito deste recurso gráfico, Humperdinck cria linhas melódicas cujo contorno e ritmo são bem definidos, e cujas relações harmônicas estabelecidas com o acompanhamento instrumental são inteiramente lógicas dentro do sistema tonal do romantismo pós-Wagneriano. No entanto, o propósito não é realizar uma canção e

⁸⁷ HUMPERDINCK apud KRAVITT, Edward. The Joining of words and music in late romantic melodrama. **The musical Quarterly**. vol 62, nº 4 (outubro de 1976) p. 571-590. Oxford University Press.

⁸⁸ Em SODER, Aidan. **Sprechstimme in Arnold Schoenberg's *Pierrot Lunaire***. A Study of Vocal Performance Practice. Lewiston, Queenston, Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2008 New York

sim intensificar o discurso a meio caminho entre canto e fala. Neste novo tipo de melodrama, Humperdinck exige que o intérprete, ao falar, passe pelas alturas escritas de um modo bastante aproximado, procurando imantar a declamação pelo solfejo das notas dispostas na pauta musical. Na introdução de sua partitura, o autor esclarece:

(...) as notas a serem faladas e que são aplicadas nas passagens de melodrama são usadas com o propósito de indicar o ritmo da fala intensificada (a melodia do verso falado) e para posicioná-las de acordo com o acompanhamento musical. A notação do tipo usual é aplicada em passagens cantadas.⁸⁹

Figura 42 - Detalhe da grafia de Humperdinck para a declamação

Mesmo com esta explicação especificando as inflexões, dinâmicas, alturas aproximadas e acentuações as quais o ator deveria observar ao recitar o texto, o compositor não detalhava exatamente de que modo se daria este novo solfejo. Embora confiasse na habilidade artística do narrador, admitia que “somente um ator com treinamento musical poderia cumprir todos os seus requisitos”⁹⁰.

Humperdinck, "Die Königskinder, pag 4, comp 3-4
(partitura de orquestra de 1897) Texto de Elsa Bernstein-Porges.

im Brunnen - spiegel sah ich mich ein

Figura 43- Humperdinck, "Die Königskinder", p.4

⁸⁹ TARUSKIN, Richard. **Oxford History of Western Music**: Music in the early twentieth century. Capítulo 08. Oxford University Press. Oxford, New York, 2010.

⁹⁰ A citação foi tirada por Wolfram Humperdinck de um dos diários de seu pai. KRAVITT, Edward F. The Joining of Words and Music in Late Romantic. **The Musical Quarterly**. Oxford University Press, Vol. 62, No. 4 (Oct., 1976), p. 571-590. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/741557>. Acesso em: 03 jun. 2012.

A primeira versão de “*Königskinder*” teve sua estreia no *Munich Hoftheater*, em 23 de janeiro de 1897. Segundo Aidan Soder⁹¹, o público simplesmente não foi receptivo a este novo método de declamação de texto, enquanto a objeção dos críticos foi no sentido de que somente um ator-músico altamente treinado seria capaz de executar a nova técnica⁹². Para a estreia houve muito pouco ensaio, a despeito do grau de dificuldade que a novidade trazia. Talvez resida aí o insucesso de “*Königskinder*” no formato melodrama. Seja por este motivo ou em resposta a um convite do “*Metropolitan Opera*” de *New York*, Humperdinck revisa todo o melodrama, retira por completo as partes canto-faladas, e transforma “*Königskinder*” em uma ópera, cuja estreia em 1910 naquela casa foi um grande sucesso.

Muito se discute se Schoenberg teve ou não conhecimento dos experimentos desenvolvidos por Humperdinck com relação à nova concepção, escrita e execução canto-falado. Dada a considerável produção de Humperdinck neste gênero, a consequente repercussão através de críticas, especialmente as negativas na imprensa regional, a relativa proximidade entre os dois compositores, e o natural interesse nutrido por Schoenberg em torno de novidades artísticas, parece pouco provável que o canto falado de *Pierrot Lunaire* não descenda da mesma genética de por exemplo “*Dornröschen*” (A bela adormecida) composta em 1902 e com estreia no mesmo ano em Frankfurt. A primeira entrada da declamação em “*Dornröschen*” está abaixo reproduzida (Figura 44) (último sistema da página 16 e o primeiro da 17) cuja rítmica está inteiramente determinada e assim como também o contorno melódico preciso, porém, este “dissimulado” pelo emprego do recurso gráfico que altera as cabeças de notas.

⁹¹ SODER, Aidan. **Sprechtimme in Arnold Schoenberg's *Pierrot Lunaire***. A Study of Vocal Performance Practice. Lewiston, Queenston, Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2008 New York

⁹² Idem.

3.
ANKUNFT DER FEEN.

Mäßig schnell.
Der Bote (nach dem Hintergrunde blickend).

* Seht dort, vom Morgenwind ge-tra-gen. in lich-ter Höh' ein Wolken-wa - gen!

trem.
fpp

* = Sprechnoten.
"Notas faladas"

M. B. 434

B. Hell glänzt der Schwäneweiß Gefieder! Er naht, er naht, schon sinkt er nie - der.

fpp

Figura 44- Primeira entrada da declamação em "Dornröschen"

Entre os que defendem o total desconhecimento de Schoenberg em relação aos melodramas de Humperdinck está Edward Steuermann, pianista responsável pelos intensos ensaios e a consequente estreia de "*Pierrot Lunaire*". É possível que este seja um testemunho extremamente verdadeiro, dada a grande proximidade que Steuermann desfrutou com o compositor expressionista, como também pode ser uma apaixonada defesa por parte do pianista creditar a criação inspirada do *Sprechgesang* unicamente ao empenho de um Schoenberg isolado e genial. Este é um tema que não parece ter fácil solução.

Max Schillings

Nascido em Berlim, em 19 abril de 1868 e falecido em 24 de julho de 1933. Diretor de teatro e regente, foi também compositor de uma série de obras destinadas

a diversas formações. Uma de suas óperas, estreada em 1915 em Stuttgart, foi uma das mais executadas até sua morte. Desde então não é mais integrante do repertório de concerto nem mesmo em seu país. No início dos anos 1890 obteve a posição de assistente no Festival de Bayreuth, mudando-se mais tarde para Munich para desenvolver a atividade de regente e professor de música. Foi o regente titular da “*Berlin State Opera*” de 1919 a 1925.

Mesmo não sendo um compositor de igual estatura aos até aqui citados, sua presença se justifica pelo tipo de notação que empregou em seus melodramas. Max Schillings emprega um recurso intermediário, em termos de complexidade, situado entre aqueles presentes nas partituras dos compositores da primeira metade do século XIX, onde havia a simples justaposição texto e música, e o mais elaborado criado por Humperdinck. Somente em pontos específicos Schillings emprega a escrita rítmica musical para conferir um pouco mais de precisão à atuação do narrador. Como pode ser constatado no exemplo abaixo, retirado de sua obra “*Das Hexenlied*” (a canção da bruxa) não há o emprego de pauta para este fim, somente a indicação logo acima do texto da rítmica desejada (Figura 45).

9

Beruhigend.
calando

Die Mönche beschlich es wie sehnender Schauer. ver-
Oh whence did that song its magic borrow, re-

lo-re-nen Lebens tief nagende Trauer. Sie dachten an Dinge, die einst sie besessen, an
calling life's cher-ished hopes and sorrow! It brought back thoughts of a happier lot, of the

Tage der Jugend, die lange vergessen... Und mäh-lich, all-mäh-lich
days of youth long since forgot. And the monks ceased sing-ing

Gemessen.
Solenne.

verstummte der Chor, sie schwiegen und lauschten und neigten das Ohr.
one by one, to hark-en the song of the dy-ing man

Der Prior, ein frommer, ein eifriger Greis,
er stand voller Schrecken und blickte im Kreis;
zu Bruder Me

The holy Prior, terror-bound,
with pallid cheek, he gazed around,
then on Me

5-87

Figura 45 - Das Hexenlied

Richard Strauss

A recitação de poemas com acompanhamento musical de piano permite maior flexibilidade aos intérpretes do que quando a declamação acontece junto de uma orquestra completa. Richard Strauss compôs dois melodramas, tendo a oportunidade de se utilizar do improviso pianístico como recurso no melhor ajuste das relações entre declamação e música. Citada em texto por Edward F. Kravitt⁹³, Johann Von Rauchenberger⁹⁴, irmã de Richard Strauss, afirma que o próprio compositor foi o pianista nas apresentações de seu famoso melodrama “*Enoch Arden*” acompanhando a recitação do grande ator de então Ernst Von Possart, para quem a obra foi composta.

Strauss adotou uma livre e improvisatória maneira de acompanhar ao piano. Essa experiência deu a Strauss e Possart um domínio completo dos problemas de sincronização de modo que cada um pudesse ajustar sua execução à do outro em passagens onde desejasse hesitar ou acelerar seu pulso para enfatizar uma frase em particular.⁹⁵

Ernst Von Possart foi uma figura popular e influente, em 1896 contribuiu para que Strauss assumisse a posição de regente titular na Ópera de Munique. No ano seguinte o músico procura lhe retribuir o favor com a composição dos melodramas “*Enoch Arden*”, op 38 e “*Das Schloss am Meere*” (O castelo a beira-mar), sem indicação de opus.

Possart e Strauss ao piano obtêm grande o sucesso junto ao público com a declamação de “*Enoch arden*” em prolongada turnê por várias cidades europeias. Entretanto, não obtiveram muito boa acolhida por parte dos críticos de música seus contemporâneos e posteriores, descrevendo a obra como “musicalmente insignificante” ou “leve”. Anos adiante, Norman Del Mar⁹⁶ escreve que o problema não esta-

⁹³ KRAVITT, Edward F. The Joining of Words and Music in Late Romantic Melodrama. **The Musical Quarterly**, Vol. 62, No. 4 (outubro de 1976), p. 571-590. Oxford University Press - Stable Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/741557> .

⁹⁴ BREUER, Robert. My Brother, Richard Strauss. **The Saturday Review**, December 27, 1958, p. 31-32.

⁹⁵ KRAVITT, Edward F. The Joining of Words and Music in Late Romantic Melodrama. **The Musical Quarterly**, Vol. 62, No. 4 (outubro de 1976), p. 571-590. Oxford University Press - Stable Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/741557> .

⁹⁶ Norman Del Mar (31 de julho de 1919 – 6 de fevereiro de 1994) foi um regente britânico, trompista e biógrafo. Com propriedade escreveu um trabalho em três volumes sobre a vida e a música de Richard Strauss.

ria propriamente com o compositor, mas seria decorrência das falhas (segundo julgamento particular) do gênero melodrama, por si uma forma artística “problemática” e “íngrata”. No entanto, isto demonstra o modo de entender o melodrama como uma obra essencialmente musical, o que de fato não o é. Esta maneira de encarar o melodrama o transforma em um tipo de canção sem canto, com fala, o que desfavorece, em muito, a apreciação deste formato de arte.⁹⁷

Quanto o registro da declamação, as partituras de “*Enoch Arden*” e “*Das Schloss am Meere*” não apresentam qualquer novidade em relação aos melodramas seus contemporâneos. Talvez, por se tratar de uma obra na qual os dois, compositor (pianista) e ator, estiveram envolvidos desde a concepção até a execução em público, Richard Strauss não sentisse necessidade de anotar com muita precisão a rítmica (e muito menos as inflexões) da declamação. Porções de texto são indicados sobre a pauta do piano (o texto correspondente da versão em inglês de “*Enoch Arden*” está impresso abaixo da pauta). A declamação de “*Das Schloss am Meere*” é feita inteiramente acompanhada pelo piano enquanto “*Enoch Arden*”, cujo poema é substancialmente maior, apresenta indicação de quais versos devem ser recitados “*a cappella*”.

Após uma breve introdução, um prelúdio do piano, os primeiros dez versos do poema de “*Enoch Arden*” são declamados sem acompanhamento. Em seguida, com a mudança de caráter e andamento, *allegretto*, no compasso 18, piano e declamador atuam sincronizados. No registro do texto junto à pauta do piano, o compositor destaca algumas sílabas com um traço, parecendo indicar ou a tonicidade do poema ou o direcionamento da musicalidade da fala.

⁹⁷ PRICHETT, James. **Richard Strauss**: Melodramas, 1994. Disponível em: <http://www.rosewhitemusic.com/cage/texts/strauss.html>. Acesso em: 18.mai.2012.

Allegretto.

Annie Lee, das schmuckste kleine Mädchen in dem Dorf,

Annie Lee, the prettiest little damsel in the port

und Philipp, des Müllers einzig Kind, und Enoch Arden, rauhen Seemanns Sohn, ver-

espress.

and Philipp Ray the miller's only son, and Enoch Arden a rough sailor's lad made

espress.

Figura 46 - Primeiro momento de declamação acompanhada pelo piano em *Enoch Arden*

Em “*Das Schloss am Meere*”, também 17 compassos servem de introdução pianística sendo que a declamação inicia no compasso seguinte, 18º. Instrumento e voz soam juntos até o fim deste breve melodrama.

Hast du das Schloß gesehen, das hohe Schloß am Meer?

And hast thou seen the castle, The castle by the sea?

Golden und rosig wehen die Wolken drüber her.

The golden clouds float o'er it In bright-hued majesty.

Figura 47 – Início da declamação em “*Das Schloss am Meere*”

O interesse que estes dois melodramas despertam para o presente trabalho se encontra mais na forma como se deu a elaboração do acompanhamento musical do que a “partitura” da recitação. É possível identificar na particularidade dos gestos musicais pianísticos desenvolvidos por Strauss (para os dois melodramas) reflexo

dos improvisos aos quais sua irmã Johann Von Rauchenberger se refere no texto de Edward F. Kravitt acima citado.

2.2.2 O Melodrama no Brasil

Leopoldo Miguez

Há registro da existência de pelo menos uma obra criada no Brasil do século XIX usando, em parte da composição, o formato “melodrama”. Trata-se do “poema dramático”⁹⁸ intitulado “Pelo Amor!”⁹⁹, escrito e encenado no ano de 1897, no salão da Sociedade de Baile Cassino Fluminense, futuro automóvel Club do Brasil¹⁰⁰, (situada na Rua do Passeio, Lapa, RJ). Com poema de Coelho Netto e composição musical do maestro Leopoldo Miguez, regente de uma orquestra de “50 professores” montada especialmente para o evento, como registrado na folha de rosto da edição do texto.

⁹⁸ A denominação do gênero como “poema dramático” encontra-se na capa da partitura editada por “J. Rieter Biedermann” em Leipzig e na folha de rosto da edição do texto.

⁹⁹ Do vinil para a web. Blog de Danielle Carvalho, Doutoranda em Teoria Literária pela UNICAMP. Disponível em: <<http://do-vinil-para-aweb.blogspot.com/search/label/Alberto%20Nepomuceno>>. Acesso em 23 fev. 2012.

¹⁰⁰ “Lapa Criativa”. Disponível em: <<http://www.lapacriativa.com.br/bensimoveis/308>>. Acesso em 16 abr. 2012.

Figura 48 - Capa e folha de rosto da partitura "Pelo Amor!" de Coelho Netto e Leopoldo Miguez

Figura 49 - Edição de 1897 do texto de "Pelo Amor!"¹⁰¹

¹⁰¹ Reprodução completa do livro localizada em: Do vinil para a web, blog de Danielle Carvalho, Doutoranda em Teoria Literária pela UNICAMP.< <http://do-vinil-para-a-web.blogspot.com/search/label/Alberto%20Nepomuceno>.

Do que já foi mencionado neste estudo, em tópicos anteriores, “Pelo Amor!” não chega a apresentar qualquer contribuição que seja motivo de destaque, nem na forma tampouco na maneira da “partitizar” a declamação. Entretanto, é extremamente significativo o fato de haver sido composta mais ou menos contemporaneamente aos melodramas de Engelbert Humperdinck ou Richard Strauss e trazer alguma reminiscência da música de Wagner.

Através do posicionamento das palavras no interior de cada compasso musical, o compositor sugere uma feição rítmica para a fala. Ainda que para isto não se valha de figuras de grafia musical, a declamação passa a se constituir em mais um elemento empregado na elaboração da textura musical. Nos dois últimos compassos da página 62 e durante toda a 63, encontra-se a junção da fala de “Samla” com uma sinuosa e extensa linha melódica.

62

ais! o ver-de bosque em flor Mais per-fu-

-ma - - do que o de Bro-ce-lan - - de...

A voz de Arminio — Samla...
 Malvina — Ouves, Dora? Ouves?
 Dora — E' a voz do senhor...
 Malvina — E' a voz de Arminio.

A voz de Arminio — Samla...
 Malvina — Samla... elle diz Samla...
 é o nome da feiticeira...
 Ducomar — Talvez delire, senhora,
 mas já lhe vem voltando a falla.

Ducomar — O espirito desvairado
 faz com que elle exprima-se desa-
 tinadamente.

Samla — Arminio! quão differentes foram as tuas
 ó doce Arminio!

R. 14 B.

63

palavras do teu proceder... Lembras-te? na casca dum freixo novo gravaste com o teu punhal

a promessa de que serias sempre meu, para o sempre...! Crescendo a arvore com os annos foram

as palavras dilatando-se e, bem que não se possam medir com o meu desespero, são as maiores

que meus olhos têm visto... e ainda hão de crescer com o tronco onde as deixaste; enquanto,

no teu coração, foram diminuindo e nem, talvez, dellas mais a lembrança exista... Arminio!

R. 14 B.

Figuras 50 e 51 - Páginas 62 e 63 da partitura de "Pelo Amor!"¹⁰²

¹⁰² Partitura completa localizada em: "Do vinil para a web" <http://do-vinil-para-a-web.blogspot.com/search/label/Alberto%20Nepomuceno> blog de Danielle Carvalho, Doutoranda em Teoria Literária pela UNICAMP.

Os compassos de “Pelo Amor!” citados acima demonstram uma intenção embrionária de sincronia entre declamação e música. As primeiras falas estão grafadas sobre pausas em fermata e pontuadas por um compasso de música, resquício do motivo musical executado compassos antes. Ainda empregando o recurso rítmico da fermata, mas agora sobre duas notas graves, o diálogo prossegue. No momento em que o personagem “Samla” assume um texto de reminiscências, o compositor acompanha a declamação com um longo solo, simples e construído sobre arpejos da tonalidade de Mi menor.

Um dos objetivos de Coelho Netto quando promoveu a composição de “Pelo Amor!” consistia em fomentar o ressurgimento, se não mesmo a criação, de um gênero dramático mais “artístico” em contraposição ao que se via encenado por artistas profissionais, nacionais ou de companhias estrangeiras, nos teatros do Rio de Janeiro dos oitocentos. Embora gozassem de fervorosa acolhida por parte do grande público carioca, para Coelho Netto, o teatro de variedades, o de costumes, até mesmo a ópera italiana, então predileção nacional incontestada, eram os representantes de uma arte por um lado decadente (não no sentido de movimento artístico, mas literal da palavra) e por outro, antiquada. A música e o drama, criações de Wagner, somadas a padrões artísticos emprestados da Europa serviriam de apoio para que o escritor e um grupo de seus seguidores elaborassem os tão particulares critérios da nova e “elevada” arte brasileira.

Futuramente (em entrevista de 1907 ao jornalista João do Rio), Coelho Netto revela sua grande predileção pela obra “Pelo Amor!” dentre toda sua produção, talvez mais pelo que representou em termos daquela batalha em prol da grande arte do que pela qualidade da obra em si.

João do Rio: _ Qual dos seus volumes prefere?

Coelho Netto: _ O “Pelo Amor!” Não se admire. Prefiro o “Pelo Amor!” por uma questão de momento. Ainda naquele tempo julgava-me capaz de alguma coisa no Brasil. Foi uma batalha perdida, mas de que me lembro com saudades, como certos generais velhos recordam nostálgicos as derrotas. Em todo o caso foi uma perda que acentuou a cisão e determinou uma corrente literária¹⁰³.

¹⁰³ Revista Bula — Literatura e Jornalismo Cultural. Editorial. Disponível em: <<http://www.revistabula.com/posts/entrevistas/coelho-neto-e-entrevistado-por-joao-do-rio>>. Editor: Carlos Willian Leite, 1998.

Declamação e música no Brasil no início do século XX

Recitais poéticos acompanhados por música, como os promovidos por Albertine Zehme¹⁰⁴, com os poemas de "*Pierrot Lunaire*" escritos por Albert Giraud, anos antes da composição de Schoenberg, eram comuns pela Europa da *Belle Époque*. Seja por influência direta do velho continente, seja por decorrência natural da proximidade entre as duas práticas artísticas, a poesia e a música, a sociedade elegante brasileira também cultivava este gênero artístico nas primeiras décadas do século XX.

Além da partitura de "Pelo Amor!" acima comentado, há outro documento brasileiro que registra a atuação conjunta de poeta-tradutor e compositor – desta vez o maestro Alberto Nepomuceno – na elaboração de um espetáculo de declamação com música e que foi apresentado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 04 de novembro de 1916. Abaixo está a reprodução do programa impresso onde são vistos alguns detalhes artísticos do evento. Na ocasião, a composição de Nepomuceno acompanhou a declamação de "Electra" de Sófocles, com tradução de Oscar Lopes. Com base somente neste impresso é impossível identificar o modo como foi concebida a declamação junto da música. No entanto, é bastante provável que Nepomuceno, da mesma forma que soube tão bem musicar os poemas de suas canções, tenha sabido também promover de modo estruturalmente consequente a inclusão do texto declamado de "Electra" dentro do discurso musical.

¹⁰⁴ Veja capítulo Schoenberg e o Melodrama nesta tese.

Figura 52: Museu dos Teatros – coleção “programas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro” ¹⁰⁵

Figura 53: Museu dos Teatros – coleção “programas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro” ¹⁰⁶

¹⁰⁵ Museu dos Teatros – coleção “programas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro” - Disponível em: <http://www.museusdoestado.rj.gov.br/teatro/colecao6.htm>. Acesso em: 26 fev 2012

¹⁰⁶ Idem

Uma particularidade neste programa de “Electra” vale ser ressaltada: o nome da declamadora, Ângela Vargas de Barbosa Vianna, está impresso em caixa alta e em maior destaque até mesmo que os do compositor e do poeta. Tamanho destaque corresponde, entre outros motivos, ao interesse que a atividade de recitação poética exercia no público daquela época e Ângela Vargas era uma das mais famosas e atuantes na cidade do Rio de Janeiro.

Figura 54: Detalhe da imagem anterior

A revista semanal de variedades culturais, “Para Todos”, que circulou de 1919 a 1932, inúmeras vezes estampou em suas páginas anúncios de recitais ou críticas extremamente favoráveis referentes a Senhora Ângela Vargas. O topo da página 21 (em reprodução abaixo) do exemplar do dia 10 de outubro de 1925 apresenta uma foto da artista entre parte de seu público. Em texto, nesta mesma página é comentado o “êxito imenso” da artista em recital poético ocorrido no Instituto Nacional de Música. Ali a artista é citada de maneira um tanto exagerada como a “criadora da declamação no Brasil”. Curioso observar que, ainda no meio da página 21, encontra-se a foto de outra importante declamadora, Berta Singermann, russa de origem, mas argentina por opção. Com carreira internacional, Berta esteve por di-

versas em turnê pelo Brasil, sempre muito bem recebida pela crítica e pelo público, sendo motivo de destaque em numerosos outros fascículos da citada revista “Para Todos”.

Figura 55: Página da revista “Para Todos”. “Ângela Vargas Barbosa” na primeira foto e Berta Singerman na segunda. Destaque que demonstra o interesse pela arte da declamação, no Brasil, durante as primeiras décadas do século XX.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Revista “Para todos”. Do dia 10 de outubro de 1925, página 20. Reprodução digitalizada como parte do projeto “J Carlos em Revista”. Disponível em: < <http://www.jotacarlos.org/revista/index.html> >. Acesso em 21 nov. 2011.

Um fragmento retirado da mesma publicação, mas do dia 18 de junho de 1927 refere-se à declamação como um gênero artístico e faz a seguinte afirmação acerca da atividade no Rio de Janeiro de então:

A moda das audições de poesias está vitorioso, havendo tendências para realizá-las como o concurso da música. É um gênero interessante e já possui um grande público, como tivemos a prova no festival do Automóvel Club (...). Nós, entretanto, entendendo que, de uma declamadora não se devem exigir apenas gestos apropriados e seguros e perfeita justeza de expressões fisionômicas, porque, antes de tudo, é necessário ter em vista a voz, como elemento principal para os efeitos da emoção pretendida e a dicção clara, para que se não percam os esforços do declamador.(...)

O termo “*diseuse*” é também empregado em publicações brasileiras quando pretende se referir às inúmeras declamadoras que mantiveram alguma popularidade entre nós. Um pouco diferente do que ocorria na França com Yvette Guilbert, a nossa “*diseuse*” não mantinha qualquer ligação com as apresentações em cabarés noturnos. Seus recitais, na cidade do Rio de Janeiro foram basicamente promovidos no “Teatro Lírico” (antecessor do Teatro Municipal) e no “Instituto Nacional de Música”. Esclarecedor como as declamadoras escolheram para suas apresentações espaços originalmente destinados a apresentações de música erudita em vários gêneros¹⁰⁸.

¹⁰⁸ REVISTA PARA TODOS. Datas:. Reprodução digitalizada como parte do projeto “J Carlos em Revista”. Disponível em:< <http://www.jotacarlos.org/revista/index.html>>. Acesso no segundo semestre de 2011. Este parágrafo teve por referência a leitura de vários números da revista Para Todos, sendo que os principais foram: 19/09/1925; 26/09/1925; 10/10/1925; 12/12/1925; 16/01/1926; 16/10/1926; 17/11/1926; 04/12/1926; 18/12/1926; 25/12/1926; 01/01/1927; 08/01/1927; 21/05/1927; 16/06/1927; 01/10/1927; 08/10/1927; 14/07/1928; 28/07/1928; 04/05/1929; 08/02/1930; 22/02/1930; 29/03/1930; 03/05/1930; 10/05/1930.

2.3 SCHOENBERG, O MELODRAMA E O CANTO FALADO

2.3.1 Introdução

Neste texto será empregada somente a palavra *Sprechgesang* para designar aqui o assunto central de estudo, mesmo que, de fato, a palavra tenha sido criada após a composição e o primeiros anos de apresentações de "*Pierrot Lunaire*". Variantes como *Sprechstimme*, *Sprechmelodie*, *Sprechnoten* ou qualquer outra, serão deixadas de lado, pois indicam nuances do mesmo conceito, o que poderia resultar em mais complicações do que soluções. Para o correspondente de *Sprechgesang* em português será empregada "canto falado".

Se é considerada a possibilidade de Schoenberg ter sofrido influência mais imediata de Engelbert Humperdinck na concepção e notação de seu *Sprechgesang*, especialmente através do melodrama "*Die Königskinder*", outra fonte de inspiração pode ser indentificada, para muitos estudiosos, no curto, porém intenso, contato profissional que Schoenberg manteve com a música e o ambiente artístico de cabaré.

2.3.2 Canções de cabaré (*Überbrettli Lieder*) e o cabaré "*Überbrettli*"

No ano de 1900, Otto Julius Bierbaum¹⁰⁹ publica a coletânea "*Deutsche Chansons*" (*German Songs*) com poemas de vários jovens autores. O conteúdo da publicação pretendia-se como antítese à tendência literária conservadora do fim do século XIX, e tornou-se imediato sucesso. O emprego da palavra "*chansons*" e não "*lieder*" no título do livro já fazia menção direta às características artísticas, misto de popular e aristocrático, dos cabarés parisienses daquela virada de século.

¹⁰⁹ Otto Julius Bierbaum (28 de junho de 1865 – 01 de fevereiro de 1910), escritor alemão nascido em Grünberg, Silesia. Após estudar em Leipzig, torna-se jornalista e editor para os jornais *Die freie Bühne*, *Pan* e *Die Insel*. Seu trabalho literário foi variado. Como poeta usou formas semelhantes ao Minnesang ou em estilo de canções folclóricas. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Otto_Julius_Bierbaum>. Acesso em: DATA. 01 abr. 2012.

Schoenberg tem contato com o livro e sobre alguns daqueles poemas finaliza, em junho de 1901, o ciclo de oito canções, para voz e piano, que mais tarde levaria o nome de "*Brettl-lieder*". Os autores musicados neste ciclo são: *Frank Wedekind (frequentador do "*Buntes Theater*"), *Otto Julius Bierbaum, *Gustav Falke, Hugo Salus, Gustav Hochstetter, Colly, Emanuel Schikaneder. Somente os três primeiros autores desta relação fazem parte da coletânea "*Deutsche Chansons*", todos, porém, são de origem germânica ou mantiveram sua produção literária naquele idioma, além do quê, igual espírito jocoso permeia a temática de todo o ciclo.

Mesmo que esta obra de Schoenberg reflita na música a leveza e um certo caráter mundano das poesias, o autor não se descuida em momento algum da qualidade da composição. O conjunto de *Brettel-Lieder* não se desmerece diante dos melhores "*lieder*" alemães do final do século XIX. O requintado acompanhamento do piano e a elaborada condução harmônica rescendem a Brahms ou Max Reger e muito se distanciam das partituras dos cabarés franceses (modelos para os futuros cabarés alemães) marcadas pelo imediatismo e descompromisso artístico.

Em dezembro de 1901 Schoenberg, sob influência de seu amigo Oscar Straus, diretor musical do cabaré "*Überbrettl*", é apresentado a Ernst Von Wolzogen, dono do estabelecimento e lhe executa a partitura de algumas das suas oito recém-criadas canções.

Wolzogen agradou da forma como Schoenberg musicou '*Nachtwandler*' e lhe oferece um contrato em seu '*Überbrettl*', que iria de 16 de dezembro de 1901 a 31 de julho de 1902. '*Nachtwandler*' foi a única das oito canções que se sabe ter sido executada no teatro durante aquele período. Sua execução, entretanto não obteve sucesso, o que Schoenberg atribuía à dificuldade da parte do trompete.¹¹⁰

Schoenberg é então contratado como assistente de Oscar Straus, para logo em seguida assumir a direção musical daquela casa. Deste modo, interrompe suas atividades de compositor para se dedicar intensamente a arranjos e orquestrações em trabalhos de outros autores; operetas e reduções para piano. No intervalo de um ano (1900-1901) Schoenberg chegou a redigir mais de seis mil páginas de orques-

¹¹⁰ BROOKS, Colleen. **Cabaret Songs by Classical Composers During the First Half of the Twentieth Century**: Satie, Schoenberg, Weill, and Britten. Graduate School of the University of Cincinnati - Division of Performance Studies of the College-Conservatory of Music. Dissertation. May 31, 2010.

tras¹¹¹. Segundo Karl H. Woner em seu artigo “Arnold Schoenberg *and the theater*”, esta foi, durante toda sua vida de professor de composição e teoria musical, a única ligação profissional que o compositor manteve com a música para o teatro.

Figura 56 - Foto de Oscar Straus em capa de uma partitura de 1902 composta para o cabaré *Überbrettli* de Wolzogen em Berlim¹¹²

O cabaré “*Überbrettli*”

“*Überbrettli*” (posteriormente chamado de “*Bunttes Theater*”), uma espécie de cabaré, foi inaugurado em Berlim no dia 18 de janeiro de 1901. Esteve à frente do empreendimento o escritor Ernst von Wolzogen (libretista da ópera “*Feuersnot*” de Strauss¹¹³) que, por sua vez, se inspirou na novela “*Stilpe*” (1897) de Otto Julius Bierbaum (editor das “*Deutsche Chansons*”). Wolzogen moldou sua nova criação no cabaré francês privilegiando, entretanto, uma tendência mais literária do que seu modelo. Decorre daí a escolha do nome “*Überbrettli*” como um irônico jogo de palavras baseado no conceito de Friederich Nietzsche para “*Übermensch*”, grosseira-

¹¹¹ BROWN, Svend-Einar, 2008. Disponível em: <<http://content.thespco.org/music/compositions/selected-songs-from-brettli-lieder-cabaret-sobgs-arnold-schoenberg/>>. Acesso em: 14 abr. 2012.

¹¹² Disponível em: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Oscar_Straus_music_sheet.jpg&filetimestamp=20081002004906 Acesso em: 29 mai. 2012.

¹¹³ *Feuersnot* Op. 50, segunda ópera (ou poema cantado em um ato) de Richard Strauss.

mente traduzido como “Super-homem”. Seu objetivo era o de elevar o padrão artístico do teatro de variedades e mímicos berlineses e para isto teve colaboração artística de músicos como Oscar Straus, Zemlinsky (amigo-professor de Schoenberg), e o próprio Schoenberg (cujo “*Pierrot Lunaire*” de 1912 demonstra influências do cabaré).¹¹⁴

Se a ideia de ter Schoenberg dirigindo uma “chateuse” do tipo da Liza Minnelli é difícil de imaginar, pode ser porque cabaret, naquela época era tanto um entretenimento de gosto popular como também um abrigo [de artistas da] “*avant-garde*”. Wolzogen pretendia trazer a cultura das massas e também desafiar os artistas ao confronto com uma plateia ruidosa e próxima¹¹⁵.

Figura 57 - Cartaz criado pelo artista gráfico Edmund Edel
© Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz¹¹⁶

¹¹⁴ KENNEDY, Michael; BOURNE, Joyce. **Überbrett!**. The Concise Oxford Dictionary of Music. 1996. *Encyclopedia.com*. 31 May. 2012.

¹¹⁵ BROWN, Svend-Einar. **The Saint Paul Chamber Orchestra**. 2008. Disponível em: <<http://www.thespc.org/>>. Acesso em: 28 mai. 2012.

¹¹⁶ Este cartaz foi criado pelo famoso artista gráfico Edmund Edel (1863-1934), que estendeu sua participação pelos interiores do “Buntes Theater”. Fonte: Germany History in Documents and Images. Em: http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=2158 Acesso em: 21 mai. 2012.

Constatando sua popularidade e internacionalização, a figura do personagem *Pierrot*, em segundo plano na parte superior do cartaz, observa (ou integra) uma cena do cabaré. Aqui, emoldurado por um céu estrelado, apresenta as mesmas características perpetuadas pelo mímico francês Charles Deburau (comentado neste trabalho no capítulo dedicado ao personagem): roupas brancas e amplas e uma toca preta na cabeça. Os dois estão igualmente ligados à noite: este *Pierrot fin-de-siècle* e o teatro-cabaret, também outro produto dos últimos anos do século XIX.

Na noite de estreia ofereceu-se à audiência três horas de um misto de canções, dança e teatro dramático, que encontrou instantâneo sucesso. Entretanto, por razões de sobrevivência econômica, Wolzogen sucumbe ao gosto mais popular.

Na intenção de trazer para Berlim o ambiente moderno e seletivo dos famosos cabarés de Paris como o "*Chat Noir*", Wolzogen lança uma tendência: só no período de 1901 a 1906 surgem em Berlim 32 cabarés do mesmo estilo. Por inabilidades administrativas, Wolzogen deixa "*Überbrett!*" em junho do ano seguinte à inauguração, 1902, e por consequência o contrato de Schoenberg não foi renovado.

Figura 58 - Dependências do segundo endereço onde de fato Schoenberg desempenhou funções de diretor e arranjador musical.

© Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz - Original: Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin – "Buntes Theater" ("*Überbrett!*") – Köpenicker Street (1901)¹¹⁷

Do primeiro endereço, alugado, Alexanderstrasse, 40, "*Überbrett!*" desloca-se, em 28 de novembro de 1901, para sua sede na *Köpenicker Street*, previamente remodelado pelo famoso arquiteto "*Jugendstil*" ("*art nouveau*" alemão) August Endell

¹¹⁷ Fonte: ". Fonte: Germany History in Documents and Images. Disponível em: http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=2158. Acesso em: 21 mai. 2012.

(1871-1925). Concomitantemente o teatro muda de nome para “*Buntes Theater*” ou “Teatro Colorido”. Pelo fato de Schoenberg ter sido contratado em dezembro deste ano, foi no segundo endereço do teatro que desenvolveu suas atividades.

Além da rápida passagem como músico por este ambiente mundano intelectual, Schoenberg tinha o hábito de frequentar alguns cafés de Viena onde outros grandes artistas do momento eram *habitués*: o “Imperial”, o “Central”, o “*Museum*”. O interesse em ressaltar esta passagem da vida de Schoenberg está no fato de que, para muitos autores, o ambiente, e sobretudo a estética daquele cabaré exercera influência na futura concepção de seu “*Pierrot Lunaire*”. No entanto, existe, entre os dois fatos, o cabaré e o *Pierrot*, a distância de mais de dez anos, e ainda a crescente “resistência à cultura popular predominante”, como o próprio Schoenberg mais tarde caracterizaria sua obra atonal.¹¹⁸

Peter Stadlen¹¹⁹ argumenta que “*Überbrettl Theater*” não contava, entre suas atrações, com a figura da “*diseuse*”, importante artista do cabaré francês, habituada a mesclar fala com o canto no interior de uma canção (em Paris, Yvette Guilbert cumpria honrosamente esta função). Além do quê, o ciclo de canções “*Überbrettl-lieder*” não se adaptava ao estilo parisiense do canto-quase-falado da “*diseuse*”, ao contrário, deveria ser cantada exatamente como escrito.¹²⁰

De fato, se é para encontrar no cabaré uma das origens do *sprechgesang* e todo o espírito de “*Pierrot Lunaire*”, esta seria de fato a “*diseuse*” (ou declamadora), mesmo porque, Albertine Zehme desenvolvia atividades neste gênero de declamação quando encomenda “*Pierrot Lunaire*” a Schoenberg. Stadlen ressalta que haveria mais diferenças do que similaridades entre o ciclo “*Überbrettl-lieder*” e o melodrama *Pierrot* e a mais significativa divergência consiste em que no primeiro a voz canta e no segundo o próprio compositor proíbe terminantemente que se cante.

¹¹⁸ ROSS, Alex. **O resto é ruído**: Escutando o Século XX. 1a. ed., 2007, p. 60.

¹¹⁹ STADLEN, Peter. Schoenberg's Speech-Song. **Music & Letters**, Vol. 62, No. 1 (Jan., 1981), p.1. Oxford University Press Stable. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/734794>.

Acesso em: 06 mar. 2012

¹²⁰ BROOKS, Colleen. **Cabaret Songs by Classical Composers During the First Half of the Twentieth Century**: Satie, Schoenberg, Weill, and Britten. Graduate School of the University of Cincinnati - Division of Performance Studies of the College-Conservatory of Music. Dissertation. May 31, 2010.

2.3.3 De *Gurre-lieder* a *Pierrot Lunaire*

René Leibowitz, ao comentar a importância de "*Gurre-lieder*" como obra emblemática a demarcar a transição do século XIX para o XX, caracteriza esta composição como a síntese da prática musical precedente e, simultaneamente, o germe de um novo mundo sonoro. O percurso trilhado pela música sinfônica de Mozart a Mahler, no que concerne à crescente complexidade formal e sonora, encontra nesta obra o seu ápice evolutivo. Composta quase totalmente no ano de 1900, inicialmente como um ciclo de canções para soprano, tenor e piano, em estilo fortemente influenciado por Wagner é em seguida, ampliada, incluindo outros solistas e coros. Sua orquestração é iniciada em 1901 quando recebe de seu editor o papel pautado com os 48 pentagramas necessários à monumental dimensão da orquestra para a qual é destinada. Trabalho abandonado em dezembro do mesmo ano, esta instrumentação só é finalizada em 1911. São ao todo 150 executantes, não contando com os coros, o que certamente ultrapassa, em número, qualquer outro projeto musical anterior e futuro, entre os seus ou de outro compositor. Nem mesmo a grandiosa sinfonia nº 8 de Mahler (comumente chamada de "Sinfonia dos Mil"), composta em 1906, emprega orquestra tão vasta. Embora Schoenberg, antes dessa data, já houvesse manifestado suas intenções monumentais com relação à orquestração de *Gurre-lieder*, não há como não pensar na importância daquela sinfonia de Mahler para que Schoenberg se sentisse estimulado a finalizar a orquestração desta obra nos moldes originalmente projetados.

Com a denominação de "melodrama", Schoenberg incorpora um narrador na terceira parte da obra. O trecho em questão, "*Der Sommerwindes wild jagd*", emprega este recurso que por muitos estudiosos é visto como o elemento visionário a indicar práticas da música futura. Qual seria exatamente o caráter de novidade embrionária que Schoenberg encontrava neste recurso é hoje algo difícil de avaliar. Fazer uso de um narrador e incluí-lo no tecido musical dando-lhe importância dramática similar à dispensada aos demais cantores solistas da obra, pode, no momento da composição, ser mais um representante dos componentes da síntese passadista. Mesmo que de um passado muito recente. Engelberg Humperdinck (1854-1921) já o havia empregado, com notável desenvoltura, no interior de suas composições. S-

choenberg se utiliza da mesma grafia de Humperdinck. Abaixo seguem dois exemplos para que se faça a comparação entre a grafia do narrador nas duas partituras: *Gurre-lieder* e “*Dornröschen*” (A bela adormecida) de Humperdinck.

3.
ANKUNFT DER FEEN.
Mäßig schnell.
Der Bote (nach dem Hintergrunde blickend.)
*) x = Sprechnoten. = nota falada
M. B. 434

Figura 59 - Entrada da declamação em “*Dornröschen*” (A bela adormecida) de Humperdinck. Abaixo da pauta aparece esclarecimento para a notação da fala.

Sprecher
Herr Gänsefuß, Frau Gänsekraut, nun duckt euch nur geschwind,
Mäßige
I. Gge. m. Dpf.
II. Gge. m. Dpf.
Vell. m. Dpf.
pizz.
ppp
121

Figura 60 - Linha da declamação em *Gurre-lieder*, de Schoenberg

Tanto na escrita da linha do narrador de “*Gurre-lieder*” quanto na do personagem Rosa, entre outros, em “*Dornröschen*”, encontra-se o contorno de uma melodia perfeitamente adaptada ao campo harmônico dos outros instrumentos. Quanto à rítmica empregada pelos dois compositores não há controvérsias, deve ser observada com

¹²¹ Os fragmentos de partitura aqui incluídos pertencem ao acervo do site “**International Music Score Library Project (IMSLP)**”. Disponível em: <http://imslp.org/>. Os casos diversos são individualmente identificados.

exatidão. No entanto, a despeito de serem destinadas à narração, estas linhas são elaboradas utilizando-se de todos os parâmetros necessários à construção de uma melodia “cantável”. Para a realização destas partes, os dois compositores desejam que as notas do contorno melódico sirvam, ao narrador, somente como referência, fazendo com que sua fala passe pelas notas sem que, no entanto, se defina por nenhuma altura fixa. Especialmente para Schoenberg, o narrador não deve produzir uma fala cantada, e muito menos o contrário, deve antes observar os movimentos melódicos ascendentes e descendentes e conformar sua declamação a eles. Mesmo assim, todo este detalhamento no registro das alturas presente na linha do narrador contribui mais para criar dúvidas em relação ao teor de “música” que a fala deve conter. Por exemplo, os acidentes antepostos às notas do terceiro compasso do trecho do “*Gurre-lieder*” acima citado, só têm real função perante as respectivas alterações da harmonia do acompanhamento. Entretanto, a diferença entre Mi bemol ou natural, Dó natural ou sustenido, pouca ou nenhuma influência apresenta sobre o contorno da fala.

De forma igual, nas duas composições, um “x” é desenhado no lugar de cabeça de nota, mas Alban Berg, ao elaborar a redução para canto e piano de “*Gurre-lieder*” (Universal Edition, 1914) emprega uma segunda grafia para o narrador, onde substitui o “x” por um losango, de tamanho proporcional ao tamanho da cabeça da nota. Na Figura 61 estão os mesmos três primeiros compassos do narrador mostrados na Figura 60, mas agora em versão para canto e piano de Alban Berg. Para o efeito final na execução, esta alteração não apresenta qualquer interferência.

Figura 61: Três primeiros compassos do narrador em *Gurre-lieder* na versão para canto e piano de Alban Berg¹²²

¹²² Esta partitura se encontra em: <http://vc.lib.harvard.edu/vc/deliver/~scores/002615319> Acesso em: 20 mai. 2012.

Para exemplificar a visível contradição com que Schoenberg lida com a questão da escrita detalhada e leitura relativizada daquele solfejo melodicamente complexo é suficiente lermos um trecho de sua carta dirigida a Alban Berg em 13 de janeiro de 1913:

Aqui [na parte falada de *Gurre-lieder*] a notação das alturas certamente não será tomada tão seriamente como nos melodramas de *Pierrot*. O resultado aqui não deve, de modo algum, ser como uma melodia-falada nos moldes de uma canção [como em *Pierrot*]... as alturas são para serem consideradas meramente como diferenças de registro, o que quer dizer que a passagem em questão (!!! não a nota individual) é para ser falada mais aguda ou mais grave, respectivamente. Porém, sem [observar a] proporção intervalar.”¹²³

Outro aspecto interessante de ser observado é quanto ao registro vocal apropriado para a execução do papel do narrador em *Gurre-lieder*. Na lista das vozes solistas encontram-se cinco cantores (um soprano, um *mezzo*, dois tenores e um baixo) e um narrador, para o qual não há especificação de registro vocal. No entanto, ao se considerar a tessitura predominante em que está escrita a linha do narrador e sua nota mais aguda (“Si” acima da pauta), conclui-se que o registro mais apropriado para a sua execução é o de tenor.

Figura 62: Recorte da linha do narrador de *Gurre-lieder*, apropriada ao registro vocal de tenor.

Mesmo assim, as instruções dadas por Schoenberg na correspondência acima citada, em comparação com a partitura, geram duas possibilidades de solfejo, quanto às alturas da linha em questão: uma vez que a partitura não indica o registro vocal do narrador, quando executada por um intérprete de voz aguda, podem ser mantidas as alturas exatas das notas escritas, enquanto para o intérprete de voz grave toda a linha deve ser transposta de modo que esta se adapte ao seu registro vocal, porém, o contorno melódico e rítmico escrito por Schoenberg deve obrigatoriamente ser observado.

¹²³ SODER, Aidan. *Sprechstimme in Arnold Schoenberg's Pierrot Lunaire*. The Edwin Mellen Press, Ltd, 2008, p. 6. STADLEN, Peter. Schoenberg's Speech-song. *Oxford Journals*, Oxford University Press. **Music and Letters**, vol 62, nº1, jan 1981, p. 4.

Após "*Gurre-Lieder*", as duas próximas obras em que Schoenberg faz um uso estilizado da voz falada são "*Die Gluckliche Hand*", op 18 e "*Pierrot Lunaire*", op 21. Denominada por Schoenberg de "drama com música", a primeira foi iniciada em 1910 (logo após "*Erwartung*" op 17, por isto recebe 18 como número de opus) e só concluída em 1913, enquanto "*Pierrot*", resultado de uma encomenda, foi composta de 12 de março a 09 de junho de 1912, sendo que a maior parte foi concluída nos meses de abril e maio. A primeira apresentação de "*Pierrot*" para a imprensa e um público especialmente convidado, aconteceu no ensaio geral do dia 09 de outubro de 1912 e para o público geral, a estreia de fato aconteceu sete dias após, em 16 de outubro, na Sala Corolion de Berlim.

Nas obras do período de aproximadamente oito anos que se estende desde a composição de "*Gurre-lieder*" até "*Die Glückliche hand*", a voz cantada está presente em frequência considerável, seja acompanhada por piano, seja por um grupo de instrumentos, ou ainda "a capella", como em "*Firede auf Erden*", op 13, para coro misto. No total de treze opus, oito delas são destinadas a vozes (cantadas) solistas, incluindo uma nada usual parte de soprano no terceiro e quarto movimentos do segundo quarteto de cordas.

Isto demonstra a intensa familiaridade de Schoenberg com o canto como meio expressivo para seus conceitos artísticos. No entanto, a presença da voz humana na obra de Schoenberg reveste-se de outra importância que vai além dos aspectos semânticos, uma vez que o texto, cantado ou falado, é incorporado como mais um elemento de estruturação formal.

Segundo Philip Friedeheim¹²⁴ se as obras desse período ainda apresentam algumas estruturas baseadas nos modelos do século XIX no que concerne à tonalidade e à forma, à medida que cresce o número de opus, fica evidenciada a tendência de Schoenberg em direção à composição atonal e à estruturação motivica.

Por consequência, este atonalismo propicia a revalorização da escrita contrapontística. Segundo René Leibowitz:

(...) o contraponto comprova ser cada vez mais necessário à música 'pós-tonal (...) [pois] fornece poderosos meios de articulação em substituição às funções articuladoras da harmonia tonal. Esta necessidade levou ao fortale-

¹²⁴ FRIEDEHEIM, Philip. Rhythmic Stricture in Schoenberg's Atonal Compositions. **Journal of the American Musicological Society**, Vol. 19, No. 1 (Spring, 1966), p. 59-72. University of California Press on behalf of the American Musicological Society. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/830871>>. Acesso em: 09 abr. 2012.

cimento da música de câmara, uma vez que grupos pequenos como quarteto de cordas ou pequenas formações fornece os mais eficientes meios de execução da escrita contrapontística.¹²⁵

Desta forma é possível estabelecer uma íntima ligação entre os seguintes pontos na obra de Schoenberg: tendência à escrita atonal, o uso estruturante da voz (texto), a revalorização da escrita contrapontística e a escolha de pequenos grupos de câmara como o meio mais adequado a estes novos recursos. Em 1941 Arnold Schoenberg proferiu uma palestra na Universidade da Califórnia, Los Angeles, intitulada "Composition with twelve tones"¹²⁶ quando afirmou, sobre a relação da forma musical com o texto:

Eu descobri como construir formas longas seguindo um texto ou um poema. As diferenças de tamanho e forma de suas partes e a mudança de caráter e humor eram refletidas na forma e tamanho da composição, em suas dinâmicas e tempo, figuração e acentuação, instrumentação e orquestração. Então, as partes eram diferenciadas tão claramente como elas haviam sido através das funções tonais e estruturais da harmonia.¹²⁷

A tendência a atonalidade coincide com a tendência em substituir as grandes formas por conjuntos de pequenas peças: "*Das Buch der hängenden Gärten*", quinze melodias sobre poema de Stefan George op15 (1908-1909); três peças para piano op 11 (1909); cinco peças para orquestra op 16 (1909); três pequenas peças para orquestra de câmara sem número de opus (1910); seis pequenas peças para piano op 19 (1911); "*Herzgewächse*" op 20 (1911), pequena peça para soprano, harmônio, celesta e harpa, em que muito antecipa da escrita contrapontística de "*Pierrot Lunaire*" op 21 (1912). "*Erwartung*", op 17 de 1909, é a única obra desse período de longa duração composta no estilo atemático.

Em carta endereçada a Ferruccio Busoni escrita em 1909 há duas frases contundentes onde o compositor manifesta o desejo pelas peças curtas ou, visto de outra forma, demonstra a consciência de que a nova escrita atonal lhe exigia maior concentração de ideias: "Minha música deve ser breve. Concisa! Em duas notas: não construídas, mas 'expressadas'!!"

¹²⁵ LEIBOWITZ, René. **Schoenberg and his school**. The contemporary stage of the language of music. Dika Newlin (trad.). New York: Da Capo Press, 1970, p. 94.

¹²⁶ COVACH, John. The Sources of Schoenberg's "Aesthetic Theology". **19th-Century Music**, Vol. 19, No. 3 (Spring, 1996), p. 252-262, University of California Press Stable. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/746221>>. Acesso em: 21 mar. 2012.

¹²⁷ BRYN-JULSON, Phyllis; MATHEWS, Paul. Schoenberg, Composition with twelve tones, Style and Idea. In **Inside Pierrot Lunaire**: Performing the Sprechstimme in Schoenberg's Masterpiece. Maryland, USA: Scarecrow Press Inc. 2008, p. 217-218.

Schoenberg localiza em "*Das Buch der hängenden Gärten*" o momento em que surge um novo estilo gerado no interior de sua própria atividade composicional.

(...) Foi somente o primeiro passo de um novo caminho, porém, cheio de espinhos. O primeiro passo em direção a um estilo que desde então, vem sendo chamado de 'atonalismo'. (...) Novos sons foram produzidos e surgiu um novo tipo de melodia, foi descoberta uma nova abordagem para expressar os estados de espíritos e personagens.¹²⁸

É importante ressaltar que se o compositor reconhece neste ciclo de canções o surgimento de uma sonoridade inteiramente nova, afirma que, seguramente isto se deu de modo quase involuntário e principalmente gerado pelas exigências expressivas do texto que escolhera para musicar. "(...) Surpreendentemente e sem qualquer expectativa de minha parte estas canções mostraram-me um estilo bastante diferente de tudo que havia escrito até então."¹²⁹

Este fato contribui ainda mais para confirmar a valor atribuído à voz na linha evolutiva da obra de Schoenberg. Cantado ou recitado, o texto serviu de importante propulsor na elaboração tanto das novas formas quanto das novas sonoridades atonais.

Mais do que a presença da voz humana o que de fato aproxima "*Die Gluckliche hand*" e "*Pierrot Lunaire*" é o tratamento similar dispensado à voz nas duas obras.

Em "*Die Gluckliche hand*", "Schoenberg faz seu primeiro uso consequente do *Sprechgesang*, que mais tarde será empregado em *Pierrot Lunaire*. Esta nova forma de tratar a voz permite a elaboração de cenas melodramáticas de acordo com princípios puramente musicais, que não é caso dos recitativos clássicos."¹³⁰

Segundo o que Joseph H. Auner expõe em seu texto "*Aggregates and Referential Collections in Die gluckliche Hand*"¹³¹ existe, porém, outra ordem cronológica de inclusão de "*Gluckliche Hand*" no catálogo de obras de Schoenberg, que implicaria em rever a primazia desta em relação ao emprego do *sprechgesang*. Além da conclusão do libreto, algumas pinturas e esquema de palco, somente uma quantida-

¹²⁸ Idem. p. 49-50.

¹²⁹ Ibidem. p. 49-50.

¹³⁰ LEIBOWITZ, René. **Schoenberg and his school**. The contemporary stage of the language of music. Dika Newlin (trad.). New York: Da Capo Press, 1970.

¹³¹ AUNER, Joseph H. *Aggregates and Referential Collections in "Die glückliche Hand"*. **Music Theory Spectrum**. University of California Press. Vol. 18, No. 1 (Spring, 1996), p. 77-105.

de pequena de esboços musicais da obra foi elaborada em 1910. Desta data até a término na composição, Auner detecta, em seu *paper*, diversas fases pelas quais passou a elaboração da obra e associa a elas os trechos criados. No entanto, a cena inicial, quando Schoenberg emprega extensamente o *sprechgesang* nas linhas polifônicas do coro misto, parte da segunda cena e a cena final, onde reaparecem as notas canto-faladas do coro, todo este material foi concluído somente no último estágio de composição, em 1913, portanto no ano seguinte ao "*Pierrot Lunaire*". Considerando o estudo de Auner, o desenvolvimento do conceito e a aplicação da técnica do *sprechgesang* é fruto do trabalho de Schoenberg no "*Pierrot Lunaire*". E, como será detalhado mais adiante, a criação do *sprechgesang* contou, em parte, com uma influência externa ao compositor: Albertine Zehme, quem lhe encomenda *Pierrot*, quando o faz apresenta a Schoenberg uma ideia bem desenvolvida e de caráter muito particular de como gostaria que soasse a linha vocal declamatória.

Se compararmos as duas obras, "*Die Gluckliche Hand*" e "*Pierrot Lunaire*", por intermédio de suas partituras impressas, ou seja, no estágio final da composição, veremos que Schoenberg opta pela mesma solução de escrita do canto falado tanto para uma quanto para a outra. Se na linha do narrador de *Gurre-lieder* fora empregado um "x" em substituição à cabeça de nota, agora, no op 18 e 21, o canto falado é anotado com um "x" sobre a haste de cada nota. Para efeito de comparação, seguem dois fragmentos iniciais de cada uma destas obras (Figuras 63 e 64).

Figura 63 - *Die gluckliche hand*, compassos 03 e 04, linha do coro canto falado

Figura 64 - Primeiros compassos de "*Pierrot Lunaire*", na linha do soprano recitante

Apoiado na tese sumarizada acima de Joseph H. Auner e considerando esta similaridade de escrita, conclui-se que deva haver também uma similaridade na execução no *sprechgesang* das duas obras aqui tratadas, ainda que sejam observadas

as particularidades quanto ao tratamento vocal polifônico de "Die gluckliche hand" e vocal solista de "*Pierrot*". (Quanto às particularidades da execução do canto falado em *Pierrot Lunaire*, esta dissertação fornece maiores detalhes no tópico 3.8 – Estudo comparativo das interpretações de Erika Stiedry-Wagner, Helga Pilarczyk e Christine Schäfer; e no tópico 3.10 – Aplicação prática dos conceitos estudados na elaboração de uma interpretação do *Sprechgesang* na versão para o português – Descrição dos ensaios com Erika Muniz.)

Há, porém, um único pequeno detalhe que diferencia uma escrita da outra: sendo estas linhas vocais igualmente de caráter silábico, ou seja, a cada nota corresponde uma sílaba do texto, Schoenberg, em "*Die Gluckliche Hand*", opta por unir os colchetes das notas, agrupando-as de acordo com os tempos do compasso, o que facilita a leitura rítmica, enquanto em "*Pierrot*" as hastes estão separadas, como é usado em edições tradicionais de música vocal. A canção número 17 de "*Pierrot*", *Parodie*, é a única do ciclo Melodrama que foge da feição silábica. Em alguns momentos deste número, a recitante, como "parodiando" a atitude vocal de uma cantora, executa pequenos melismas, ainda que no âmbito da fala. Nestes melismas, importante recurso de reforço expressivo tradicionalmente usado no canto, Schoenberg opta por unir as hastes, indicando quais figurações melódicas são executadas com uma única vogal.

Figura 65 -Compasso 13 da recitante em *Parodie* (nº17 de "*Pierrot Lunaire*")

O fato de que a composição de "*Die Gluckliche Hand*" tenha sido iniciada em 1908 e concluída um ano após "*Pierrot*", em 1913, demonstra a possibilidade de influência mútua, de uma obra sobre a outra, no que concerne à concepção e desenvolvimento da grafia do *sprechgesang*. "*Pierrot*" tem sua primeira edição em julho de 1914 pela Universal Edition de Viena, e "*Die Gluckliche hand*", só seria impressa pela mesma editora em 1917.¹³²

Como afirma Aidan Soder, Schoenberg nunca abordou a gênese e evolução do *Sprechgesang* nos anos entre "*Gurre-lieder*" e "*Pierrot*". Porém, os manuscritos

¹³² Arnold Schoenberg Center. Disponível em: <<http://www.schoenberg.at>>.

de "*Pierrot Lunaire*" demonstram que o compositor ainda não havia chegado à forma final de escrita ao concluir a versão manuscrita destinada à impressão (denominada *Fair Copy*).¹³³

A seguir os compassos 23 a 25 do número 01, "*Mondestrunken*", nas duas versões, manuscrita e impressa.

Figura 66 - Versão manuscrita¹³⁴

Figura 67 - Versão impressa

No primeiro exemplo, as notas escritas abaixo da pauta estão severamente prejudicadas no manuscrito, isto por conta da interferência do "x" com as linhas complementares. Posicionar o "x" nas hastes das notas, visto no segundo exemplo, é de fato a melhor opção, uma vez que não interfere em qualquer elemento significativo do símbolo musical. É evidente o quanto a versão impressa ganha em precisão e clareza. Pois assim, ritmo e altura estão claramente definidos.

2.3.4 Albertine Zehme

Albertine Zehme (1857-1946) foi a artista vienense responsável por convidar Schoenberg a musicar "*Pierrot Lunaire*". Existe uma tese bastante plausível de que

¹³³ SODER, Aidan. **Sprechstimme in Arnold Schoenberg's *Pierrot Lunaire***. The Edwin Mellen Press, Ltd, 2008, p. 07.

¹³⁴ SODER, Aidan. **Sprechstimme in Arnold Schoenberg's *Pierrot Lunaire***. A Study of Vocal Performance Practice. Lewiston, Queenston, Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2008 New York pag 08

os conceitos vocais de Albertine concernentes à arte da declamação de poesias tenha influenciado o compositor de "*Pierrot*" na concepção final do *Sprechgesang*.

Além de ter sido atriz, se apresentando em peças de Shakespeare e Ibsen, a artista era também treinada em canto. Em 1881 vai a Bayreuth para estudar alguns papéis de óperas wagnerianas, sob a orientação de Cosima Wagner. De volta a Leipzig passa a organizar recitais de canto.

Não consta que tenha feito boa carreira como cantora, o contrário é mais certo e, apesar de sua destacada condição social e financeira facilitar o trânsito entre críticos e artistas, não houve como evitar que fossem publicados, após um recital público de canções, comentários como:

Ela abordou [duas obras] com disposição e uma boa voz de *mezzo* soprano. Entretanto, algumas das canções requerem maiores habilidades artísticas do que a Sra Zehme parece possuir. Dr. Rudolf Mothes, um advogado de Leipzig, relembra o concerto de Zehme com canções de Hugo Wolf no grande salão de Buchhändlerbörse (...) "à medida que a plateia começava a se mover, lenta, calma mas inexoravelmente em direção às portas, elas foram fechadas".¹³⁵

A despeito das críticas e da resposta pouco favorável por parte do público, Zehme persiste com os recitais de canto, porém, pouco a pouco passa a também se apresentar como declamadora. Uma série de acontecimentos em sua vida particular, casamento e subsequente divórcio, coincidem com a definitiva mudança de área de atuação artística. Cresce seu interesse pelo teatro, embora não obtivesse aí novamente, nem da crítica tampouco do público, melhor acolhida que a de seus dias de cantora. Mesmo não tendo sido intérprete de grandes recursos técnicos, suas diversificadas experiências artísticas lhe deram meio para que criasse uma maneira muito particular de declamação poética. Suas ideias a respeito do uso artístico da voz se não lhe auxiliavam quando no palco pelo menos se mostravam bastante coerentes e até avançadas em relação aos profissionais da época.

Declamar poesia dramática com acompanhamento musical era prática comum na Europa do início do século XX e então muito do gosto de Albertine Zehme. Em 4 de março de 1911, se apresenta no *Vortrags-Abend*, Berlim, recitando 22 poemas escolhidos entre os cinquenta do livro "*Pierrot Lunaire: Rondels bergamasques*" escritos pelo belga Albert Giraud, e traduzidos do francês para o alemão por

¹³⁵ BRYN-JULSON, Phyllis; MATHEWS, Paul. *Inside Pierrot Lunaire*. The Scarecrow Press, 2009.

Otto Erich Hartleben (Segundo Jonathan Dunsby, a versão de Hartleben resulta em uma obra consideravelmente melhor que o original.) A música que serviu de acompanhamento para aquele recital, escrita em 1904 por Otto Vrieslander, na verdade, tratava-se originalmente de simples canções das quais Zehme trocou a melodia vocal por declamação, mantendo o acompanhamento de piano. Com a intenção de justificar esta substituição, a atriz redige um ensaio encartado ao programa do recital, onde expõe suas ideias em relação ao alcance expressivo da voz falada e cantada, intitulado “Porque devo falar estas canções”:

As palavras que falamos não devem conduzir a conceitos mentais unicamente mas, ao contrário, o seus sons devem nos permitir participar de sua experiência interior. Para tornar isso possível devemos ter uma liberdade irrestrita de tom [timbre]. Nenhuma das milhares de vibrações deve ser negada para a expressão do sentimento. Eu exijo liberdade tonal, não pensamentos!

A voz cantada, instrumento sobrenatural, castamente controlada, beleza idealizada precisamente na sua asséptica de falta de liberdade, não é apropriada às fortes erupções e sentimento – nem mesmo uma forte lufada de ar pode estragar esta incomparável beleza.

A vida não pode ser representada em sua plenitude somente pelo som belo. A mais profunda felicidade e a mais profunda tristeza desaparecem inauditas, como um grito silenciado dentro de nosso seio, que ameaça a voar para além ou entrar em erupção como um fluxo de lava derretida [saindo] de nossos lábios. Para exprimir estes [sentimentos de capital valor] parece-me quase cruel esperar que a voz cantada desempenhe tal tarefa, das quais [a voz] deve vir desgastada, estilhaçada, e esfarrapada. Para que nossos poetas e compositores se façam comunicar, necessitamos de ambos, os tons da canção tanto quanto os da fala. Minha luta incessante em busca dos recursos expressivos finais para a "experiência artística de tom" ensinou-me este fato.¹³⁶

Uma pequena advertência impressa nas últimas linhas do programa que acompanhava os recitais dos poemas de Giraud-Hartleben (e música de Vrieslander) demonstra que Zehme aprendeu, após antigos recitais de canto, um modo seguro de “cativar” seu público. Assim podia-se ler: “Durante as recitações as portas do salão se manterão trancadas.”¹³⁷

Porém, música de Vrieslander não apresentava a força dramática própria ao ambiente algo picante e bizarro dos poemas, e devido a isto, é sugerido a Zehme

¹³⁶ SIMMS, Bryan. **The Atonal Music of Arnold Schoenberg**. New York: Oxford University Press, 2000, p.120-21. O Texto alemão original pode ser encontrado em ibidem p. 235 nota 21, e em: Arnold Schönberg, **Sämtliche Werke, Pierrot Lunaire**, Josef Rufer (ed.). Wien: Universal Edition AG and Mainz: Schott Music International, 1995, Section 6, series B, 24/1, 307.

¹³⁷ BRYN-JULSON, Phyllis; MATHEWS, Paul. **Inside Pierrot Lunaire**. The Scarecrow Press, 2009.

que contratasse um compositor de ideias modernas como Schoenberg para que musicasse a versão de Hartleben para os poemas.

Ao receber o convite para compor a música de "*Pierrot Lunaire*", Schoenberg se entusiasma. Mesmo assim, um trabalho comissionado poderia representar para ele o comprometimento de escrever algo que não tivesse artisticamente compelido a fazer.

Schoenberg anota em seu diário no dia 18 de janeiro:

(Recebi a) proposta de compor um ciclo *Pierrot Lunaire* para o recital pretendido pelo Dr. Zehme (Schoenberg tratou as questões estéticas com Albertine Zehme e os termos do contrato com Dr. Feliz Zehme, advogado e marido de Albertine). Traz a perspectiva de (pagamento) de uma alta soma (100 marcos). Tendo lido o prefácio e dado uma olhada nos poemas, estou entusiasmado. Brilhante ideia, absolutamente ao meu gosto. Gostaria de fazê-lo mesmo sem pagamento. E é por isto que fiz outra proposta: no lugar de pagamento, direitos das apresentações. Mas aceitável para mim uma vez que, de todo jeito, não sou adepto a trabalhar por encomenda. Assim, (...) se obtiver sucesso em compor estes melodramas, ela então deverá apresentá-los e pagar-me o que for acordado a respeito dos direitos autorais por vinte ou trinta noites. Muito provável que (esta proposta) seja aceita.”¹³⁸

Para estabelecer as diretrizes artísticas do projeto, em 26 de janeiro de 1912, Zehme escreve uma carta a Schoenberg. Neste momento, a artista já bastante consciente do que desejava, testemunha: “Possuo um estilo especial de recitação baseado em meu próprio sistema: treinado em possibilidades vocais e de expressão e estou ansiosa por lhe familiarizar com o instrumento no qual poderá depositar seu talento”¹³⁹. Pessoalmente, os dois se encontram em um concerto público onde peças de Schoenberg foram executadas. Neste momento há uma admiração mútua: ela pela música de Schoenberg e ele pelo interesse que sua música desperta em Albertine Zehme.

Vinte dias após, o compositor anota em seu diário:

(Fiquei) sabendo por intermédio de Gutmann que Dr. Zehme está hesitante em aceitar minhas condições. (Isto) é bastante desagradável uma vez que realmente já contava com este dinheiro. Mas ao mesmo tempo sinto-me um pouco aliviado, pois me sentia bastante deprimido por ter que compor algo

¹³⁸ The Pery and Marty Granoff Music Center. “The genesis of Schoenberg’s *Pierrot Lunaire*” Disponível em: <<http://as.tufts.edu/music/musiccenter/documents/events2012Pierrot1.pdf>>. Acesso em 01 mar. 2012.

¹³⁹ Carta de Albertine Zehme a Schoenberg em 26 de janeiro de 1912, reimpressa em Brinkmann 1995, 238, e citada em BRYN-JULSON, Phyllis; MATHEWS, Paul. **Inside *Pierrot Lunaire***. The Scarecrow Press, 2009.

que eu realmente não estivesse compelido a fazê-lo. É como se meu destino quisesse me reguardar mesmo do menor dos pecados artísticos.¹⁴⁰

Existia outra questão estética para o compositor. Os autores do livro "*Inside Pierrot Lunaire*"¹⁴¹ consideram perfeitamente razoável assumir que houve um desencantamento por parte de Schoenberg com o conceito de canto falado, originalmente empregado em *Gurre-lieder*. No período que se estende desde esta peça até "*Pierrot*", ainda segundo os autores, não há qualquer documento que ao menos indique que o compositor tenha se ocupado do assunto *Sprechgesang*. E se considerarmos que toda a elaboração dos trechos de "*Die Gluckliche Hand*" onde existe canto falado é posterior ao "*Pierrot Lunaire*" é fácil deduzir que o estímulo para reconsiderar sua viabilidade partiu da encomenda, ou seja, de certa maneira, externo aos seus impulsos artísticos.

Em março o compositor anota em diário:

Ontem, dia 12, escrevi o primeiro dos melodramas do *Pierrot Lunaire*. Eu acredito que tenha saído muito bem. Isto proporciona muito estímulo. E eu estou, pressinto, definitivamente me movendo em direção a uma nova forma de expressão. Os sons aqui verdadeiramente transformam-se em uma quase animalística e imediata expressão de emoções sensuais e psicológicas. Quase como se tudo fosse diretamente transmitido.¹⁴²

Todas estas observações reforçam a muito provável influência de Zehme em restabelecer a confiança do compositor nas possibilidades expressivas do *Sprechgesang*. Ainda é ela quem diz: "Vá o mais longe possível, eu seguirei compreendendo, sentindo, criando. Tenha confiança em minhas afinidades, na minha escuta e aculturação (assimilação) intelectual."¹⁴³

Entretanto, ao ser questionado por Gunther Schuller a respeito de a quem caberia a responsabilidade pela criação daquele modo de declamar, o *sprechgesang*, Edward Steuerman não se esquivou em dar todo o crédito ao compositor. Steuerman foi o pianista a quem coube o treinamento de Zehme na difícil execução de "*Pierrot*", além de ter integrado o quinteto da estreia. Manteve com Schoenberg, por toda a vida do compositor, uma relação de grande proximidade e admiração, o que

¹⁴⁰ The Pery and Marty Granoff Music Center. Disponível em:

<<http://as.tufts.edu/music/musiccenter/documents/events2012Pierrot1.pdf>>. Acesso em: 12 fev. 2012.

¹⁴¹ BRYN-JULSON, Phyllis; MATHEWS, Paul. *Inside Pierrot Lunaire*. The Scarecrow Press, 2009.

¹⁴² The Pery and Marty Granoff Music Center. Disponível em:

<<http://as.tufts.edu/music/musiccenter/documents/events2012Pierrot1.pdf>>. Acesso em 19 fev. 2012.

¹⁴³ Zehme to Schoenberg, 13 de fevereiro, 1912; Brinkmann 1995, 226, citado de *Inside Pierrot Lunaire*.

parece ter emocionalmente influenciado Steuermann a desconsiderar a verdadeira contribuição de Zehme na estética final do *sprechgesang*. Não houvesse a encomenda de Zehme nos moldes por ela sugeridos, Schoenberg teria chegado a esta concepção tão original de *sprechgesang* em "*Pierrot Lunaire*" (e concomitantemente em "*Die Gluckliche Hand*")?

A proposta inicial de Albertine era de um ciclo somente para piano e voz, a que Schoenberg foi gradativamente acrescentando instrumentos mediante concórdância da artista, até completar o quinteto final: flauta, clarinete, violino, violoncelo e piano.

(...) a primeira coisa que fez foi telefonar para Mrs. Zehme para fazê-la saber que já havia escrito a primeira peça para piano e clarinta (e voz) – foi 'Gebet na *Pierrot*'. Imediatamente depois, telefona novamente e lhe pede para que possa também usar uma flauta. Daí vem a terceira peça composta, que então é a primeira no ciclo (...) e em pouco tempo tem clarinete, flauta, violino e cello.¹⁴⁴

"Havia o compromisso de uma turnê envolvido naquele projeto e cada instrumento adicional custaria muito dinheiro, claro; mas (Albertine Zehme) era muito rica; sua generosidade falou 'sim'."¹⁴⁵

Procurando obter o maior número de combinações na instrumentação da peça, e preservando, por questões econômicas, o número de cinco intérpretes, Schoenberg determina que os responsáveis pela flauta, clarinete e pelo violino, executem também respectivamente, flautim, clarinete baixo e viola. Foi com esta combinação que se deu a estreia de "*Pierrot Lunaire*".

Entre 1911 e 1914, Albertine Zehme frequentou em Berlim, aulas do professor Frank King Clark. Com ele, a artista diz ter aprendido o modo de unir a clareza das vogais, onipresente no cantado idioma Italiano com as consoantes tão necessárias à inteligibilidade do alemão. Como afirma Paul Mathews em "*Inside Pierrot Lunaire*" esta ligação entre Zehme e Clark pode ter exercido influência no momento em que a declamadora estudava a linha vocal de "*Pierrot*".¹⁴⁶ Como síntese de suas experiên-

¹⁴⁴ SCHULLER, Gunther; STEUERMANN, Eduard. A Conversation with Steuermann. **Perspectives of New Music**. Vol. 3, No. 1 (Autumn - Winter, 1964), p. 22-35. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/832234>>.

¹⁴⁵ EDWARD AND CLARA STEUERMANN COLLECTION. An Interview with William Bergsma. Box 1, Music Division of The Library of Congress. Washington, D.C., 1993.

¹⁴⁶ Frank King Clark (1868-1914) foi um professor de canto americano que passou a maior parte de sua carreira ensinando em Paris, Beyreuth e Berlim. Disponível em:<https://writer.zoho.com/public/paul_mathews/FrankKingClark/noband>. Acesso em 15.abr. 2012.

cias, e se remetendo aos ensinamentos de King Clark, Zehme edita em 1920 um pequeno livro “Os fundamentos do canto e da fala artística com total alívio da laringe, para auto-estudo”¹⁴⁷. Após o pequeno prefácio do livro, a autora afirma: “Eu adianto que falar e cantar são o mesmo. Tudo que é considerado necessário ao desenvolvimento da voz cantada vale para ambos”.¹⁴⁸

Albertine Zehme manifestava profundas restrições ao modo como seus contemporâneos se apropriaram das teorias acerca do limiar entre canto e fala, desenvolvidas e aplicadas por Richard Wagner em suas últimas óperas. Na visão de Zehme, a ênfase na clareza de dicção preconizada pelo compositor alemão estava sendo distorcida pelos seus seguidores. O fato de o idioma alemão ser rico em consoantes levou os professores de pretensos cantores wagnerianos a sobrevalorizarem a emissão deste fonema, o que distorce a vogal e [por consequência] arruína a voz¹⁴⁹.

Schoenberg realmente apreciava as habilidades artísticas de Albertine Zehme, pois além de excursionar por várias cidades da Alemanha tendo a artista como recitante do “Pierrot”, anos após, em 1914 estreia sua monumental *Gurrelieder* onde Zehme declama os textos de “Der Sommerwindes wild jagd” na terceira parte da obra. Em carta a Mr. Thor Johnson¹⁵⁰, o compositor assim se expressa acerca de Zehme:

Para a primeira apresentação [de *Gurrelieder*], que eu mesmo conduzi em Leipzig em 1914, tive a parte do narrador interpretada por Albertine Zehme, quem também [me] encomendou o *Pierrot*. Ela era muito, muito boa e era possível executar esta peça com voz feminina, porque está orquestrada desta maneira.

Após vinte e cinco ensaios, como afirma Steuermann, as primeiras apresentações acontecem em Berlim, no dia 09 de outubro de 1912 para convidados e no dia 16 outubro para o público em geral. Em carta a seu aluno Alban Berg, redigida no dia 03 de outubro, Schoenberg contabiliza, até a data, 20 ensaios, havendo outros três programados até a pré-estreia. Haveria um ou dois ensaios mais entre os

¹⁴⁷ “Die Grundlagen künstlerischen Sprechens und Singens mit völliger entlastung des kehlkopfes für den selbstunterricht” Hg von C. Merseburger, Leipzig, 1920.

¹⁴⁸ BRYN-JULSON, Phyllis; MATHEWS, Paul. **Inside Pierrot Lunaire**. The Scarecrow Press, 2009.

¹⁴⁹ Idem.

¹⁵⁰ STEIN, Erwin (ed.). **Schoenberg Letters**. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1987, carta número 253 em Los Angeles, 24 de junho de 1950.

dias 09 e 16 destinados ao segundo grupo de instrumentistas. “Em seguida, a apresentação do dia 16, que, espero, será excelente.”¹⁵¹

Edward Steuermann descreve os ensaios particulares que teve com Zehme:

Em princípio, (Schoenberg) não nos disse (nada). Fui incumbido de estudar com Zehme. Em maio eu recebia, duas ou três vezes por semana um interessantíssimo manuscrito e corria até a (residência) de Albertine Zehme e simplesmente nos jogávamos à nossa própria sorte.¹⁵²

Steuermann afirma que se baseou somente na partitura enviada pelo compositor para criar junto com Zehme uma concepção a respeito do modo como deveria ser executado o *sprechgesang*. Chegou a conclusão que aquele solfejo deveria ser realizado com maior acuidade em relação às alturas, o que para Zehme se configurou em algo extremamente difícil, pois a declamadora cantava como *mezzo-soprano* ou contralto e muito da linha vocal dos manuscritos está além deste registro vocal. Após Steuermann haver “torturado” a recitante por alguns ensaios é que o compositor os ouviu e exclamou:

“Pelo amor de Deus, eu não quis [dizer] desta forma – (a altura) é só relativa. Você não necessita alcançar realmente a nota exata, e absolutamente não. Quanto menos você as cantar, melhor!”¹⁵³

Erika Stiedry-Wagner, a intérprete que seguiu com as apresentações de “*Pierrot*” a partir da década de 1920, relembra comentários de Steuermann a respeito das habilidades de Zehme: “Ela era atriz, mas não musical e Steuermann disse-me quão difícil foi fazê-la entender aquilo (as questões da rítmica). E tinha um figurino de *Pierrot*... terrível! (...) os músicos estavam por trás de uma tela.”¹⁵⁴

A obra foi bem recebida por músicos profissionais e a encenação foi assim descrita: “telas escuras postas no palco e entre elas estava Albertine Zehme vestida de colombina. (Quanto ao figurino não há mesmo concordância entre os vários comentários: como se lê no parágrafo anterior, Steuermann, músico integrante do grupo das primeiras apresentações entendeu que Zehme estivesse vestida de *Pierrot*, enquanto outros se referem à roupa como de Colombina. No que todos concordam,

¹⁵¹ Disponível em: < <http://as.tufts.edu/music/musiccenter/documents/events2012Pierrot3.pdf> >.

¹⁵² EDWARD AND CLARA STEUERMANN COLLECTION. An Interview with William Bergsma. Box 1, Music Division of The Library of Congress. Washington, D.C., 1993.

¹⁵³ Idem. Os três parágrafos acima foram adaptados na transcrição da entrevista com Edward Steuermann a William Bergsman.

¹⁵⁴ SMITH, Joan Allen. Schoenberg's Way. **Perspectives of New Music**. Vol. 18, No. 1/2 (Autumn, 1979 - Summer, 1980), p. 258-285. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/832988> >.

é que o figurino sem dúvida não foi uma boa escolha de Albertine Zehme.) Atrás da cena um grande grupo de músicos dirigido por Schoenberg. A apresentação – para surpresa dos críticos – resultou numa ovação para Schoenberg. A maior parte do público permaneceu no hall após o fim do concerto e o forçou a repeti-lo”.¹⁵⁵

Com algumas variantes de matiz, Steuermann descreve as três primeiras apresentações de "*Pierrot*": “foram aceitas com um grau maior ou menor de escândalo porque (algumas) pessoas vaiaram e assobiaram. (...) Mas grande parte da audiência foi bastante tocada pelo trabalho.”¹⁵⁶

Se houve boa acolhida por parte do público, assim não foi com os críticos, alguns chegando a sugerir que “determinados elementos do público não puderam deixar o teatro em tempo suficientemente rápido”.¹⁵⁷

Após a estreia, e durante a primeira turnê, muitas das mais duras críticas se ocupavam basicamente da estética da declamação de Albertine Zehme. O regente e compositor Otto Taubmann qualificou sua atuação como “repleta de uma artificialidade histérica e distorcida” enquanto um comentarista anônimo escreve (que Zehme atuou entre) sussurrando ou histericamente gritando. Julius Korngold desdenha: “Vemos uma senhora agitada diante de nós, que abandonou-se às impressões bizarras, neo-romântico-satânico-histéricas de Albert Giraud em variáveis convulsões de recitação”. Elsa Bienenfeld observou: “a gente viu uma figura magra, agitada por convulsões... ouvia-se uma voz ora gritando inesperadamente ora docemente se estendendo de um histérico arrulho a um rugido”. E ainda acrescenta que os poemas trazem uma mistura de alucinação de nervos saudáveis (com) doentes.¹⁵⁸

Igor Stravinsky, em Berlim pela apresentação de seu balé "*Petrushka*", esteve entre a plateia da récita de "*Pierrot*" do dia 8 de dezembro. Muito mais interessado em acompanhar a apresentação lendo a partitura do que vendo a atuação de Zehme, mais tarde comenta: “Esteticamente (foi) um retorno à cultura (Aubrey) Beards-

¹⁵⁵ EDWARD AND CLARA STEUERMANN COLLECTION. An Interview with William Bergsma. Box 1, Music Division of The Library of Congress. Washington, D.C., 1993.

¹⁵⁶ Idem. Entrevista de Steuermann a William Bergsma – Diretor do Departamento de Composição Juilliard e, mais tarde, do corpo docente do Departamento de Música da Universidade de Washington.

¹⁵⁷ RODEN, Timothy; WRIGHT, Craig; SIMMS, Bryan. **Anthology of Music in Westerns Civilization**. Schirmer Cengage Learning, vol 2. 2010, 2006.

¹⁵⁸ Todo este parágrafo foi adaptado diretamente do texto "*Pierrot L*" de Julie Pedneault-Deslauriers. **Journal of the American Musicological Society**, Vol. 64, No. 3 (outono - 2011), p. 601-645. University of California Press on behalf of the American Musicological Society Stable. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/10.1525/jams.2011.64.3.601>>. Acesso em: 04 mai. 2012.

ley¹⁵⁹ que já, havia muito tempo, estava fora de moda. Entretanto a orquestração era inquestionável.”¹⁶⁰

O pequeno conjunto de críticas citado logo acima se refere basicamente à interpretação histriônica de Zehme, e para caracterizá-la do modo mais intenso usa de palavras como “histeria” e “convulsões”. Destaca a magreza de Zehme e a agitação com que interpreta sua parte no “*Pierrot Lunaire*”. Quando alude às imagens do texto empregam “neo-romântico-satânico-histéricas” e ainda “alucinações”. São comentários que, para reforçar o sentido pejorativo que desejam imprimir, revelam a ampla e informal influência dos estudos experimentais do Dr. Charcot (na França) e seu aluno Freud (na Áustria). Os conceitos sobre histeria desenvolvidos por estes cientistas ganharam ampla divulgação o que por certo ocasionou em diluição do real significado clínico. (No final do tópico 2.1.2 desta dissertação, dentro da “Gênese do personagem *Pierrot*” há uma sucinta descrição e contextualização destes estudos nas artes do fim do século XIX.)

Stravinski reforça este conceito “doentio” que observou no *Pierrot* de Zehme ao identificar naquela atuação e ambientação a estética decadente e ultrapassada do artista plástico Aubrey Bearsdley.

Mesmo não contando com gravações através das quais seria possível conhecer precisamente como soaria a declamação de Albertine Zehme, deduz-se, pela descrição dos parágrafos anteriores, que a artista construiu sua leitura do “*Pierrot*” de Schoenberg em uma chave interpretativa repleta de exageros, vocais e gestuais. Em consequência, é lícito imaginar que a histriônica concepção de Zehme para a declamação de “*Pierrot*” seja o principal motivo de algumas das poucas palavras do prefácio da partitura impressa (publicada em 1914, portanto já em plena turnê da obra por cidades da Europa). Neste texto introdutório, o compositor manifesta, ostensivamente, sua recusa a grandes “invenções” interpretativas com base na palavra dos poemas. Em contrapartida, sugere que toda e qualquer expressão deve surgir

¹⁵⁹ Aubrey Breadsley (21 de Agosto de 1872 – 16 de Março de 1898). Ilustrador inglês de grande influência no final do século XIX. Seus desenhos em traços negros enfatizavam o grotesco, o decadente e o erótico. Breadsley foi um dos líderes do movimento que também incluía Oscar Wilde e James A. McNeill Whistler. Muito em consonância com os gostos da arte *fin-de-siècle* francesa, é exatamente a esta estética a qual Stravinsky se refere com desagrado.

¹⁶⁰Disponível em: <<http://as.tufts.edu/music/musiccenter/documents/events2012Pierrot3.pdf>>. Acesso em 09 abr. 2012.

exclusivamente da partitura musical, e o que fugir disto seria “dar alguma coisa que o autor não quis. (O executante) aqui não daria, mas tomaria.”¹⁶¹

2.3.5 Erika Stiedry-Wagner

À medida que expiraram os compromissos de exclusividade assumidos em contrato com Zehme, Schoenberg pôde providenciar que a obra continuasse sua carreira junto com outras recitantes, mas não sem alguns contratempos, uma vez que Zehme pretendia reter consigo algumas partituras.

A intérprete predileta do compositor passou a ser Erika Stiedry-Wagner, que se assemelhava a Zehme na formação de atriz e cantora bissexta, porém, melhor satisfazendo as concepções do autor nos aspectos musicais do *sprechgesang*.

Stiedry-Wagner foi convidada por Erwin Stein, crítico musical e aluno de Schoenberg, a executar "*Pierrot Lunaire*" em um concerto da “Sociedade para apresentações musicais privadas”. O objetivo desta sociedade criada em 1918 era o de promover execuções de obras musicais modernas (pós-Mahler) em melhores condições de ensaios e concepção final do que era comum encontrar em concertos públicos. Foram feitas quatro apresentações em Viena, no primeiro semestre de 1921 e mais duas Praga durante a temporada de 1921-1922. Da mesma forma que Steuermann trabalhou com Albertine Zehme, foi Erwin Stein quem estudou com Stiedry-Wagner a parte de *Pierrot*. Em 1923 Stein dirige "*Pierrot*" com a recitação de Stiedry-Wagner em turnê pela Europa e em 1924, antes que fizesse uma turnê específica pela Itália, Schoenberg agendou uma série de novos ensaios com todo o grupo.

“Giacomo Puccini trabalhou (*Pierrot*) durante seis horas para o concerto de Florença e pediu que o compositor Alfredo Casella o apresentasse a Schoenberg.”¹⁶²

Stiedry-Wagner foi uma das declamadoras da histórica execução de "*Pierrot*" em casa de Alma Mahler em 1922; a outra foi Marya Freund. A realização da primeira se aproximou mais da fala enquanto a segunda tendeu mais para o canto. Para

¹⁶¹ CAMPOS, Augusto de. **Música de Invenção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

¹⁶² SODER, Aidan. **Sprechstimme in Arnold Schoenberg's *Pierrot Lunaire***: A study of vocal performance practice. Walter B. Bailey (Preface). Vienna: Belmont Music PublishersNBK; New York: ARS, 2008.

Schoenberg ficou claro que a mais correta interpretação de *Pierrot* seria a de Stiedry-Wagner, censurando em correspondências posteriores a versão de Freund.

A turnê europeia de "*Pierrot Lunaire*" com Erika Stiedry-Wagne se estendeu pela Holanda, França, Grécia e Espanha. Motivo pelo qual a mesma recitante foi convidada a realizar a única gravação da obra sob a regência de Schoenberg, em 1940. Após esta data, a recitante e seu marido, o regente Fritz Stiedry, prosseguiram com outras apresentações de "*Pierrot*" pelos Estados Unidos.

É curioso constatar o modo original como Schoenberg reagia diante das manifestações do público, contrárias a sua obra, nos anos próximos ao de "*Pierrot Lunaire*". Há uma entrevista concedida ao diário "Die Zeit", publicada em 03 de abril de 1913 onde Schoenberg manifesta sua opinião a respeito. O compositor havia recém-chegado de Viena, onde esteve por ocasião de concertos com obra sua. Não se tratava de "*Pierrot*", mas a reação do público não foi nada favorável, ao que Schoenberg lamenta:

Eu não entendo como não ocorreu a ninguém ainda que tal algazarra seja uma violação da lei. Um bilhete para um concerto só estende o direito de ouvir o concerto - não para perturbar o processo. Um ticket de entrada só dá direito (ao possuidor) de ouvir: nada mais. Há uma grande diferença entre um convite para um salão e um a um concerto. Contribuir para as despesas de um evento não pode conceder o direito de se comportar de forma inadequada (Die Zeit, 03 abr. 1913)¹⁶³.

Três dias após, o mesmo diário publica uma caricatura que por si é um eloquente e pejorativo comentário.

¹⁶³ Arnold Schoenberg Center. Disponível em:

<http://www.schoenberg.at/index.php?option=com_content&view=article&id=1030&Itemid=745&lang=en>. Acesso em 17 mar. 2012.

Figura 68 - “O próximo Concerto de Schoenberg em Viena – 1913” - Autor desconhecido¹⁶⁴

¹⁶⁴ Caricatura publicada em “Die Zeit” de 06 de abril de 1913. Photo: Imagno. IMAGNO/Austrian Archives. “Melbourne winter Masterpieces VIENNA ART & DESIGN”. Disponível em: <<http://www.ngv.vic.gov.au/vienna/music/arnold-schoenberg>>. Acesso em: 07.abr. 2012.

Figura 69 - Programa da estreia de "Pierrot". 09 de outubro de 1912 para convidados e 16 de outubro de 1912 para o público¹⁶⁵

Figura 70 - Cartaz original anunciando a estreia de *Pierrot Lunaire*¹⁶⁶

¹⁶⁵ Arnold Schonberg Center. Disponível em:

http://81.223.24.104:8081/rspace/pages/view.php?ref=5529&search=&order_by=field12&sort=ASC&offset=0&archive=0&k=. Acesso em: 19 mai. 2012.

¹⁶⁶ Disponível em: <http://www.uiowa.edu/musicic/notes.html>. Acesso em: 28 mar. 2012.

Figura 71 - Músicos responsáveis pela estreia de *Pierrot Lunaire*¹⁶⁷

Figura 72 - Reunião em Grautzsch nos jardins da “Villa Albertine” para a estreia de *Gurre-lieder* em Leipzig, 1914¹⁶⁸

¹⁶⁷ Karl Essberger (clarineta e clarone); Jakob Maliniak (violino e viola); Arnold Schoenberg, **Albertine Zehme (recitante)**; Eduard Steuermann (piano); Hans Kindler (violoncelo) e Hans W. de Vries (flauta e flautim) em 16 de outubro de 1912. Fotografia tomada na área externa da “Choralion-Saal”. Fonte: Arnold Schoenberg Center. Disponível em: http://www.schoenberg.at/images/stories/bilder_statische_artikel/pressefotos/foto1384.jpg. Acesso em: 14 jun. 2012.

¹⁶⁸ Josef Polnauer, Edward Steuermann, Anton Webern, Paul Königer, Gertrud Schoenberg, Marya Freund (?), Mathilde Schoenberg, Heinrich Jalowetz, desconhecido, Arnold Schoenberg, desconhecido, Emil Hertzka (?), Edward Clark com George Schoenberg, Albertine Zehme, Erwin Stein, desconhecido e Hans Nachod (?). ARNOLD SCHOENBERG CENTER. Disponível em: http://www.schoenberg.at/images/stories/bilder_statische_artikel/pressefotos/foto2229.jpg. Acesso em 07 fev. 2012. Comentário e relação dos nomes disponível em: BRYN-JULSON, Phyllis; MATHEWS, Paul. **Inside Pierrot Lunaire**. The Scarecrow Press, 2009, p. 102.

3 terceira vez

Schoenberg conduzindo uma apresentação de Pierrot Lunaire com o soprano Érika Stiedry-Wagner no Town Hall, New York, em 17 de novembro de 1940, em desenho de Benedict Fred Dolbin

Fonte Em <http://classicaldiehard.wordpress.com/>

Acesso em: 14 jun. 2012

3.1 CONVERSA COM AUGUSTO DE CAMPOS SOBRE SUA TRADUÇÃO-REcriação PARA O PORTUGUÊS DOS POEMAS DE *PIERROT LUNAIRE*¹⁶⁹

Antes de iniciarmos nossa conversa, Augusto de Campos me oferece dois CDs de áudio contendo recitais de Pierrô Lunar, onde é recitada sua recriação dos poemas de Giraud/Hartleben para o português. Estes CDs foram copiados do acervo sonoro particular de Augusto de Campos e registram as apresentações de dezembro de 1978 no MASP e Julho de 1980, em Campos do Jordão. O mesmo grupo de artistas participa dos dois concertos: Edmar Ferretti como declamadora, a regência de Ronaldo Bologna e grupo instrumental formado por Amilcar Zani (piano), Jean Noel Saghaard (flauta e flautim), Leonardo Righi (clarinete), Nicola Gregório (clarinete baixo), Maria Vischinia (violino), Perez Dworescki (viola) e Zigmund Kubala (violoncelo). A “Pequena hemeroteca”, disposta no início desta dissertação traz os recortes de jornais correspondentes a estes eventos. Estas gravações, originais em fita de rolo, Augusto pretende lançar em CD comercial alusivo aos 100 anos da composição de Schoenberg.

...

(Augusto de Campos:)

“Lavadeira Lívida” é um dos poemas que considero dos mais expressivos dessa ideologia da tradução que adotei dentro do panorama geral da tradução criativa, “transcrição” (como Haroldo chamou) e que especialmente nós três (Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari) praticamos.

Assim, este caso da Lavadeira Lívida, sobre o qual estávamos conversando: “*Eine blasse Wäscherin*”, literalmente, “lavadeira pálida”. Que, aliás, é uma expressão que caberia inteiramente dentro da linha rítmica do poema. Traduzi por “lívida”, porque queria dar maior qualidade ao texto. Traduzido literalmente o texto perderia muito. Uma vez que tanto o poema original quanto a versão do próprio Hartleben, segundo eu penso, não são textos dos mais bem elaborados, dos mais densamente elaborados da época. Tanto “Verlaine¹⁷⁰” quanto “Laforge¹⁷¹” são poetas de melhor categoria que Giraud, e inclusive, exerceram influência sobre ele. Procurei elevar o

¹⁶⁹ Para esta conversa, que ocorreu na tarde do dia 24 de julho de 2012, Augusto de Campos me recebeu em sua residência situada na cidade de São Paulo.

¹⁷⁰ Paul Marie Verlaine (30 de Março de 1844 – 8 de Janeiro de 1896)

¹⁷¹ Jules Laforgue (1860-1887)

texto. Daí a sobrecarga de aliterações, não é? “Lavadeira Lívida, lava a noite levemente a vacilar”. Aqui existe todo um trabalho de elaboração de trocas. “Ventos”... Vejo que você já assinalou estas proximidades todas: “Suave serva em desalinho...”, “treva... lava...” As tônicas coincidem justamente com determinados fonemas. “Braços brancos...” Veja você quanta aliteração. Eu elaborei isto, quero dizer, era meu desejo que o texto em português fosse forte também. Daí a procura. E sempre tentando chegar o mais próximo da semântica própria do poema, considerando o texto originário e o texto traduzido de Hartleben. Desejei manter o “clima” e, em alguns casos, me permiti uma liberdade semântica maior.

(Neste momento, toca o telefone e interrompemos a conversa. É uma ligação de Danilo Miranda, diretor geral do SESC, para comunicar que foi aceito, por daquela instituição, o projeto de Augusto de remasterizar e editar, em CD, as gravações de Pierrô acima comentadas. Comemoramos a notícia e particularmente fiquei bastante feliz em presenciá-la.)

.....

(Continua Augusto:)

“*Die dürre Dirne*” (no poema “*Galgenlied* – Canção da força”)

Conceitualmente, eu não queria ultrapassar os limites da área semântica. E assim tentei proceder ao longo de todas as traduções. Mas, neste caso específico me permiti uma “dilatação” semântica porque a palavra “*dirne*” significa prostituta. Só que a palavra “prostituta” sai fora de todos os parâmetros sonoros. E, para conter e espelhar sonoramente o original “*Die dürre Dirne*” cheguei à solução “A virgem hirta”. Passar de “a prostituta” para “virgem” parece ultrapassar um pouco os limites semânticos do texto. Mas pensei que, psicologicamente o contexto é de uma obsessão, que na verdade tanto pode ser provocada por uma virgem quanto... Até mais por uma virgem do que por uma prostituta. Entendi que este clima de estranheza, meio emocional, expressionista, que corresponde à música de Schoenberg permitiria tal liberdade. Depois, por coincidência feliz, estive lendo em um dos livros de críticas literárias de “João Ribeiro¹⁷²” e pude ver que “*Dirne*” originalmente significava “virgem”. Com isto me senti mais autorizado, com maior fundamento para justificar esta minha troca. Este poema –*Galgenlied* também traduz a intensidade desta busca

¹⁷² **João Ribeiro** Professor e polígrafo brasileiro. 24 de junho de 1860, Laranjeiras, Sergipe (Brasil) 13 de abril de 1934, Rio de Janeiro, RJ (Brasil)

por uma sonoridade correspondente tanto ao andamento quanto à sonoridade (ou musicalidade) do texto utilizado por Schoenberg.

(Neste momento Augusto comenta acerca das elisões presentes na rítmica dos poemas e algumas poucas adaptações silábicas necessárias em confrontação com a partitura. Compara as soluções do texto em português com original alemão. Após esta suspensão retoma os comentários sobre o poema “**Eine blasse Wäscherin**. Observa que a tradução, “pele nívea” posiciona a sonoridade “ni” de **nívea** na mesma posição que se encontra na partitura (compasso 08) sua correspondente sonora “nie” do alemão *nieder*.)

(Após recitar grande parte do poema como que saboreando as correspondências sonoras, Augusto sorri e afirma:)

— “Eu tenho o poema tão no ouvido que sou capaz de cantar isto. (aponta para a partitura). ...De botar uma roupa de *Pierrot* e sair cantando”.

(Esta brincadeira nos leva a considerar a eventual possibilidade de se executar *Pierrot Lunaire* por uma voz masculina.)

(Augusto)

Acho que existe, pelo menos historicamente, uma gravação com voz masculina. O inverso, por exemplo, acontece com outras obras. De “Ode a Napoleão” possui uma gravação, acho que de Leibowitz¹⁷³, cantada por uma voz feminina, que, por ter sido, talvez, a primeira gravação que ouvi, faz com que as outras, com aquelas vozes muito abaritonadas, me soem estranhas. Nunca mais ouvi outra versão com voz feminina, parece mesmo que não existe, mas aquela versão é minha preferida.

No caso do *Pierrot*, a peça poderia ser declamada por voz masculina. Mas o próprio Schoenberg indicou sua preferência. Aliás, a obra foi precipitada por um pedido de uma declamadora.

... (interrupção)

Há alguns pontos onde existem pausas na partitura original que pedem alteração quando a obra é recitada em português, porém, são poucos.

[...]

Possibilidades diversas na tradução.

¹⁷³ **René Leibowitz** (17 de fevereiro de 1913 – 29 de agosto de 1972) foi regente e compositor francês, nascido em Varsóvia, Polônia.

Considerando o primeiro verso de *Mondestrunken* / Bêbado de Lua, talvez eu pudesse ter encontrado, se fosse o caso, uma outra solução. No entanto, me preocupava também com o texto literário, queria que fosse uma coisa bonita. É essa tensão que por vezes precipita uma solução. Por exemplo, a “sobra” de uma sílaba em relação à melodia na palavra “sorvem” (compasso 04) poderia ter sido traduzido no verso como “O vinho que em meus olhos **dão**, a lua verte em longas ondas.” Mas eu queria aproximar “sorvem” de “verte em...”.

Com isto quero apenas dizer que há outras soluções: “O vinho que em meus olhos **há**”, por exemplo. Seria outra possibilidade mas que perderia a referência “sorvem/verte em...” que eu achei tão bonita, que valeria a pena, desde que pudesse ser assimilada pela partitura. Se não pudesse ser, aí sim eu alteraria. “O vinho que em meus olhos **há**” também é poeticamente menos significativa. Este é o problema com que você tem que lidar. Pode ser que haja aqui ou lá em *Pierrot* uma solução melhor. Mas são tão poucas as oportunidades de executar esta peça de Schoenberg por aqui que não cheguei a fazer revisões. Já houve ocasiões que me aconteceu de alterar o texto inicialmente traduzido.

Houve até um caso dessa natureza com o texto inicial de “*Finnegans Wake*” de James Joyce¹⁷⁴ que traduzi numa época e vinte anos após, sem me lembrar que já o fizera, traduzi novamente. Saiu totalmente diferente (risos). Na última edição de Panaroma do *Finnegans Wake* [obra publicada pela Editora Perspectiva, contendo traduções de Augusto e Haroldo de Campos] incluí as duas traduções, que acho bem interessantes... Não chego a ter predileção por qualquer uma delas. Em meu disco “Poesia é Risco” também estão lá as duas versões. No entanto, o texto de Joyce é mais areia movediça do que o *Pierrot*, é outra coisa. É repleto de trocadilhos de modo que nunca se tem “a” solução absoluta. Pode-se chegar a uma bela solução, que é pelo menos a meta da gente. Isto não quer dizer que não possa encontrar outra solução. Porque, ao fazer uma conversão semântica para o português, você tem que acentuar um tipo de dupla mensagem e perde uma eventual terceira. Nesta obra, as palavras são sempre cambiantes. Daí você pode fazer combinações diversas.

Acho que a gravação, a leitura feita pela Edmar Ferretti é inteiramente assimilável. Mas surge aí uma dúvida, já que ninguém chegou a solução definitiva: há reci-

¹⁷⁴ James Augustine Aloysius Joyce (Dublin, 2 de fevereiro de 1882 — Zurique, 13 de janeiro de 1941) foi um romancista, contista e poeta irlandês expatriado.

tantes que falam mais do que cantam e outras que cantam mais do que falam. Nem o Schoenberg tinha a resposta. Ele dizia que o importante era a expressão. Eu sou um grande admirador da interpretação da Edmar, sem excluir as de outras, acho que ela captou bem o clima da obra. E ela tem uma escansão muito clara, o que é uma grande vantagem.

(...)

(Folheamos a partitura e nos deparamos com algumas questões encontradas no numero dois, “Colombina”. Augusto passa a considerar:)

“Flores-luz é uma expressão que não existe em português. Como “Anos-luz” eu fiz uma invenção aí, que não se traduziria assim. “*Des Mondlichts bleiche Blüten*” literalmente seria “As flores brancas da lua”. “Flores-luz da lua” já é uma construção moderna, não é? Que moderniza o texto. Se bem que há poetas simbolistas como o próprio brasileiro Sousândrade¹⁷⁵, ou simbolistas pré modernistas, que criavam compostos de palavras os mais estranhos, os mais inovadores. “Floresencham-lhe¹⁷⁶”, por exemplo. Ou “sobre-rum-nadam”, sobrenadam em rum — neologismos criados por Sousândrade. Desta forma, “flores-luz” não é uma expressão totalmente distanciada de uma linguagem simbolista pré-moderna, um pouco mais moderna que os dois, Giraud e Hartleben (risos). Mas, cabível dentro do contexto simbolista expressionista. Interessante: a música pode ser classificada genericamente de expressionista, mas o texto é simbolista. Há aí uma certa defasagem.

...

(Augusto seguem lendo os dois textos, alemão e português.)

“*Die weissen Wunderrosen*”, traduzi por “Alvura luminosa”. O quarto verso “*O bräch ich eine nur!*” literalmente significa, “Tomara que eu possa colher uma para

¹⁷⁵ **Joaquim de Sousa Andrade**, mais conhecido por **Sousândrade** (Guimarães, 9 de julho de 1832 — São Luís, 21 de abril de 1902) foi um escritor e poeta brasileiro.

Formou-se em Letras pela Sorbonne, em Paris, onde fez também o curso de engenharia de minas. Sousândrade passa praticamente desconhecido por sua época, só alcançando reconhecimento póstumo graças à redescoberta de sua obra por críticos como Luiz Costa Lima e, principalmente, por poetas-críticos ligados ao Concretismo, como Haroldo de Campos (1929 - 2003) e Augusto de Campos (1931), que publicam *ReVisão de Sousândrade* nos anos 1960, chamando a atenção para a ruptura do poeta maranhense com os padrões românticos e o visionarismo de seu *O Guesa Errante*. Em Enciclopédia Itaú Cultural de Literatura Brasileira http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_lit/index.cfm?fuseaction=biografias_texto&cd_verbete=5308&cd_item=35 . Acesso em 26/07/2012

¹⁷⁶ “Escanchada nos galhos

Dorme agora Macú,

Porque os sonhos de Flora

Na aurora

Floresencham-lhe o urú... ü... ú. (*Risadas*)”

Em SOUZA-ANDRADE, J. *Obras poéticas, Primeiro volume. NewYork em 1874* pag 42

mim”. No lugar de traduzir assim eu inventei: “Eu morro de brancura”, que achei muito mais bonito. Poderia ser “Eu desmaio de brancura”. Mas acho que está bem dentro do clima, embora não esteja no texto original. Este já é um caso de liberdade, que vem para melhorar o poema, sem sair do clima. “Eu morro de brancura” traz um sentido mais patético. “*Mein banges Leid zu lindern*”: aqui há outra invenção: “Meu alvo é só seu alvo”, que utiliza uma mesma palavras com dois significados diferentes.

São pequenas liberdades semânticas... “Eu só seria salvo / Se o céu me concedesse / O dom de ir desfolhando / À flor de teus cabelos / As flores-luz da lua!”.

(Neste momento da conversa, levanto uma dúvida em relação ao tratamento requerido pela elisão em “dom de_ir” (Colombina, 11º verso e 32º e 33º compassos da linha vocal). Considero a quantidade de sílabas pedidas pela estrutura do poema e a dificuldade em mantê-la na disposição das palavras no contexto da partitura. Diante disto, Augusto apresenta a solução que nos pareceu muito rica, por emprestar o significado da palavra “desfolhando” à resultante fragmentação rítmica no contexto da partitura.

O que antes eu havia assim disposto:

Figura 73 - Compassos 32 e 33 da linha vocal de “Colombina”.
Adaptação do ritmo musical ao texto em português

Mudou para:

Figura 74 - Os mesmos compassos de acordo com a solução rítmica proposta por Augusto de Campos

O fato é que esta solução requer um cuidado maior por parte da recitante, pois há pausas ampliadas por uma fermata, o que acentua a fragmentação da palavra “desfolhando”. No entanto, é flagrante o ganho semântico da nova disposição.)

(Augusto prossegue:)

Assim fica até mais interessante, porque “des-folhando” é fisiognômico¹⁷⁷.

Eu acho que comentei isto com a Edmar na ocasião, não sei se ela fez deste modo, mas eu acho que sim. Procurei, propositadamente, iconicizar este “desfolhando”, dando-lhe um espaço maior. Este é um ponto interessante, levando em conta a pausa e a fermata. Ainda que a palavra correspondente no alemão para desfolhando, “*entblättern*” esteja inteiramente no compasso 33, portanto, não fragmentada no original de Schoenberg.

...

Você pode ver que a palavra “lua” tanto pode ser usada como ditongo quanto como hiato, conforme a necessidade. Provavelmente terá ocorrido isto ao longo do texto, ora ser usada como duas sílabas ora como uma sílaba só, para aproximar do alemão que é a monossilábica “Mond”.

...

(Apresentei a dúvida em relação a forma de executar palavras que estão entrecortadas por pausas como “Rai-o”, no compasso 03 de “Der dandy”).

(Augusto)

Eu acho que é possível eliminar a pausa. O ideal seria executar sem a pausa. Em alemão se trata do composto de duas palavras “*Lichtstrahl*”. Pode até dizer: RA(- -)IO, incluindo uma pausa. Mas é possível também usar aquele *glissando* pedido pelo compositor. Ouvindo a gravação da Edmar Ferretti, podemos conferir como ela realizou isto. Talvez ela tenha solucionado com um glissando. No alemão há duas palavras...

(Comento que, tomando por base o que avaliamos sobre as opções de execução da pausa no interior da palavra RAIO, podemos então solucionar outros casos similares que existem no restante da partitura: tanto podemos eliminar a pausa quanto fazer uso dela como recurso interpretativo, por consequência, fragmentando a palavra. Isto depende da intenção poética que se deseje.)

(Augusto prossegue:)

¹⁷⁷ Recurso poético gráfico que procura estabelecer correspondência semântica com a escrita da própria palavra.

Eu acho que sim. Eu procurei fazer este uso, porque, apesar de tudo que falam, Pierrot tem muito daquela expressão “music painting”. Tem muito disto na obra, por exemplo, aquelas cinco notas (lá sustenido) finais do piano em “Valsa de Chopin” fazem um paralelo às gotas de sangue. O mesmo se dá com algumas dissonâncias especiais. Neste aspecto se concentra a busca de correspondências, isomorfismos entre o texto e o som. Daí é possível tirar partido disto, como é o caso da palavra “desfolhando”. Dita sem interrupção é só uma palavra discursiva, mas se se desmembra em des-fo-lhan-do dá ideia de algo está caindo aos pedaços (risos). A palavra assim se identifica um pouco isomorficamente com seu significado, e no caso, com a música. Este é o princípio da “*music painting*”.

(Apresentei minha dúvida quanto ao uso rítmico da expressão “lavabo sagrado” do terceiro verso do poema “O Dândi”, compassos 06, 07 e 08 da partitura. Augusto concordou com a pequena adaptação que julguei necessária na rítmica da partitura: desloquei a palavra “sagrado” de jeito que a sílaba tônica coincidisse com o primeiro tempo do compasso 08. Deste modo a indicação de sussurro sem altura – *tonlos geflüstert*, deve ser entendida a partir da primeira sílaba de “sagrado”.

Figura 75 - Sugestão de alteração rítmica para comportar a tonicidade da palavra “sagrado”

(Augusto:)

Em “O Dândi” a palavra Pierrô apresenta duas possibilidades de divisão silábica, tanto pode ser um ditongo quanto um hiato.

No 10º verso, compassos 24 e 25, “Qual será sua máscara”, o pronome possessivo “sua” é empregado como um ditongo. E com a palavra “máscara” no lugar onde havia no alemão, uma sílaba, “*schminkt*”, em português há três, uma tônica e duas átonas. Mas achei que ficou tão bonito, este [som] “máscara”.

...

“...*Töteten der Sonne Glanz*”, início do poema nº 08, “Nacht”, ficou bem na tradução: “Cinzas, negras borboletas / Matam o rubor do sol.” Na proximidade das palavras “borboletas matam”, veja que tem todo um trabalho sonoro, Neste caso, o original é interessante, e é todo aliterante também: “*Finstre, schwarze Riesenfalter / Töteten der Sonne Glanz*”, comporta um jogo de linguodentais.

...

Em “*Gebet na Pierrot*” – “Prece ao Pierrô” (melodrama nº 09) eu me prevaleci um pouco do conceito da “music paint” para a construção da expressão “se espedaçou” como está nos compassos 11 e 12. Aqui, é o mesmo caso de que vimos antes, com as pausas interrompendo a palavra, mas que podem ser utilizadas como recurso.

(Em seguida, apresento uma questão acerca do uso da palavra Pierrô, originalmente de três sílabas, mas que, por conta da contagem silábica apropriada ao primeiro verso do poema “Prece ao Pierrô” deveria ser considerada como se tivesse somente duas sílabas: “Pier-rô”. No entanto, o primeiro compasso da música comporta três notas, correspondência perfeita à silabação original da palavra. Faço a pergunta: qual das duas opções deve ser usada na recitação: “Pier-rô”, como pede a metrificação do verso, ou Pi-er-rô, como determina a rítmica da música?)

(Augusto:)

A contagem silábica do poema se perde um pouco quando na música, com a “linearidade” da música. Entretanto, este é um caso em que permite as duas leituras. Por outro lado, um pouco de peso em cada sílaba também é bom: “Pi-er-rô”. É interessante checar como a Edmar fez. Entretanto, há pouca diferença, mas são três notas, não?

(Após experimentar com a própria voz, Augusto conclui:)

Acho que deve ser executado mesmo com duas sílabas, ficaria assim: “Pier / rô / meu / ri / so”.

...

É interessante usar essas duas gravações da Edmar — podem servir de referência para sanar as dúvidas que possam surgir. Pois eu fiz todo este trabalho de recriação próximo da Edmar.

(Comento que, após a elaboração do texto desta minha dissertação, passei a ter preferência por um tipo de interpretação para o *sprechgesang* do Pierrô, e que por felicidade, coincide com a versão que Edmar Ferretti criou: muito próxima da fala

e que só agora estou tendo oportunidade conhecer através dos CDs oferecidos por Augusto de Campos.

Antes de nos despedirmos, muito generosamente, Augusto me indica o nome de outras composições que empregam voz declamada e instrumentos, para as quais elaborou recriações poéticas para o português, como *Like a Sick Eagle* e *Soliloquy*, de Charles Ives. Considera que estas seriam uma ótima complementação a um possível concerto onde fosse apresentado o *Pierrô Lunar* em português.

Por fim, agradeço imensamente sua disposição em contribuir com meu trabalho.

3.2 AUGUSTA POESIA

Estudo de alguns aspectos técnicos do texto de Giraud-Hartleben na recriação de Augusto de Campos com vistas à preparação da partitura da linha vocal de *Pierrot Lunaire*

Figura 76 -Frontispício da primeira edição em Francês de *Pierrot Lunaire* de Albert Giraud ¹⁷⁸

“A poesia se atrofia quando se afasta muito da música. Há três espécies de melopeia, a saber, poesia feita para ser cantada; para ser salmodiada ou entoada; e para ser falada.”¹⁷⁹

Quando Schoenberg musicou a obra de Giraud/Hartleben fez com que os versos de "*Pierrot Lunaire*" migrassem da terceira, de acordo com a pequena citação acima, para algo entre a primeira e a segunda espécie. Em "*Pierrot*" não se canta, mas também não se fala. A poesia que Schoenberg pôs a canto falar em seu melodrama preservou do belga Giraud somente as imagens, os humores e os desregrados impulsos de uma delirante criação simbolista *fin-de-siècle* e a grande estrutu-

¹⁷⁸ Imagem tratada partir do arquivo oferecido pela: Gallica – Bibliothèque numérique - Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&p=1&lang=PT&q=pierrot+lunaire>. Acesso em: DATA.03 mar. 2012.

¹⁷⁹ POUND, Ezra. **Abc da Literatura**. Augusto de Campos (org); Augusto de Campos; José Paulo Paes (trads) São Paulo: Cultrix, 1970, p. 61.

ra dos “*Rondels*”. No op 21 de Schoenberg, a materialidade sonora da poesia em torno da qual o compositor criou sua fina estrutura musical, para o bem ou para o mal, deve ser creditada especialmente a Otto Erich Hartleben. A musicalidade das palavras, o ritmo dos versos e até mesmo algo da semântica poética foi substancialmente alterada pelo tradutor. É Augusto de Campos, então, quem afirma¹⁸⁰:

A tradução de Hartleben, além de amenizar o tom irônico do texto francês, lhe é poeticamente inferior, embora do ponto de vista prosódico, soe fluente e eficaz.

E, continua:

(...) Nem o original nem a versão alemã são literalmente muito fortes... Os poemas de Giraud nem chegam às sutilezas musicais de Verlaine, nem se alçam às audácias e finuras da ironia de Laforgue, cujos livros ‘Complaintes’ e ‘L’imitation de Notre-Dame la lune’ com seus sofisticados lamentos de Lord Pierrô e suas epigramáticas litanias à Lua.

Estes seriam lançados em 1885, um ano após o “*Pierrot*” de Giraud.

Os autores do livro “*Inside Pierrot Lunaire*”¹⁸¹ comentam algumas divergências manifestadas por artistas e estudiosos a respeito da avaliação da qualidade poética tanto do original francês quanto da tradução alemã. Afirmam, por exemplo que:

(...) até recentemente, era geralmente aceito que a tradução de Hartleben havia melhorado os poemas originais de Giraud. (...) Entretanto a poética de Giraud tem sido tema de recentes reavaliações e de uma visão mais equilibrada da fonte e sua tradução.

O fato é que, ao verter “*Pierrot Lunaire*” para o alemão, Hartleben fez tamanhas interferências que transformou os poemas em obra quase inteiramente sua. A principal alteração aconteceu no número de sílabas e no esquema das rimas encontrado no original. Os cinquenta poemas de “*Pierrot Lunaire*” que Giraud publica em 1884 apresentam igualmente a mesma organização formal dos “*Rondels*”: três estrofes, duas de quatro versos e a terceira de cinco. Todos os versos são octossilábicos, cuja regularidade é acentuada pela rigorosa disposição das rimas no final de verso: interpoladas e alternadas, como representado no esquema logo abaixo¹⁸².

¹⁸⁰ CAMPOS, Augusto de. **Música de Invenção**. São Paulo: Perspectiva, 1998, p.43.

¹⁸¹ BRYN-JULSON, Phyllis; MATHEWS, Paul. **Inside Pierrot Lunaire**. Performing the sprechstimme in Schoenberg’s masterpiece”. UK: The Scarecrow Press, Inc., 2009.

¹⁸² Idem. p.84.

Estrofes	1ª estrofe	2ª estrofe	3ª estrofe
Versos	1 2 3 4	5 6 7 8	9 10 11 12 13
Rima	A B a b	a b A B	a b b a A

Obedecendo à forma “*Rondel*”, Giraud repete os versos [A] e [B], inalterados nas posições em que são mostrados no esquema das rimas.

Desta estrutura, Hartlebem conserva a quantidade de estrofes (3) e de versos nas estrofes (4+4+5), mas despreza totalmente o rigor rítmico, assim como o número de oito sílabas e, por consequência, a rítmica interna dos versos. Se, como critica Augusto de Campos, Hartleben também altera a dramaticidade dos poemas, o que do original sobrou?

O presente capítulo tem por objetivo considerar alguns critérios estéticos e processos estruturais empregados por Augusto de Campos na tradução-recriação, para o português, dos poemas de “*Pierrot Lunaire*”. Sem qualquer pretensão a uma análise literária que dê conta da beleza da recriação do artista brasileiro, este estudo visa unicamente levantar recursos que orientem, em segurança, a elaboração bilíngue da partitura do *sprechgesang* do “*Pierrot Lunaire*”.

Augusto de Campos elabora uma “recriação livre” (palavras suas) porém fiel ao universo poético presente nos poemas. Ainda segundo seu testemunho, empregou o francês de Giraud apenas como referência ou sugestão e trabalhou respaldado pela partitura de Schoenberg, cumprindo deste modo as exigências rítmicas, uma vez que objetivava com esta versão a execução em forma de concerto. No ano de 1978, Augusto finaliza sua recriação e estreia com instrumentistas do departamento de música da Universidade de São Paulo - USP, tendo como recitante o soprano paulista Edmar Ferretti.

Toda a obra poética de Augusto de Campos, desde sua primeira publicação autoral, “O REI MENOS O REINO” publicado em 1951, até as mais recentes criações destinadas ao suporte virtual da internet, encontra-se alicerçada no intenso exercício da invenção sob o domínio estruturante do rigor técnico. Sem nunca fazer concessão ao fácil, o autor aplica os mesmos princípios estéticos na sua atividade de tradutor. Agindo assim, o poeta não busca simplesmente o hermetismo que eno-

breça sua arte forçando o alijamento do leitor desatento. Seu propósito é, parafraseando Ezra Pound, carregar a linguagem poética “de significado até o máximo grau possível”.

Em suas traduções, Augusto de Campos (...) nomeia o trabalho de diversas maneiras: fala em ‘recriar’, em traduzir ‘criativamente’, em ‘crítica via tradução criativa’, em ‘transcrição’, em ‘tradução arte’ e mais radicalmente em ‘persona’, sempre numa filiação reconhecida filiação à prática de Ezra Pound¹⁸³.

Arthur Nestrovski afirma, acerca da atuação de Augusto de Campos como tradutor, que este artista cria “uma poesia própria através de outra. De certa maneira ele reinventa, também, o poeta original”.¹⁸⁴

Para Augusto, ao traduzir um poema é primordial que se estabeleça uma estreita relação não unicamente com a semântica da obra original, mas com toda a mecânica de sua linguagem, a “fisicalidade do objeto poético”. Desvendar a forma na qual o poeta de origem escolheu como veículo de sua obra e recriá-la no idioma de chegada, recuperando os recursos linguísticos ali presentes vertidos em equivalências morfológicas as mais próximas, ou no mínimo as mais eficientes no novo idioma. Eis o duplo trabalho do tradutor: servir-se de veículo para que o outro artista, o primeiro inventor, atravesse a barreira dos idiomas sofrendo o menor grau de perdas, preservando o encantamento mas, ao mesmo tempo exercendo uma atitude de feição quase autoral. A presença da personalidade particular do poeta-tradutor na “recriação” de um poema em um novo idioma é facilmente entendida quando se constata que traduzir é perpetrar uma série de escolhas capazes de solucionar esta ou aquela passagem do poema. Tais opções de escolha só estão à disposição por integrar o repertório artístico-cultural pessoal do poeta-tradutor. Por mais mimético que o tradutor se pretenda, não há como eliminar seu brilho individual, que são as suas digitais artísticas. Por este motivo os melhores poetas merecem os melhores tradutores, os únicos capazes de lhe fazerem justiça artística, uma reverência aos grandes poetas. E, quando necessário, os poemas de segunda linha não devem ser

¹⁸³ SOUZA, Ana Helena. A Urdidura Subjacente: recriações de poemas de John Donne. In **Sobre Augusto de Campos**. Flora Sússekink; Júlio Castañon Guimarães (orgs). Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, 2004.

¹⁸⁴ Arthur Nestrovski citado por Myriam Avila, no texto “Traduzir, conduzir, reduzir”. AVILA, Myriam. Traduzir, conduzir, reduzir. In **Sobre Augusto de Campos**. Flora Sússekink; Júlio Castañon Guimarães (orgs). Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, 2004.

recriados senão pelos melhores artistas-tradutores, mas aqui em reverência ao público.

O nome de Ezra Pound, dentre muitos outros artistas ou teóricos, é intensamente citado em diversos textos, seja por quem esteja analisando este ou aquele fenômeno da obra de Augusto de Campos, seja no interior de ensaios do próprio Augusto. A obra de Pound, foco destas citações, é exatamente o seu desmistificador “*ABC of reading*” publicado em inglês pela primeira vez em 1934, e traduzido para o português por Augusto de Campos e Paulo Paes no início da década de 1970. Na intenção de procurar os princípios composicionais que fundamentam a atividade de tradução-recriação de Augusto de Campo, assim como sua obra poética autoral, mostrou-se importante a leitura daquele livro, na versão em português.

Originalmente destinada a melhor e moderna compreensão e apreciação da arte da poesia, este “ABC” elabora seus conceitos de tal forma apoiados em parâmetros da linguagem musical que se presta enormemente no auxílio do estudo literomusical de “*Pierrô Lunar*”.

Como se lê no “*ABC of reading*” de Ezra Pound, “...literatura é novidade que permanece novidade”. No entanto, invenção pela invenção, ou novidade sem nenhum outro propósito além do brilho instantâneo, é incapaz de sustentar qualquer obra de arte. O que lhe garante permanência em estado de novidade é o rigor técnico com o qual esta novidade é engendrada. “Jamais recuperaremos a arte de escrever poesia para ser cantada até que saibamos prestar alguma atenção à sequência ou escala de vogais no verso e das vogais que termina o grupo de versos de uma série.”¹⁸⁵

Augusto, por meio do duplo jogo entre rigor formal e inventividade composicional (na verdade o único jogo que realmente interessa em arte) soube fazer “cantar” novamente, ou pela primeira vez, os poemas de “*Pierrot Lunaire*”. Desde muito, é seu o grande interesse estético pela musicalidade que carrega as palavras no interior de sua obra, autoral ou de tradução, e disto não descuida quando reelabora a poesia de “*Pierrot*”.

No seu livro “*Poetamenos*”, de 1953, Augusto elabora poesias-partituras em que expressa claramente o desejo pela sonoridade das palavras. Estes poemas são formalmente fragmentados em até cinco cores, induzindo à oralidade multitimbrística

¹⁸⁵ POUND, Ezra. **Abc da Literatura**. Augusto de Campos (org); Augusto de Campos; José Paulo Paes (trads) São Paulo: Cultrix, 1970, p. 160.

pedindo correspondência de igual número de vozes na recitação. São obras VERBI-VOCOVISUAIS¹⁸⁶.”

Figura 77 - Lygia fingers (poema de 1953). Antologia VIVA VAIA – poesia 1949-1979, p. 71¹⁸⁷

¹⁸⁶ Este arquivo de imagem foi oferecido em alta definição pelo poeta para inclusão nesta dissertação. Na poesia concreta, diz-se da forma de apresentação de um poema em que o texto é organizado segundo critérios relacionados aos aspectos gráficos e fonéticos das palavras; integração do verbal, do visual e do sonoro: a dimensão verbivocovisual da poesia. iDicionário Aulete. Disponível em: http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital. Acesso em: 20 jun. 2012.

¹⁸⁷ CAMPOS, Augusto de. **VIVA VAIA**. Poesia 1949-1979. São Paulo: Atelié Editorial, 2001, p. 71.

O fragmento seguinte precede os poemas do livro “Poetamenos” e explicita a proximidade do autor com a sonoridade timbrística da “Segunda Escola de Viena”.

POETAMENOS

ou aspirando à esperança de uma

K L A N F A R B E N M E L O D I E (melodiadetimbres)

com palavras

como em WEBERN

uma melodia contínua deslocada de um instrumento para outro, mudando constantemente de cor:

instrumentos: frase/palavra/sílaba/letra(s), cujos timbres se definam p/ um tema gráfico-fonético ou ideogrâmico.¹⁸⁸

É exatamente através desta ressignificação da música interna aos poemas autorais de Augusto que a recriação de “*Pierrot Lunaire*” ganha vigor em novo idioma. Se não há mais espaço para que as rimas originais reapareçam no português com a mesma presença do francês de Giraud (abandonadas que foram por Hartleben), Augusto as redispõe em forma de múltiplas e palatáveis assonâncias¹⁸⁹ ancoradas por outras tantas aliteraões¹⁹⁰. A saudável erudição e o virtuosismo técnico de Augusto asseguram que seu trabalho em “*Pierrot*” seja de extrema inventividade, sacando soluções rítmico-sonoras vigorosas, sem porém, se descuidar das poéticas de referência: a de Giraud, a de Hartleben e muito acertadamente, a de Schoenberg.

O poema “Lavadeira Lívida” é um exemplo eloquente desta musicalidade da palavra:

¹⁸⁸ CAMPOS, Augusto de. **VIVA VAIA**. Poesia 1949-1979. São Paulo: Atelié Editorial, 2001, p.65.

¹⁸⁹ Repetição da sonoridade de uma determinada vogal em diversas posições nas partes do verso.

¹⁹⁰ O mesmo, porém com o emprego de determinada consoante.

Lavadeira Lívida (*Eine bälse Wäscherin*)

Lavadeira lívida
 Lava a noite em alvos lenços;
 Braços brancos, sonolentos,
 Pele nívea pelo rio.

Pela névoa¹⁹¹ vêm os ventos
 Levemente a vacilar,
 Lavadeira lívida
 Lava a noite em alvos lenços.

Suave serva em desalinho
 Sob o amor dos ramos frios
 Alva à treva nua lava
 Em seus luminosos linhos –
 Lavadeira lívida.

A sonoridade que Augusto desenvolve neste poema, longe de unicamente atender a uma relação imediata com o tema aqui observado, fortalece exatamente a relação que o texto vai desenvolver junto da composição de Schoenberg. A disposição silábica está impecavelmente adaptada ao *sprechgesang* da partitura. A acentuação rítmica, além de se prestar perfeitamente ao canto (canto falado, no caso) ainda conserva o brilho quando observada somente pela ótica da poesia. A profusão de consoantes [L] e [V] torna a declamação um constante alternância entre língua e lábios, extremamente saborosa, tanto para quem executa quanto para quem ouve.

O curioso é que exatamente neste número, Schoenberg experimenta algo como a "**Klangfarbenmelodie**": as linhas dos três instrumentos, flauta, clarinete e violino, que soam junto com a voz, se entrecruzam, deixando como nota mais aguda do pequeno conjunto ora um ora outro timbre. O ouvinte acaba por perceber uma engenhosa linha melódica resultante da sequência multitimbrística. O compositor alerta, para este número, que a voz deva recitar as palavras em uma dinâmica inferior à dos instrumentos. Estaria com isto garantindo que não se ofuscasses esta melodia de timbres? Mas Augusto propôs outra melodia de igual engenhosidade e beleza. Pode-se dar ao luxo de desprezá-la? Por certo que NÃO!

O presente tópico desta dissertação prossegue com a sequência dos 21 poemas de "*Pierrot Lunaire*" tal como os recriou Augusto de Campos. Neles foram assinaladas a escansão dos versos, sua métrica e rítmica. Isto tem por intuito a apreciação estética, pois assim se tem um primeiro critério de referência ao compará-los

¹⁹¹ Pele nívea = Pela névoa

uns aos outros, mas é também de extrema serventia na elaboração de um partitura do "*Pierrot Lunaire*" para ser executada no idioma português.

"O solene e o sombrio ficam inteiramente deslocados mesmo no mais rigoroso estudo de uma arte que originalmente visava a alegrar o coração do homem."¹⁹²

"Para cada leitor de livros de arte há 1000 pessoas que vão ver os quadros. Graças a Deus!"¹⁹³ (Por este motivo, o que se pretende com este texto é provocar em quem porventura venha a lê-lo o desejo de ouvir com satisfação a obra de Schoenberg e se estender na leitura do poema associado a ela, recriado por Augusto de Campos.)

"Uma afirmação abstrata é boa quando se verifica, em última análise, que ela corresponde aos fatos"¹⁹⁴.

¹⁹² POUND, Ezra. **Abc da Literatura**. Augusto de Campos (org); Augusto de Campos; José Paulo Paes (trads) São Paulo: Cultrix, 1970, p. 21.

¹⁹³ Idem. p. 28.

¹⁹⁴ Ibidem. p. 30.

3.3 METRIFICAÇÃO E RITMO DOS POEMAS DE ALBERT GIRAUD NA RECRIAÇÃO DE AUGUSTO DE CAMPOS

Pierrot Lunaire

Escansão, métrica e proposta rítmica para os poemas na recriação de Augusto de Campos. Para determinar a rítmica final do poema foi estabelecido um balanço entre a rítmica natural dos poemas com a rítmica que estes assumem no interior da música de Schoenberg.

Dois livros foram empregados como referência para o presente estudo, Tavares (1967)¹⁹⁵ e Megale (1974)¹⁹⁶.

1. Bêbado de lua - Mondestrunken

O vin ho que meus olhos sor vem	_ / _ _ _ _ / _	8(2,8)
A Lua verte em longas ondas ,	_ _ _ / _ _ _ / _	8(4,8)
Que numa enorme enchente solv em	_ _ _ / _ _ _ / _	8(4,8)
Os mudos horizontes.	_ / _ _ _ / _	6(2,6)
Desejos pér fidos se escond em	_ _ _ / _ _ _ / _	8(4,8)
No filtro do luar que cho ve.	_ / _ _ _ _ / _	8(2,8)
O vin ho que meus olhos sor vem	_ / _ _ _ _ / _	8(2,8)
A Lua verte em longas ondas .	_ _ _ / _ _ _ / _	8(4,8)
O ¹⁹⁷ po eta, no silêncio absor to,	_ / _ _ _ _ / _	8(2,8)
Absinto santamente absor ve,	_ / _ _ _ _ / _	8(2,8)
E o céu é seu até que cai ,	_ _ _ / _ _ _ / _	8(4,8)
Olhar em alvo , gesto tonto ,	_ _ _ / _ _ _ / _	8(4,8)
O vin ho que meus olhos sor vem.	_ / _ _ _ _ / _	8(2,8)

¹⁹⁵ TAVARES, Hênio Último da Cunha. **Teoria literária**. 3. ed. Belo Horizonte: Bernardo Álvares, 1967.

¹⁹⁶ MEGALE, Heitor. **Elementos de Teoria Literária**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974.

¹⁹⁷ Sinérese

2. Colombina - Colombina

As f lores -luz da L ua,	_ / _ _ _ / _	6(2,6)
A lvura luminosa,	_ / _ _ _ / _	6(2,6)
F lorem na noite n ua –	/ _ _ _ _ / _	6(1,6)
Eu m orro de brancura!	_ / _ _ _ / _	6(2,6)
Meu a lv <u>o</u> é só seu a lvo.	_ / _ _ _ / _	6(2,6)
B usco num rio escuro	/ _ _ _ _ / _	6(1,6)
As f lores -luz da L ua,	_ / _ _ _ / _	6(2,6)
A lvura luminosa.	_ / _ _ _ / _	6(2,6)

Eu s ó seria s alvo	_ / _ _ _ / _	6(2,6)
Se o c éu me concedesse	_ / _ _ _ / _	6(2,6)
O dom de i r desfolhando	_ / _ _ _ / _	6(2,6)
À f lor dos teus cabelos	_ / _ _ _ / _	6(2,6)
As f lores-luz da L ua!	_ / _ _ _ / _	6(2,6)

3. O Dândi – Der Dandy

Com seu m ais fantástico r aio	_ _ / _ / _ _ / _	8(3,5,8)
E spelha-se a L ua em cristais e gargalos ¹⁹⁸	_ / _ _ / _ _ / _ _ / _	11(2,5,8,11)
Sobre o n egro lavabo sagrado	_ _ / _ _ / _ _ / _	9(3,6,9)
Do pálido d ândi de B érgamo.	_ _ _ _ / _ _ / _ _	8(5,8)

Em a mplas bacias de b ronze	_ / _ _ _ _ _ / _	8(2,8)
Gargalha u ma f onte metálicos s ons.	_ / _ _ / _ _ / _ _ /	11(2,5,8,11)
Com seu m ais fantástico r aio	_ _ / _ / _ _ / _	8(3,5,8)
E spelha-se a L ua em cristais e gargalos.	_ / _ _ / _ _ / _ _ / _	11(2,5,8,11)

Pierrô com a cara de c era	_ _ / _ _ _ _ _ / _	8(3,8)
Se m ira e remira: ¹⁹⁹	_ / _ _ / _	
qual será sua ²⁰⁰ m áscara?	_ _ / _ / _ _	11(2,5 [~] ,9,11)
R efuga o v ermelho e o v erde o riental	_ / _ _ / _ _ / _ _ / (_)	11(2,5,8,11)
²⁰¹ E maquila seu r osto no c reme da L ua	_ / _ _ / _ _ / _ _ / _	11(*2,5,8,11)
Com seu m ais fantástico r aio.	_ _ / _ / _ _ / _	8(3,5,8)

¹⁹⁸ Metonímia: troca o todo pela parte, usa “gargalo” no lugar de “garrafa”.

¹⁹⁹ Cesura.

²⁰⁰ Sinérese

²⁰¹ A conjunção “E” foi contada como sílaba átona final do verso anterior, para que este verso (quarto verso da quintilha) possa ser considerado de 11 sílabas. Tal disposição silábica tem o nome de SI-NAFIA, como afirma Tavares (1967, p. 196).

4- Lavadeira Lívida – Eine blasse Wäscherin

Ainda que Augusto seja cuidadoso no trabalho sonoro de todos os 21 poemas, este é o mais evidente na profusão de aliterações e assonâncias. Embora ausente no texto em alemão, Augusto de Campos optou por empregar este recurso sonoro em sua recriação em substituição às rimas de final de verso – existentes somente na versão em francês.

Lavadeira lívida	--/ _/_	5(3,5)
Lava_a noite _em alvos lenços ;	--/ _/_/_/ _	7(3,7)
Braços brancos , sonolentos,	--/ _/_/_/ _	7(3,7)
Pele nívea pelo rio.	--/ _/_/_/ _	7(3,7)
Pela névoa ²⁰² vêm os ventos	--/ _/_/_/ _	7(3,7)
Levemente_a vacilar,	--/ _/_/_/	7(3,7)
Lavadeira lívida	--/ _/_	5(3,5)
Lava_a noite _em alvos lenços .	--/ _/_/_/ _	7(3,7)
²⁰³ Suave serva _em desalinho	--/ _/_/_/ _	7(3,7)
Sob o amor dos ramos frios	--/ _/_/_/ _	7(3,7)
Alva_à treva nua lava	--/ _/_/_/ _	7(3,7)
Em seus luminosos linhos –	_/_/_/_/_/_/_	7(2,5,7)
Lavadeira lívida.	--/ _/_/_	5(3,5)

5- Valsa de Chopin - Valse de Chopin

Como_o sangue _a gotejar	--/ _/_/_/	7(3,7)
Tinge_os lábios de_um doente,	--/ _/_/_/ _	7(3,7)
Também tomba destes timbres	--/ _/_/_/ _	7(3,7)
Um mortífero torpor .	--/ _/_/_/	7(3,7)
Um a um , os sons ressoam	--/ _/_/_/ _	7(3,7)
No gelado pesadelo	--/ _/_/_/ _	7(3,7)
Como_o sangue _a gotejar	--/ _/_/_/	7(3,7)
Tinge_os lábios de_um doente.	--/ _/_/_/ _	7(3,7)
Torturante, doce_e doida ,	--/ _/_/_/ _	7(3,7)
Melancólica é_a valsa	--/ _/_/_/ _	7(3,7)
Que se_infiltra nos sentidos	--/ _/_/_/ _	7(3,7)
E retine na lembrança	--/ _/_/_/ _	7(3,7)
Como_o sangue _a gotejar.	--/ _/_/_/	7(3,7)

²⁰² **Pele nívea** = **Pela névoa**

²⁰³ Sinérese.

6- Madonna - Madonna

Paira, <u>ó Mãe</u> do Desespero,	__ / __ __ / _	7(3,7)
Sobre o <u>altar</u> destes meus versos !	__ / __ __ / _	7(3,7)
Sangue de teus magros peitos	/ __ __ / _ / _	7(1,5,7)
O furor da <u>espada</u> verte .	__ / __ __ / _	7(3,7)
Tuas chagas vejo abertas	__ / __ __ / _	7(3,7)
Como olhos ocos , cegos .	__ / _ / _ / _	7(3,5,7)
Paira, <u>ó Mãe</u> do Desespero,	__ / __ __ / _	7(3,7)
Sobre o <u>altar</u> destes meus versos !	__ / __ __ / _	7(3,7)
Em teus fracos braços serve s	__ / __ __ / _	7(3,7)
O cadáver , membros verdes ,	__ / __ __ / _	7(3,7)
Do teu filho <u>ao</u> universo –	__ / __ __ / _	7(3,7)
Mas o mundo se diverte	__ / __ __ / _	7(3,7)
Mais ²⁰⁴ , <u>ó Mãe</u> do Desespero.	__ / __ __ / _	7(3,7)

7- A Lua Doente – Der kranke Mond

Noturna, moritura Lua ,	_ / __ __ __ / _	8(2,8)
Lá ²⁰⁵ , no sem- fim do negro céu ,	/ ^ __ / __ __ /	8(1,4, 8)
Olhar de febre a vibrar ²⁰⁶	__ __ / __ __ /	8(4,8)
Em mim , qual rara melodia.	_ / _ __ __ / _	8(2,8)
Com infindável dor de amor	__ __ / __ __ /	8(4,8)
Vais , num silente estertor,	/ __ __ / __ __ /	8(1,4,8)
Noturna, moritura Lua ,	_ / __ __ __ / _	8(2, 8)
Lá , no sem- fim do negro céu .	/ ^ __ / __ __ /	8(1,4,8)
O <u>amante</u> que teu brilho faz ²⁰⁷	_ / __ __ / _ /	8(2,6,8)
Sonâmbulo perambular,	_ / __ __ __ /	8(2,8)
Na luz que flui ²⁰⁸ vai beber	__ __ / __ __ /	8(4,8)
Teu alvo sangue que se <u>esvai</u> ,	__ __ / __ __ /	8(4,8)
Noturna, moritura Lua .	_ / __ __ __ / _	8(2,8)

²⁰⁴ Este advérbio complementa o verso anterior em “enjambement” ou encadeamento (passagem, para o verso seguinte, de uma ou de várias palavras que completam o sentido do precedente). Note-se a divergência deste verso com o primeiro unicamente por conta deste “enjambement” e pelo peso poético diferente que tem as duas classes gramaticais: *paira*, verbo no imperativo e *mais*, advérbio de intensidade.

²⁰⁵ Cesura (segundo TAVARES, 1967).

²⁰⁶ Enjambement. Termo francês para um processo poético que consiste no desalinhamento da estrutura métrica e sintática de uma composição, onde os versos se sucedem entre si sem pausas no final de cada um.

E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia e colaboradores. Disponível em:

<http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=975&Itemid=2>. Acesso em: 17 abr. 2012.

²⁰⁷ Enjambement.

²⁰⁸ A palavra FLUI aqui foi dividida em duas sílabas FLU-I, uma diérese, para completar as oito sílabas que vem a ser a métrica geral do poema.

8. Noite - Nacht

Cinzas, negras borboletas	/ _ _ _ _ / _	7(1,7)
Matam o rubor do sol.	/ _ _ _ _ /	7(1,7)
Como um livro de magia	_ _ / _ _ _ / _	7(3,7)
O horizonte jaz – soturno.	_ _ / _ _ _ / _	7(3,7)
Um perfume de incensório	_ _ / _ _ _ / _	7(3,7)
Sobe de secretas urnas.	/ _ _ _ _ /	7(1,7)
Cinzas, negras borboletas	/ _ _ _ _ / _	7(1,7)
Matam o rubor do sol.	/ _ _ _ _ /	7(1,7)
E do céu a revoar	_ _ / _ _ _ /	7(3,7)
Revolvendo as asas lentas,	_ _ / _ _ _ / _	7(3,7)
Vêm ²⁰⁹ , morcegos de memória,	/ ~ / _ _ _ / _	7(1,3,7)
Invisíveis visitantes...	_ _ / _ _ _ / _	7(3,7)
Cinzas, negras borboletas.	/ _ _ _ _ / _	7(1,3,7)

9. Prece ao Pierrô – Gebet an Pierrot

²¹⁰ Pierrô! Meu riso	_ / _ / _	4 (2,4)
Se ²¹¹ espadaçou!	_ _ _ /	4 (4)
Seu brilho é ²¹² um rastro:	_ / _ / _	4 (2,4)
Passou – Passou!	_ / _ /	4 (2,4)
Negro estandarte	/ _ _ / _	4 (1,4)
Tem o meu mastro.	/ _ _ / _	4 (1,4)
Pierrô! Meu riso	_ / _ / _	4 (2,4)
Se espadaçou!	_ / _ / _	4 (4)
Ah ²¹³ ! Traz de novo,	/ _ _ / _	4 (1,4)
Mago das almas,	/ _ _ / _	4 (1,4)
Noivo da neve,	/ _ _ / _	4 (1,4)
Milord da Lua,	_ / _ / _	4 (2,4)
Pierrô – meu riso!	_ / _ / _	4 (2,4)

²⁰⁹ Cesura.

²¹⁰ Sinérese

²¹¹ Elisão.

²¹² Segundo Tavares (1967, p. 228), existe aqui uma figura de Harmonia denominada “HIATISMO”, quando há acumulação de vogais.

²¹³ A exclamação **Ah!** está sendo considerada uma sílaba tônica, uma vez que pode ser substituída pelo advérbio “sim” ou “não”.

10. Roubo - Raub

Rubros, rútilos ²¹⁴ rubis,	/ _ / _ _ _ /	7(1,3,7)
Sangue azul de velhas galas,	_ _ / _ _ _ / _	7(3,7)
Velam o sono dos mortos	_ _ / _ _ / _	7(4,7)
Dentro das remotas tumbas.	/ _ _ _ / _ / _	7(1,5,7)
Só, de noite, sorrateiro,	/ _ / _ _ _ / _	7(1,3,7)
Eis o ²¹⁵ Pierrô que vem – roubar	_ _ / _ _ _ /	7(3,7)
Rubros, rútilos rubis,	/ _ / _ _ _ /	7(1,3,7)
Sangue azul de velhas galas.	_ _ / _ _ _ / _	7(3,7)
Mas estaca, seu cabelo ²¹⁶	_ _ / _ _ _ / _	7(3,7)
Todo em pé, as mãos geladas:	_ _ / _ _ _ / _	7(3,7)
Sob a escuridão mil olhos ²¹⁷	_ _ _ _ / _ / _	7(5,7)
Miram o sono dos mortos –	_ _ _ / _ _ / _	7(4,7)
Rubros, rútilos rubis.	/ _ / _ _ _ /	7(1,3,7)

11. Missa Vermelha – Rote Messe

Cruel ²¹⁸ eucaristia:	_ / _ _ _ / _	6(2,6)
Ao cintilar dos ouros,	_ _ _ / _ / _	6(4,6)
Ao vacilar das velas,	_ _ _ / _ / _	6(4,6)
Sobe ao altar – Pierrô.	_ _ _ / _ / _	6(4,6)
A mão ²¹⁹ , a Deus devota,	_ / _ / _ / _	6(2,4,6)
Rasgou o santo manto.	_ / _ _ _ / _	6(2,6)
Cruel eucaristia:	_ / _ _ _ / _	6(2,6)
Ao cintilar dos ouros.	_ _ _ / _ / _	6(4,6)
Com gestos ²²⁰ pieçosos,	_ / _ _ _ / _	6(2,6)
Alça nos longos dedos	/ _ _ _ _ / _	6(1,6)
A hóstia gotejante:	_ / _ _ _ / _	6(2,6)
Seu coração sangrando.	_ _ _ / _ / _	6(4,6)
Cruel eucaristia.	_ / _ _ _ / _	6(2,4)

²¹⁴ Que rutila; que brilha com vivo esplendor; resplandecente, luzente, cintilante, brilhante, faiscante, rútilo: traje rutilante de pedrarias. De um vermelho ardente. (Referência ao mineral rutilo. Quando finamente moído o rutilo é usado como um brilhante pigmento branco, utilizado em tintas, plásticos, papel, alimentos e outras aplicações que requerem uma cor branca brilhante.)

²¹⁵ Junção do advérbio “Eis” com o artigo “O” em uma única sílaba, cuja figura de morfologia se parece com a “ANACRUSE”, indicada por Tavares (1967, p. 197). Segundo o autor é uma sílaba extra no plano da metrificação de uma composição, e por isto não é levada em conta na escansão.

²¹⁶ Enjambement.

²¹⁷ Enjambement.

²¹⁸ O significado da palavra Eucaristia segue detalhado no final deste capítulo.

²¹⁹ Cesura.

²²⁰ Diérese.

²²¹ Sinérese.

12. Canção da Força²²² - Galgenlied

A virgem hirta	_ / _ / _	4(2,4)
De colo fino	_ / _ / _	4(2,4)
Ideia fixa	_ / _ / _	4(2,4)
Antes do fim.	/ _ _ /	4(1,4)
Dentro da mente	/ _ _ / _	4(1,4)
Como um espinho	/ _ _ / _	4(1,4)
A virgem hirta	_ / _ / _	4(2,4)
De colo fino.	_ / _ / _	4(2,4)
Como um caniço	/ _ _ / _	4(1,4)
De trança e fita,	_ / _ / _	4(2,4)
Carícia ²²³ fina,	_ / _ / _	4(2,4)
Lasciva o fita	_ / _ / _	4(2,4)
A virgem hirta.	_ / _ / _	4(2,4)

13. Decapitação - Enthauptung

A Lua – um sabre oriental ²²⁴	_ / _ _ _ _ /	8(2,8)
Em seu divã sombrio ²²⁵ de seda,	_ _ _ / _ _ _ / _	8(4,8)
Horrendo e nu – ²²⁶ ronda, fatal,	_ / _ / ^ / _ _ /	8(2,4,5,8)
²²⁷ Na escura noite má.	_ / _ _ _ /	6(2,6)
Pierrô erra sem rumo, ²²⁸ só,	_ / _ _ _ / ^ /	8(2,6,8)
E com terror vigia, mudo,	_ _ _ / _ _ _ / _	8(4,8)
A Lua – um sabre oriental	_ / _ _ _ _ /	8(2,8)
Em seu divã sombrio de seda.	_ _ _ / _ _ _ / _	8(4,8)
Tropeça, cheio de pavor,	_ / _ _ _ _ /	8(2,8)
Perde os sentidos, ²²⁹ desfalece ²³⁰	_ _ _ / _ _ _ / _	8(4,8)
E cai: julgando ver o fim,	_ / _ / _ _ _ /	8(2,4,8)
Em seu pescoço sente o frio	_ _ _ / _ _ _ / _	8(4,8)
A Lua – um sabre oriental.	_ / _ _ _ _ /	8(2,8)

²²² Poema repleto de assonâncias e aliterações.

A palavra “FITA” é empregada em seus dois sentidos, substantivo, pedaço de pano, e verbo, com o sentido de “olha”. **Homônimos perfeitos** – grafia e pronúncia iguais.

²²³ Sinérese.

²²⁴ Sinérese.

²²⁵ Sinérese.

²²⁶ Antirritmia, termo definido no livro: DAGHLIAN, Carlos (org). Poesia e Música. Coleção debates. Editora Perspectiva S.A. São Paulo, Brasil, 1985 pag 126, no texto de Ana Maria Gottardi Leal, “O ritmo fônico nos sonetos de Jorge de Lima”.

²²⁷ Elisão totalmente opcional.

²²⁸ Cesura.

²²⁹ Cesura.

²³⁰ “desfalece \ E cai” constitui um exemplo de **encadeamento** ou **enjambement**.

14. As Cruzes – Die Kreuze

Cruzes santas são os versos	-- / -- / --	7(3,7)
Onde sangram os poetas ²³¹	-- / -- / --	7(3,7)
Cegos , que os abutres bicam ,	/ -- -- / --	7(1,7)
Fantasmas esvoaçantes.	-- / -- / --	7(3,7)
Em seus corpos lentas lanças ²³²	-- / -- / --	7(3,7)
Banham-se no rio ²³³ de sangue !	/ -- -- / --	7(1,7)
Cruzes santas são os versos	-- / -- / --	7(3,7)
Onde sangram os poetas .	-- / -- / --	7(3,7)
Vem o fim – e findo o ato ,	-- / -- / --	7(3,7)
Vai morrendo o pranto fraco ,	-- / -- / --	7(3,7)
Longe põe o sol monarca	-- / -- / --	7(3,7)
A coroa cor de lacre .	-- / -- / --	7(3,7)
Cruzes santas são os versos .	-- / -- / --	7(3,7)

15. Nostalgia - Heimweh

Um suspiro de cristal partido	-- / -- -- / --	9(3,9)
Traz da Itália velhas pantomimas ²³⁴	-- / -- -- / --	9(3,9)
À memória : e ²³⁵ Pierrô , tão seco ,	-- / -- -- / --	9(3,7,9)
Faz virar sentimental de novo .	-- / -- -- / --	9(3,7,9)
No deserto de seu peito ²³⁶ oco ,	-- / -- -- / --	9(3,9)
Surdamente sobre os seus sentidos ,	-- / -- -- / --	9(3,9)
Um suspiro de cristal partido	-- / -- -- / --	9(3,9)
Traz da Itália velhas pantomimas .	-- / -- -- / --	9(3,9)
Já perdeu Pierrô ²³⁷ seus ares tristes .	-- / -- -- / --	9(3,9)
Pelo incêndio lívido da Lua ,	-- / -- -- / --	9(3,9)
Pelos mares mortos ²³⁸ da memória ,	-- -- / -- / --	9(5,9)
Vai soar, além , num céu longínquo ,	-- -- / -- / --	9(5,9)
Um suspiro de cristal partido .	-- / -- -- / --	9(3,9)

²³¹ *Enjambement.*

²³² *Enjambement.*

²³³ Sinérese

²³⁴ *Enjambement.*

²³⁵ Sinérese.

²³⁶ **Hiato Poético**, segundo Megale (1974, p.18).

²³⁷ Sinérese.

²³⁸ “Mares mortos da memória” por meio do expressivo recurso de sonoridade, mas pelo sentido inverso (figura poética de ironia) faz uma alusão ao conceito de maremoto, movimento agitado do mar. A memória, antes revolta, agora já se tranquilizou.

16. Atrocidade - *Gemeinheit*

Na cabeça de Cassandro ²³⁹ ,	__/_ __/_/_	7(3,7)
Cujos gritos soam alto ,	__/_ __/_/_	7(3,7)
Faz Pierrô com ares sonsos ,	__/_ __/_/_	7(3,7)
Ágil – um buraco fundo !	/_ ~ __/_/_	7(1,7)

Depois preme com o dedo	__/_ __/_/_	7(3,7)
O seu fino fumo turco	__/_ __/_/_	7(3,7)
Na cabeça de Cassandro ,	__/_ __/_/_	7(3,7)
Cujos gritos soam alto !	__/_ __/_/_	7(3,7)

Um canudo de cachimbo	__/_ __/_/_	7(3,7)
Mete nesse crânio calvo	/_ __/_/_	7(1,7)
E, sorrindo, sopra e puxa	__/_ __/_/_	7(3,7)
O seu fino fumo turco	__/_ __/_/_	7(3,7)
Na cabeça de Cassandro !	__/_ __/_/_	7(3,7)

17. Paródia . *Parodie*

Agulhas pisca- pisca	_/_ __/_/_	6(2,6)
No seu cabelo gris ,	__/_/_/_	6(4,6)
A dama murmureja,	_/_ __/_/_	6(2,6)
Vestida de cetim .	_/_ __/_/_	6(2,6)

Espera na varanda	_/_ __/_/_	6(2,6)
O seu Pierrô perverso ,	__/_/_/_	6(4,6)
Agulhas pisca- pisca	_/_ __/_/_	6(2,6)
No seu cabelo gris ,	__/_/_/_	6(4,6)

Mas ouve-se um sussurro .	_/_ __/_/_	6(2,6)
Um riso risca a brisa :	_/_ __/_/_	6(2,6)
A Lua , atriz burlesca ,	_/_ __/_/_	6(2,6)
Imita com seus raios	_/_ __/_/_	6(2,6)
Agulhas pisca- pisca .	_/_ __/_/_	6(2,6)

²³⁹ Segundo o livro *Masques et Bouffons* de Maurice Sand, *Cassandre*, junto dos personagens *Pierrot*, *Arlequin*, *Leandre* e *Colombine* (mantendo a grafia francesa) são os únicos personagens que restaram da *commedia dell'arte* na época da referida publicação. Mesmo assim, o autor registra que cada um destes mostravam-se, então, já muito transfigurados, influenciados pela prática teatral parisiense do sec XIX. SAND, Maurice. **Masques et bouffons (comédie italienne)**. Paris: Michel Lévy frères, 1860.

18. Borrão de Lua . *Der Mondfleck*

Um borrão de cal da clara Lua ²⁴⁰	___/___/ _	9(5,9)
Sobre <u>as</u> costas do casaco preto ,	___/___/ _	9(3,9)
Vem aí <u>Pierrô</u> ²⁴¹ na noite morna ,	___/___/ _	9(5,9)
Procurando sorte e aventura.	___/___/ _	9(5,9)
 Porém algo luz em suas costas :	___/___/ _	9(2,5,9)
Ele <u>espia</u> , <u>espia</u> e acha logo	___/___/ _	9(5,9)
Um borrão de cal da clara Lua	___/___/ _	9(5,9)
Sobre <u>as</u> costas do casaco preto ²⁴² .	___/___/ _	9(3,9)
 Ora! – pensa – é um borrão de gesso !	___/___/ _	9(3,9)
Sim ou não ? Mas <u>limpa</u> e não consegue	___/___/ _	9(3,9)
E persegue , cheio de veneno ,	___/___/ _	9(3,9)
(sim ou não) até a madrugada	___/___/ _	9(3,9)
Um borrão de cal da clara Lua .	___/___/ _	9(5,9)

19. Serenata . *Serenade*

Mil grotescas dissonâncias	___/___/ _	7(3,7)
Faz <u>Pierrô</u> ²⁴³ numa viola .	___/___/ _	7(3,7)
Sobre <u>um</u> pé , como cegonha ,	___/___/ _	7(3,7)
Ele arranha <u>um</u> pizzicato .	___/___/ _	7(3,7)
 Logo vem Cassandro , tonto	___/___/ _	7(3,7)
Com o <u>estranho</u> virtuose .	___/___/ _	7(3,7)
Mil grotescas dissonâncias	___/___/ _	7(3,7)
Faz <u>Pierrô</u> ²⁴⁴ numa viola .	___/___/ _	7(3,7)
 Da viola já se cansa .	___/___/ _	7(3,7)
Com os delicados dedos	/___/___/ _	7(1,5,7) ²⁴⁵
Pega <u>o</u> velho pela gola	___/___/ _	7(3,7)
E ²⁴⁶ <u>viola</u> o crânio calvo	___/___/ _	7(3,7)
Com grotescas dissonâncias .	___/___/ _	7(3,7)

²⁴⁰ Augusto cria um bonito jogo com as três letras C-A-e L : **CAL** / **CLA**/RA L/u/A , o que também se aproveita da proximidade das duas palavras consecutivas "**CAL** / **DA**" para com isto sugerir a figura da "**CAUDA**" da lua, ou seja, RAI0 da lua.

²⁴¹ Sinérese

²⁴² Este *Pierrot* está vestido como a figura de Adolphe Villette em trajes negros acompanhado do seu gato, também preto. Ver figura ao final deste capítulo.

²⁴³ Sinérese.

²⁴⁴ Sinérese.

²⁴⁵ Por a única variante rítmica na leitura por certo sofre influência da rítmica extremamente regular dos versos restantes.

²⁴⁶ Augusto emprega a mesma palavra "**VIOLA**" com dois sentidos: instrumento musical e o verbo violar, que no poema apresentaria o sentido de interferir, profanar, desrespeitar...

20. Regresso . *Heimfahrt (Barcarole)*

A Lua é o leme,	_ / _ _ _ / _	6(2,6)
²⁴⁷ Nenúfar o navio:	_ / _ _ _ / _	6(2,6)
Com vento em ²⁴⁸ sua vela	_ / _ _ _ / _	6(2,6)
²⁴⁹ Pierrô vai para o sul.	_ / _ _ _ / _	6(2,6)
O mar sussurra escalas	_ / _ _ _ / _	6(2,6)
E embala a nave leve.	_ / _ _ _ / _	6(2,6)
A Lua é o leme	_ / _ _ _ / _	6(2,6)
Nenúfar o navio.	_ / _ _ _ / _	6(2,6)
A Bérgamo, vogando, ²⁵⁰	_ / _ _ _ / _	6(2,6)
Vai Pierrô volver ²⁵¹ .	/ _ / _ _ /	6(1,3,6)
Já treme no oriente	_ / _ _ _ / _	6(2,6)
O verde horizonte.	_ / _ _ _ / _	6(2,6)
– A Lua é o leme.	_ / _ _ _ / _	6(2,6)

21. Ó Velho Olor . *O alter Duft*

Ó velho olor dos dias vãos,	_ _ _ / _ _ _ /	8(4,8)
Penetra-me nos meus sentidos!	_ / _ _ _ _ / _	8(2,8)
Ideias doidas a dançar	_ _ _ / _ _ _ /	8(4,8)
Revêm no leve ar.	_ / _ _ _ /	6(2,6)
Um sonho bom me faz sentir ²⁵²	_ _ _ / _ _ _ /	8(4,8)
Memórias que me abandonaram:	_ / _ _ _ _ / _	8(2,8)
Ó velho olor dos dias vãos,	_ _ _ / _ _ _ /	8(4,8)
Penetra-me outra vez! ²⁵³	_ / _ _ _ /	6(2,6)
Toda a tristeza se desfaz.	_ _ _ / _ _ _ /	8(4,8)
Pela janela iluminada	_ _ _ / _ _ _ /	8(4,8)
Eu vejo a vida que me vê ²⁵⁴	_ _ _ / _ _ _ /	8(4,8)
Sonhar além a imensidade...	_ _ _ / _ _ _ /	8(4,8)
Ó velho ²⁵⁵ olor – dos dias vãos!	_ _ _ / _ _ _ /	8(4,8)

²⁴⁷ Nenúfar são plantas aquáticas perenes, rizomatosas, com folhas e flores flutuantes, das quais a maior é a vitória-régia presente no rio Amazonas. A escolha desta palavra aproxima as sonoridades das consoantes “F” (surda) “V” (sonora).

²⁴⁸ Diérese.

²⁴⁹ Sinérese

²⁵⁰ Vagar: Ser impelido por velas ou remos; navegar: vogam canoas rio acima. Remar: vogar com braços fortes.

²⁵¹ No contexto deste poema, a palavra “VOLVER” apresenta-se mais forte do que “VOLTAR”, pelo motivo de que, além de ser seu uso mais raro na linguagem cotidiana, apresentar um número maior da consoante sonora “V” (duas), o que contribui com o reforço da imagem do vento encontrada na insistente figura de aliteração em torno desta consoante: navio, vento, vela, vai, nave, leve, vogando, volver e verde. Outra “vantagem” sonoro-poética da palavra VOLVER está na sonoridade ER, que faz rima por assonância com B-ER-gamo

²⁵² Enjambement.

²⁵³ Atentar para a variação tanto na tradução quanto no original.

²⁵⁴ Enjambement.

Eucaristia

Devido à importância desta palavra na elaboração das imagens no poema nº 11, “Missa vermelha – Rote Messe”, segue abaixo um detalhamento de seu significado.

Um dos sete sacramentos da Igreja Católica, no qual, segundo a crença, Jesus Cristo se acha presente sob as aparências do pão e vinho, com seu corpo, sangue, alma e divindade; banquete sagrado, comunhão, ceia do Senhor, memorial do Senhor, pão dos anjos, pão da alma²⁵⁶.

Segundo o Compêndio do Catecismo da Igreja Católica²⁵⁷ :

271. O que é a Eucaristia?

É o próprio sacrifício do Corpo e do Sangue do Senhor Jesus, que ele instituiu para perpetuar pelos séculos, até seu retorno, o sacrifício da cruz, confiando assim à sua Igreja o memorial de sua Morte e Ressurreição. É o sinal da unidade, o vínculo da caridade, o banquete pascal, no qual se recebe Cristo, a alma é coberta de graça e é dado o penhor da vida eterna. 1322-1323 1409

274. O que representa a Eucaristia na vida da Igreja?

É fonte e ápice de toda a vida cristã. Na Eucaristia, atingem o seu clímax a ação santificante de Deus para conosco e o nosso culto para com ele. Ela encerra todo o bem espiritual da Igreja: o mesmo Cristo, nossa Páscoa. A comunhão da vida divina e a unidade do Povo de Deus são expressas e realizadas pela Eucaristia. Mediante a celebração eucarística, já nos unimos à liturgia do Céu e antecipamos a vida eterna. 1324-1327 1407

A palavra **Hóstia**, em latim, quer dizer vítima, que entre os hebreus, era o cordeiro, sem culpa, imolado em sacrifício a Deus.

Eucaristia também pode ser usado como sinônimo de hóstia consagrada, no Catolicismo. "Jesus Eucarístico" é como os católicos se referem a Jesus em sua presença na Eucaristia. "Comunhão" é como o sacramento é mais conhecido.²⁵⁸

Cassandra

Cassandra é um tipo de « *vieillards* » (velho) ridículo, destinado a ser enganado e ridicularizado na *Commedia dell'arte*. Toma lugar imediatamente abaixo

²⁵⁵ Crase, segundo Heitor Megale, op citada, pag, 18.

²⁵⁶ **Novo dicionário Aurélio**, 2ª edição.

²⁵⁷ **Compêndio do catecismo da Igreja Católica**. São Paulo:Edições Loyola, 2005.

²⁵⁸ Disponível em: < <http://pt.wikipedia.org/wiki/Eucaristia>>. Acesso em: 15 mar.2012.

dos personagens do Pantaleão e do Doutor. É constantemente feito de otário pelo Arlequim e pelo *Pierrot*. Comumente representa o pai ou tutor de Colombina.

3.4 JUSTIFICATIVA DA INCLUSÃO DAS PARTITURAS APÓS ANÁLISE DOS POEMAS

As partituras que se seguem registram somente a linha vocal de *Pierrot Lunaire* e apresentam os poemas em dois idiomas, o original alemão de Otto Hartleben e o português na recriação do poeta Augusto de Campos. Esta última versão do texto é de tal qualidade que praticamente não exige adaptações ao ser incorporado à escrita musical do *sprechgesang* de Schoenberg. Ainda assim, na primeira tentativa de posicioná-lo junto das notas correspondentes surgiram algumas dúvidas, por exemplo, quanto à disposição de elisões, ou ao número exato de sílabas poéticas, ou ainda à tonicidade das palavras. O único meio de encontrar as soluções necessárias seria então o estudo algo detalhado da rítmica dos versos de Augusto de Campos, apresentado nas páginas anteriores. É por esta razão que o tópico precedente se encerra com a inclusão das partituras: são elas a justificativa para o estudo das qualidades formais dos versos. Além do mais, os recortes de partitura apresentados como exemplos nos tópicos referentes às análises das três intérpretes, Erika Stiedry-Wagner, Helga Pilarczyk e Christine Schäfer são em sua maioria retirados das 21 destas partituras aqui incluídas.

Poemas: Giraud/Hartleben/Augusto de Campos

I. Teil.
1ª Parte1. Mondestrunken.
1. Bêbado de Lua

Rezitation. *Bewegt* (ca 68-76) *p*

Den Weinden man mit Augen trinkt, gießt
O vi nho que meus olhos sorvem A

⑤

nachts der Mond in Wo - - - gen nie - der, und ei - ne
lu - a ver - te em lon - gas on - das Que numa - e

⑩ (gesungen) (gesprochen)

Spring - flut ü - ber - schwemmt den stil - len Ho - ri - zont.
nor - me en chen-te sol-vem os mu - dos ho-ri - zontes.

poco rit. - - - ⑮ *Tempo*

Ge - lü - ste, schau - er - lich und
De - se - jos pér - fi - dos se - es

⑳ *pp*

süß —, durch - schwimmen oh - ne Zahl die Flu - - - ten!
con-dem no fil-tro do lu-ar que cho - - - ve.

pp (25)

Den Wein, den man mit Au - gen trinkt, gießt nachts der Mond in Wo - gen
O vi-nho que meus o - lhos sor-vem A lu - a ver - te em lon - gas

rit.

nie - - - dor. Der
on - - - das. O

Tempo (30)

Dich - ter, den die An - - - dacht treibt, be - rauscht sich an dem heil - gen
poe - ta, no si-lên cio_ab-sor-to, Ab - sin - to san-ta-men-te_ab-

molto rit.

Tran - ke, gen Him - mel wen-det er ver-zückt das Haupt
sor - ve, E_o céu é seu a - té que cai, O - lhar

(35) *Tempo*

und tau - melndsaugtund schlürft er den Wein, den man mit Au - gen
em al - vo, ges - to ton - to, O vi - nho que meus o - lhos

poco rit. (39) *molto rit.*

trinkt.
sorvem.

folgt: **Colombine.**
ausgiebige Pause (quasi im Takt)
(Klav., Geige, später dazu Fl., Klar)

Segue to "**Colombine**"
after a significant pause
(almost in tempo)

2. Colombine.

2. Colombina

Fließende $\text{♩} = 42 - 48$

Rezitation.

Des Mond - lichts blei - - che Blü - - ten, die wei - Ben Wun -
As flo - res - luz da lu - a, Al - vu - ra lu -

(5)

- der ro - sen, blühn in den Ju - li - näch - ten - O ———,
mi - no - sa, Flo - rem na noi - te nu - a Eu

(10)

muovo espr.

bräch ich ei - ne nur!
mor - ro de bran - cu-ra!

(15)

Mein banges Leid zu lindern, such ich am dunklen
Meu alvo é só seu al - vo. Busco num ri - o es -

(20)

pp

Stro - me des Mond - lichts blei - - che Blü - ten, die wei - - Ben
cu - ro As flo - res - luz da lu - a, al - vu - ra

(25) *rit.*
 Wun - der - ro - sen. Ge -
 lu - mi - no - sa. Eu

(30) *pp*
 stillt wär all mein Seh-nen, dürft ich so mär-chen - heim - lich, so
 só se - ri - a sal - vo Se_o céu me con - ce - des - se O

viel langsamer ($\text{♩} = \text{ca } 100$)
pp
 se - lig leis- ent - blät-tern auf dei - ne brau-nen
 dom de_ir des* --- fo - lhan - do À flor dos teus ca-

(35) *pp* (*pp* gesungen) (*pp* gesprochen)
 Haa-re des Mond - lichts blei - che Blü - ten!
 be - los As flo - res - luz da Lu - a!

(40) *rit.*

ausgiebige Pause; dann
 folgt: **Der Dandy.**
 (Klavier, Piccolo, Klarinette A)

A significant pause,
 then go on to
"Der Dandy"

* Sugestão de Augusto de Campos que aproveita a contribuição
 semântica dada pela fragmentação da palavra "des—folhando".

(25)

wie er heu - te ——— sich schminkt? Fort schiebt er das
Qual se - rá sua más-ca-ra? Re - fu - ga_o ver-

accel.

Rot und des O - ri-ents Grün und bemalt sein Gesicht in er - ha - be - nem Stil
me - lho_e o ver-de_o-rien-tal e ma-qui-la seu ros- to no cre - me da lu-a

rasch
(tonlos geflüstert)

(30)

mit einem phanta - stischen Mond - strahl.
Com seu mais fan-tás - ti - co ra - io.

möglichst kurze Pause; folgt:

Eine blasse Wäscherin.

Flöte, Klarinette (A)
Geige (mit Dämpfer)

After the briefest possible
pause, go on to
"Eine blasse Wäscherin"

4. Eine blasse Wäscherin.

4. Lavadeira Lívida

Fließend, aber abwechslungsreich (♩ = 60 – 92)

Die Rezitation soll hier durchaus wie eine Begleitung zu den Instrumenten klingen; sie ist Nebenstimme, Hauptstimme sind die Instrumente.

Rezitation.

ohne jede Pause, gleich anschließend:

Valse de Chopin.

(Klavier, Flöte, Klarinette)

Without any pause,
segue directly into
"Valse de Chopin"

5. Valse de Chopin.

Langsamer Walzer (♩ = 46 - 50)

Rezitation.

⑤ *pp*

Wie ein blas-ser Tropfen Bluts färbt die Lip-pen ei-ner Kran-
Co - mo_o san - gue_a go - te - jar Tin-ge_os lá - bios de_um do-en-

⑩ *p*

ken, al - so ruht auf die - sen
te, Tam - bém tom - ba des - tes

Tö - nen ein ver - nich - tungs - sücht' - - ger Reiz.
tim - bres um mor - tí - fe - ro tor - por.

⑮

Wil - - der Lust Ak - kor - de stö - ren der Verzweiflung
Um a um, os sons res - so - am No ge - la - do

poco rit. ⑳ *p* *a tempo*

eis - - gen Traum Wie ein blas-ser Tropfen Bluts färbt die Lip-pen ei-ner
pe - sa - de - lo Co-mo_o san-gue_a go-te-jar Tin ge_os lá-bios de_um do-

steigernd ㉔

Kran - ken.
en - te.

poco rit.

Heiß und jauch-zend, süß und schmach-tend,
Tor tu-ran-te, do-ce_e doi-da,

ruhiger

(30)

me-lan-cho-lisch dü-strer Wal-zer. kommst mir nim-mer aus den
Me-lan-có-li-ca é_a val-sa Que se_in-fil-tra nos sen-

(35)

Sinnen, haftest mir an den Ge-dan-ken wie ein blas-ser Trop-fen Bluts!
ti-dos E re-ti-ne na lem-bran-ça Co-mo_o san-gue_a go-te-jar.

Fl.

B-Kl (B)

pp *p*

Fl.

B-Kl (B)

(40)

(44)

rit. *molto rit.*

folgt ohne Pause: **Madonna.** Segue directly to
Flöte, Baß-Klarinette in **"Madonna"**
B, Violoncell; später
dazu Klavier, Geige.

6. Madonna.

Rezitation. **Mäßig langsam** (♩ = ca 50)
p sehr innig

Steig, — o Mut-ter al-ler Schmerzen, auf den Al-tar mei-ner
 Pai - ra, ó Mãe do De-ses - pe - ro, Sobre_o_al-tar des - tes meus

5 **etwas belebter**

Ver - se! Blut — aus dei-nen magern Brüsten hat des Schwertes Wut ver - gos-sen.
 Ver - sos! San - gue de teus ma-gros pei - tos O fu - ror da_es-pa-da ver - te.

10 **sehr hoch, aber
äußerst zart**
ppp

Dei-ne e-wig frischen Wunden gleichen Au-gen, rot und of-fen. Steig, o
 Tu-as cha-gas ve-jo_a - ber-tas Co-mo o-lhos o - cos, ce - gos, Pai - ra, ó

Mutter al-ler Schmerzen, auf den Al-tar meiner Ver-se!
 Mãe do De ses - pe - ro, So-bre_o_al-tar des-tes meus ver-sos!

15 **Sehr ruhig beginnend, nach und nach mächtig steigernd.**
mf (ziemlich voll)

In den ab - ge - zehr - ten Hän-den hältst du dei-nes Sohnes Lei-
 Em teus fra - cos bra - ços ser - ves O ca - dá - ver, membros ver-

20 **pesante
cresc. Tempo**

- che, ihn zu zei-gen al-ler Mensch - heit- doch der Blick der Menschen mei-det dich, o
 des, Do teu fi - u - ni ver - so - Mas o mun-do se di - ver - te Mais, ó
 lho_ao

24

Mut - ter al-ler Schmer - zen!
 Mãe do De-ses - pe - ro.

längere Pause
 Der kranke Mond.
 Flöte allein.

A lengthy pause before
 "Der kranke Mond"

her - zen nie - der... fin - stre, schwar - ze
vi - si - tan - tes... Cin - zas, ne - gras

sehr große Pause, aber quasi
im Takt, dann folgt:
Gebet an Pierrot.
Klavier, Klarinette in A

A very long pause,
but practically in tempo,
then go on to
"Gebet an Pierrot"

II. Teil.
2ª Parte
8. Nacht.
(Passacaglia)
8. Noite

Rezitation. **Gehende** ♩ (ca 80)

Finstre, schwarze Rie-senfal-ter tö-tetender
Cin-zas, ne-gras bor-bo-le-tas Ma-tam o ru-

Son-ne Glanz. Ein ge-schloß-nes Zau-ber-buch,
bor do sol. Co-mo um li-vro de ma-gi-a

(10) gesungen (womöglich die tieferen Noten) **Etwas rascher.**

ruht der Ho-ri-zont, verschwie-gen. Aus dem Qualm ver-lor-ner
O ho-ri-zon te jaz -so-tur-no. Um per-fu-me de in-cen-

pp dim. *ppp* *f*

Tie-fen steigt ein Duft, Erinnerung mordend! Fin-stre, schwar-ze
só-rio So --- be de se-cras ur-nas. Cin-zas, ne-gras

(15) **I. Tempo**

Rie-senfal-ter tö-te-tender Sonne Glanz.
bor-bo-le-tas Ma-tam o ru-bor do sol.

p

Und vom Him-mel er-denwärts sen-ken sich mit schwe-ren Schwin-gen
E do céu a re-vo-ar Re-vol-ven do as a-sas len-tas

9. Gebet an Pierrot.

9. Prece ao Pierrô

Rezitation. *Mäßige* ♩ (ca 90) *pp* *p* *p*

Pi-er-rot! mein La-chen hab ich ver-lernt! Das Bild des
 * Pier-rô! Meu ri-so Se-es-pe-da-çou! Seu bri-lho é um

pp (gezischt) *pp* *p*

Glan- - - - zes zer-floß, zer-floß! Schwarz
 ras - - - - tro: Pas-sou - Pas-sou! Ne-gro

poco rit. *pp* *p* (kläglich)

weht die Flagge mir nun vom Mast. Pi-er-
 es - tan-dar-te Tem o meu mas-tro. Pi-er-

pp *Tempo* (gesungen)

rot! mein La-chen hab ich ver- - - - lernt! O
 rô! Meu ri-so se-es-pe-da - - - - - çou! Ah!

accel. (gesprochen) *poco rit.*

- gib mir wie-der, Roß-arzt der See-le, Schnee - - -
 Traz de no-vo, Ma-go das al-mas, Noi - - - - -

molto rit. *pp* *p*

mann der Lyrik, Durchlaucht vom Mon-de, Pi-er-rot- mein La- - - - chen!
 -vo da-ne-ve, Mi-lord da Lu-a, Pi-er-rô - meu ri - so!

* no intuito de observar a regularidade tetrassilábica do poema é necessário dividir a palavra "Pierrot" em duas sílabas no lugar de três.

Go on without pause to
 "Raub"

(merely make the $\curvearrowright$ long)

folgt ohne jede Pause
 (bloß $\curvearrowright$ aushalten):

Raub.

Flöte, Klarinette in A, Geige
 (mit Dämpfer), Violoncell
 (mit Dämpfer)

10. Raub. 10. Roubo

folgt ohne jede Pause:

Rote Messe.

Klavier, Piccolo, Baß -
Klarinette in B, Bratsche,
Violoncell.

Segue directly to
"Rote Messe"

11. Rote Messe.

11. Missa Vermelha

Rezitation. **Mäßig rasch** (♩ = ca 60)

Zu grausem A-bendmahle beim Blendeglanz des
Cru-el eu-ca-ris-ti-a: Ao cin-ti-lar dos

Gol-des, beim Flackerschein der Ker-zen, naht dem Al-
ou-ros, Ao va-ci-lar das ve-las, so-be_ao al-

⑤

tar-Pi_er_rot!
tar-Pi-er-rô.

rit. **breiter (langsamer)**

Die Hand,
A mão,

molto rit. **fff** **Tempo**

_die gott-geweihte, zer-reißt die Prie-ster-klei-der
a Deus de-vo-ta, Ras-gou o san-to man-to.

ff **(15)** *molto rit.* - - - - *Tempo I.* *ff pp*

Zu grau - sem A - bend mah - le beim Blen - deglanz des
Cru - el eu - ca - ris - ti - a: ao cin ti - lar dos

p **(20)**

Gol - des. Mit seg - nender Geber - de zeigt er
ou - ros. Com ges - tos pi - e do - sos, Al - ça

poco rit. - - - -

den ban - gen, ban - gen See - len, die trie - fend ro - te Ho - stie:
nos lon - gos, lon - gos de - dos A hós - tia go - te - jan - te:

(gesungen) *ppp* **(25)** *(gesprochen)* *pp*

sein Herz in blut - gen Fin - gern zu grau -
Seu co - ra - ção san - gran - do. Cru - el

molto rit. **(29)**

- sem A - bend mah - le.
eu - ca - ris - ti - a.

äußerst kurze Pause (im Takt)
folgt: **Galgenlied.**

Piccolo
Bratsche.
Violoncell.

Extremely short
pause (in tempo),
then go on to
"Galgenlied"

12. Galgenlied.

12. Canção da Forca

opcional

letz - te Ge -
fi - xa an -

Sehr rasch (♩ = ca 120)

Rezitation.

Die dür - re Dir - ne mit lan - - gem Hal - se wird sei - ne letz - te Ge -
A vir - gem hir - ta De co - lo fi - no I - déi - a fi - - xa

lieb - te sein.
tes do fim.

⑤

accel.

lieb - te sein.
An - tes do fim.

In seinem Hir - - ne steckt wie ein Na - gel die dür - re Dir - ne mit
Den - tro da men - te Co - mo - um es - pi - nho a vir - gem hir - ta De

opcional

Ca - ri - cia

(♩ = 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
co - lo fi - no. Co - mo - um ca - ni - ço De tran - ça - e fi - ta, Ca - ri - cia fi - na, Las -

ziemlich lange Pause, (im Takt)
dann folgt: Enthauptung.

Klavier.
Baß-Klarinette.
Bratsche.
Violoncell.

A moderately long
pause (in tempo),
then go on to
"Enthauptung"

Schelm um - hal - sen die dür - re Dir - ne!
ci - va, o fi - ta A vir - gem hir - ta.

13. Enthauptung. 13. Decapitação

291

Ziemlich bewegte ♩ (ca 120)

Rezitation.

** Segundo a escansão dos versos em português há uma elisão "sabre_oriental", que, por questões musicais aqui foi descartada.*

Der Mond, ein blan_kes Tür_kenschwert auf einem schwarzen
A Lu-a um sa-bre * o-rien-tal Em seu di - vã som-

Sei_denkis_sen, ge_spen - stisch groß - dränt er hin_ab durch schmer -
brio de se - da, hor-ren - do_e nu - ron - da, fa - tal, Na_es - cu-

- zens_dunk - le Nacht.
- ra noi - te má.

Pier_rot irrt oh_ne Rast um_her und starrt_e tempor in To -
Pier_rô er - ra sem ru - mo, só, E com ter-ror vi - gi-

- des_ängsten zum Mond_dem blan - ken Tür - kenschwert auf einem schwar - zen
- a, mu-do, A Lu - a - um sa - bre_o-ri - en tal Em seu di - vã som-

rit. - - - - - **Tempo**

Sei - denkis_sen. Es schlottern un_ter ihm die Knie,
brio de se - da. Tro - pe - ça, chei-o de pa - vor,

accel.

ohn_mächtig bricht er jäh zusammen. Er wäht: es sause strafend schon auf sei_nen Sünden_hals her.
Per-de_os sen-ti-dos, des - fa-le-ce E cai: jul-gan-do ver o fim, Em seu pes-co-ço sen-te_o

** leia indicação no topo da partitura*

nie.der der Mond das blan_ke Tür_kenschwert.
o fri-o A lu - a - um sa-bre * o-rien-tal.

langsam (♩ ca 96-100)
(Gr. Flöte.)

(25)

B-Kl. (B) *espress.* *pp* begleitend

Br. *espress.* *pp* begleitend

Vcl. *pp* begleitend

nimmt Klarinette in A

Fl. *p* *f* *pp* *f* *pp*

Kl. (A) *f* *pp* *pp*

Br. *pp* *fp* *pp*

Vcl. *pp* *fp* *pp*

(30)

Fl. *fp* *f* *fp* *poco espress.*

Kl. (A) *ppp* *fp* *p*

Br. *ppp* *fp* *pizz.* *arco* *trem. am Steg.*

Vcl. *pp* *fp* *trem. am Steg.*

(35) *molto rit.*

Fl. *molto rit.*

Kl. (A) *molto rit.*

Br. *molto rit.*

Vcl. *molto rit.*

(35) *molto rit.*

folgt: Die Kreuze
unmittelbar anschließend.
Klavier (anfangs allein) später
dazu Flöte, Klar. (A), Geige, Vcll.

Immediately segue to
"Die Kreuze"

┐ ┐ bedeutet Hauptstimme.

14. Die Kreuze. 14. As Cruzes

Langsame ♩ (ca 56)
(ernst)

Rezitation.

Heil - ge Kreu - ze sind die Ver - se, dran die Dichter stumm ver -
Cru - zes san - tas são os ver - sos On-de san gram os po -

opcional Fantasma es

blu - ten, blind - - ge - schlagen von der Gei - er flatterndem Gespen - ster - schwar - me
e - tas Ce - gos, que os a-bu-tres bi - cam, Fantasma es-vo - a - çan - tes.

⑤

In den Lei - bern schwelg - ten Schwer - ter, prun - - - kend in des
Em seus cor - pos len - tas lan - ças Ba - nham - se no

*rio = uma sílaba

Blu - tes Schar - - lach! Heil - ge Kreu - ze sind die Ver - se, drandie
rio de san - gue! Cru - zes san - tas são os ver - sos on-de

Dich - - - ter stumm - - - ver - blu -
san - gram os po - e -

⑩ (ernst)

- ten. Tot das Haupt, erstarrt die Locken - fern ver -
- tas. Vem o fim e fin - do o a - to, Vai mor -

Schluß des
II. Teiles.

End of
Part II

III. Teil.
3a. Parte
15. Heimweh.
15. Nostalgia

In abwechslungsreicher Bewegung (♩ = 56 - 70)

Rezitation.

sehr zart ⑤

Liebl^{ich} kla - gend - ein krystall - nes Seuf - zen aus I -
Um sus - pi - ro de cris - tal par - ti do traz da I -

etwas zögernd *Tempo*

ta - liens al - ter Pan - to - mi - - me, klingt's her - ü - - ber: wie Pier -
tá - lia ve - lhas pan - to mi - mas À me - mó - ria: e Pier -

rot so höl - - - zern, so mo - dern sen - ti - men - tal
rô, tão se - co, Faz vi - rar sen - ti - men - tal

⑩ *poco accel.*

- ge - wor - den.
de no - vo. Und es tönt durch seines Herzens Wü - ste,
No de - ser - to de seu pei - to o - co,

rit. *a tempo* *pp*

tönt ge - dämpft durch al - le Sin - ne wie - der, lieb - lich kla - gend -
Sur - da - men - te so - bre os seus sen - ti - dos, um sus - pi - ro

⑮

ein krystall - nes Seuf - zen aus I - ta - liens al - ter Pan - to - mi - me.
de cris - tal par - ti - do Traz da I - tá - lia ve - lhas pan - to - mi - nas.

Go on without pause to
"Gemeinheit"

16. Gemeinheit.

16. Atrocidade

Rezitation. **Ziemlich rasch** (♩ ca 126)

In den blan-ken Kopf Cas - san - ders, des - sen Schrei die Luft durch - zert,
Na ca - be - ça de Cas - san - dro, Cu - jos gri - tos so - am al - to,

⑤ poco rit. Plötzlich viel langsamer.

bohrt Pier - rot mit Heuch - ler - mie - nen zärt - lich -
Faz Pier - rô com a - res son - sos, Á - gil -

(trocken) Tempo Etwas langsamer.

ei - nen Schädelbohrer. Dar - auf stopft er
um bu - ra - co fun - do! De - pois pre - me

⑩

mit dem Daumen sei - nen eeh - ten türk - sen
com o de - do O seu fi - no fu - mo

molto rit. - - - (beiseite) - - - ⑮ (im Takt) - - -

Ta - bak in den blan - ken Kopf Cas - san - ders, des - sen Schrei die Luft durch - zert.
tur - co na ca - be - ça de Cas - san - dro, cu - jos gri - tos so - am al - to!

Tempo I.

Dann dreht er ein Rohr von Weich - sel hin - ten
Um ca-nu-do de ca-chim - bo Me - te

poco rit. **breiter Auftakt** **(20) immer langsamer werdend**

indie glat - te Glat - ze und be-hag - lich schmaucht und pafft er seinen
nes-se crâ - nio cal - vo E, sor-rin-do, so - pra_e pu - xa o seu

ech - - ten türk - - sehen Ta - bak aus dem blan - - ken
fi - no fu - mo tur - co na ca - be - - ça

(25) **rit.**

Kopf Cas - san - ders!
de Cas - san - dro!

große ausgiebige Pause.

dann folgt **Parodie**

(Klavier Piccolo Klarinet
in A, Bratsche)

A long, extensive
pause, then go on
to "Parodie"

17. Parodie.

17. Paródia

(♩ = ca 132)

Rezitation.

Strick - nadeln, blank und
A - gu - lhas pis - ca-

Etwas langsamer.

Da plötzlich - horch - ein Wis-pern! ein Windhauch kichert lei-se:
 Mas ou - ve - se - um sus-sur - ro. Um ri - so ris-ca_a bri - sa:

*Ao executar estas elisões,
 eliminam-se as pausas.

(25) Der Mond, der bö-se Spöt-ter, äfft nach mit sei-nen Strah-len
 A Lu - a - a - triz bur - les - ca, i - mi - ta com seus rai - os

opcional

pis - ca - pis - ca.

Strick - na - deln, blink und blank.
 A - gu - lhas pis-ca - pis - ca.

(30)

Überleitung zu „Mondfleck“

Pic. Kl. (A) G. Vl.

nimmt Klarinette in B

folgt ohne jede Pause

Sehr voll und gewichtig.

Der Mondfleck.

Klavier, Piccolo, Klar. (B)
 Geige, Violoncell

Segue directly to
“Der Mondfleck”

attacca

rit. - - -

18. Der Mondfleck.

18. Borrão de Lua

Sehr rasche (ca 144)

Rezitation.

des hel-len Mon - des auf dem Rük-ken sei-nes schwarzen Rockes. War-te!
da cla-ra Lu - a so-bre-as cos-tas do ca-sa - co pre-to. O-ra-!

opcional

das ist so ein Gips - fleck!
-é um bor-rão de ges - so!

denkt er: das ist so ein Gips - fleck! Wischt und wiecht, doch
-pen-sa -é um bor-rão de ges - so! Sim ou não? Mas

(15) (ärgerlich) (erregt) *f*

bringt ihn nicht her - un - ter! Und so geht er
lim - pa_e não con - se - gue E per-se - gue,

cresc. 6 (komisch bedeutsam)

gift - geschwollen wei-ter, reibt und reibt bis an den frühen Morgen ei-nen
chei - o de ve-ne-no, (sim ou não) a - té a ma-dru-ga-da um bor-

(19)

wei - - - Ben Fleck des hel-len Mon-des.
rão de cal da cla-ra Lu - a.

ohne größere Pause, bloß aushalten, folgt:

Serenade.

Klavier, Violoncell

Übergang zu Heimfahrt kommen dazu
Flöte, Klarinette in A, Geige.

Without much of a pause,
merely holding the ,
go on to "Serenade"

In the transition to
"Heimfahrt" [mm. 46-53],
flute, clarinet in A,
and violin are added.

19. Serenade.

19. Serenata

Sehr langsamer Walzer (mäßige ♩) $\text{♩} = \text{ca } 120 - 132$ (5)

Rezitation.

(10)

molto rit. (15) Tempo

Mit groteskem
Mil gro-tes-cas

Rie-sen-bo-gen kratzt Pier - rot auf sei-ner Brat-sche. Wie der Storch auf ei-nem Bei - ne
dis-so-nân-cias Faz Pier - rô nu-ma vi - o - la. So-bre_um pé, co-mo ce-go - nha,

(20) rit.

knipster trüb ein Piz - zi - ca - to.
Ele ar-ra - nha_um piz - zi - ca - to.

(25) rit. Tempo

Plötz-lich halt Cas-
Lo - go vem Cas-

folgt unmittelbar, ohne
Pause, anschließend:
Heimfahrt.

Klavier, Flöte, Klarinette
in A, Geige, Violoncell.

Without pause, move
immediately into
"Heimfahrt"

20. Heimfahrt.

20. Regresso

(Barcarole)

Leicht bewegt (♩ = 42–46)

Rezitation.

poco rit.

Der Mond - - - strahl

ist das Ru - - - der,

A Lu - - a

é o le - me,

See - - ro-se dient

als Boot,

Ne - nú-far

o

na-vi - o:

drauf fährt Pier - rot

gen Sü - - den

mit gu - - tem Rei-se-wind.

Com ven to - em su -

a ve - la

Pier-rô vai pa-ra_o sul.

Der Strom summt tie - fe Ska - len und wiegt -

O mar sus - su - ra - es - ca las e - em - ba -

poco rit. - - - - - (15) - - - - -

— den leich - ten Kahn. Der Mond - strahl ist das Ru - der,
— la - na - ve le - ve A Lu - a é o le - me,

Tempo

See - ro - - se dient als Boot.
Ne - nú - far o na - vio.

p

Nach Ber-ga-mo, zur Heimat, kehrt nun Pier.rot zurück;
A Bér-ga-mo, vo - gan-do, vai Pi - er - rô vol-ver.

(20)

schwach däm - mert schon im O - sten der grü - ne Ho - ri - zont.
Já tre - me no - ri - en te o ver - de Ho - ri - zon - te.

pp

Der Mond - strahl ist das Ru - der.
A Lu - a é o le - me.

Fl.

Fl. *pp*

folgt: (ohne Pause!) „O alter Duft.“
Klavier, Flöte (Piccolo), Klarinette (Baß-Klar.),
Geige (Bratsche), Violoncell.

Segue (without pause!)
to "O alter Duft"

21. O alter Duft.

21. Ó Velho Olor

Bewegt (♩ = ca 60) ⑤

Rezitation.

O al - ter Duft aus Mär - chenzeit, be - rau - schest wieder meine
O ve-lho_ô - lor dos di - as vãos, Pe - ne - tra - me sen - nos meus

Sin - ne! Ein närrisch Heer von Schel - me - rein durchschwirrt die leich - te Luft. Ein glückhaft
ti - dos! I - dei - as doi - das a dan - çar Re - vêm no le - ve ar. Um So - nho

Wünschen macht mich froh nach Freu - den, die ich lang ver - ach - tet. O
bom me faz sen - tir Me - mó - rias que ban - do - na - ram: Ó

me_a

⑮
al - ter Duft aus Mär - chenzeit, be - rau - schest wie - der mich. All meinen
ve - lho_ô - lor dos di - as vãos, pe - ne - tra - me ou tra vez! To - da_a tris -

⑳

Un - mut geb ich preis; aus meinem sonn umrahm - ten Fenster beschau ich frei die lie - be Welt und
te - za se des - faz. Pe - la ja - ne - la_i - lu - mi - na - da Eu ve - jo_a vi - da que me vê So -

träum hin - aus in sel - ge Weiten... O al - ter Duft aus Mär - chenzeit!
nhar a - lém a_i - men - si - da - de... Ó ve - lho_ô - lor dos di - as vãos!

3.6 ANÁLISE GRÁFICA - INTRODUÇÃO - COMPARAÇÕES ENTRE REGISTROS DE ERIKA STIEDRY-WAGNER, HELGA PILARCZYK E CHRISTINE SCHAFER

O objetivo desta série de análises comparativas é levantar referências que ajudem na elaboração do *sprechgesang* de *Pierrot Lunaire* na versão em português.

Para a elaboração deste estudo introdutório foram utilizados dois programas de computador destinados à análise de áudio, na versão Windows: o “*icSpeech Analyzer*”²⁵⁹ e o “*Spear (Sinusoidal Partial Editing Analysis and Resynthesis)*”²⁶⁰. O resultado gráfico desta análise é retrabalhado com o “*Paint Brush*”, onde são acrescentados o texto poético correspondente e a identificação aproximada das notas tanto na janela de espectro de alturas quanto na pauta musical.

Figura 78 - Programa *icSpeech Analyzer*

Figura 79 - Programa *Spear*

As três amostras de áudio aqui empregadas são pequenos fragmentos das gravações de Erika Stiedry-Wagner, Helga Pilarcsyk e Christine Schäfer, respectivamente, interpretando “*Pierrot Lunaire*”. Correspondem ao compasso 19 do melodrama nº 07, “*Der kranke Mond (A lua doente)*”: o único trecho em toda a partitura da obra onde a linha vocal aparece sem acompanhamento instrumental. No poema trata-se do quarto verso da segunda estrofe, cujo texto em alemão, “*Dort auf des himmels schwarzen Pfühl*”²⁶¹, corresponde ao verso “Lá, no sem-fim do negro céu”, na recriação de Augusto de Campos para o português. Esta escolha se deve à

²⁵⁹ Disponível em: <<http://www.rose-medical.com/speech-analyzer.html>>. Acesso em 18 abr. 2012.

²⁶⁰ Disponível em: <<http://www.klingbeil.com/spear/>>. Acesso em 25 mar. 2012.

²⁶¹ A palavra *Pfühl* não está presente no fragmento analisado, pois coincide com a retomada da flauta.

possibilidade de observar as atitudes vocais com mais clareza e comodidade. São, então, levantadas características próprias de cada interpretação, as quais servirão de referência para as comparações realizadas em porções maiores da obra.

Decodificando os gráficos: cada uma das três amostras de áudio passou por análises cujos gráficos estão dispostos abaixo, seguindo a mesma sequência para as três. Encabeça cada página uma pauta com as notas originais da partitura de Schoenberg, correspondentes ao trecho estudado. Na primeira janela que segue apresenta-se 1) A forma de onda 2) O gráfico de intensidades da pequena linha vocal e 3) O contorno das alturas ou frequências da recitação. Em seguida está registrado na pauta musical o solfejo aproximado segundo a interpretação em questão. Abaixo deste solfejo está um recorte da janela do espectrograma, tendo em destaque a região do som fundamental ou harmônico índice zero, onde foram incluídas cifras das notas musicais. Junto aos gráficos foi também acrescentado o texto poético correspondente ao fragmento de áudio, disposto de modo tal que facilite a identificação imediata da relação silábica e contorno gráfico.

É importante ressaltar que os registros aqui analisados foram feitos sob condições técnicas de gravação consideravelmente diversas entre si: Erika Stiedry-Wagner gravou seu *Pierrot* em 1940, o de Helga Pilarczyk é de 1961 e o de Christine Schafer de 1997. Além dos recursos de estúdio de que dispunham no momento das gravações há que seja considerada a estética sonora do técnico responsável pela manipulação dos equipamentos aliada ao gosto relativo a cada época, ou seja, a expectativa por parte do ouvinte em relação às qualidades próprias do som de uma gravação comercial.

Para este momento e para as subseqüentes análises tem-se o cuidado, quando possível, de procurar identificar qual resultado sonoro decorre de decisão do músico e qual é opção do técnico de gravação. Um detalhe da gravação de Helga Pilarczyk ilustra claramente esta atitude de escuta: a interferência do técnico de gravação (com ou sem anuência do regente) para determinar o equilíbrio entre os instrumentos e a recitante arruína a presença dramática de alguns instrumentos, como no caso mais comprometedor, do piano. Ao diminuir seu volume sonoro, amacia em muito seus ataques, desqualificando seu timbre e relegando-o a uma posição inferior em desacordo com a importância que tem no tecido harmônico-contrapontístico da composição. Isto reforça, por contraste, as características estridentes da colocação vocal escolhida pela recitante. Em um concerto ao vivo,

certamente nem o piano soaria tão “abafado” nem a recitante tão estridente quanto na gravação. Questões como estas são desenvolvidas com mais detalhes nas análises desenvolvidas mais adiante, de alguns dos melodramas de "*Pierrot*".

Figura 80 - Partitura original

Figura 81 - Interpretação de Erika Stiedry-Wagner

Erika Stiedry-Wagner

Figura 82 - Partitura de Erika Stiedry-Wagner

Figura 83- Espectrograma de Erika Stiedry-Wagner

Figura 84 - Partitura original

Figura 85 - Interpretação de Helga Pilarczyk

Helga Pilarczyk

Figura 86 - Partitura de Helga Pilarczyk

Figura 87 - Espectrograma de Helga Pilarczyk

Figura 88 - Partitura original

Figura 89 - Interpretação de Christine Schäfer

Figura 90 - Partitura Cristine Schäfer

Figura 91 - Espectrograma de Cristine Schäfer

3.6.1 Erika Stiedry-Wagner

Nesta pequena amostra sonora, Stiedry-Wagner é a única que emprega o *vibrato* como reforço dramático. É usado na sustentação das vogais longas [O] em “DORT”, [I] em “HIMMELS” e na consoante sonora [M] desta mesma palavra. Estas notas longas são atacadas com um ligeiro acento, seguido de um pequeno portamento descendente. Isto pode ser observado na janela *voice intensity* do primeiro gráfico. As demais vogais, [A] em “AUF”, [E] em “DES”, [A] e [E] em “SCWARZEM”, são emitidas quase em *stacato*, ou seja, sem ligação entre os sons.

O *vibrato* empregado pela recitante, cuja formação inicial era de atriz, com incursões cantadas em operetas, revela a artista como descendente da emissão vocal costumeira no teatro dramático do início do século XX na Europa. Considerada a mais famosa atriz daquela época, Sarah Bernhardt também empregava o recurso como mostra sua gravação de 1903 de um trecho de “*La Samaritaine*” do escritor francês Edmond Rostand²⁶².

Sustentadas ou em *staccato* as vogais ganham com Stiedry-Wagner um acréscimo sutil de ressonância, ou seja, as vogais soam um pouco mais coloridas do que soariam na situação estrita de fala.

Ainda como demonstra a “janela” *voice intensity* do gráfico, pode-se ver que Stiedry-Wagner faz uso de uma intensa variação de dinâmica, embora, na partitura, Schoenberg não proponha qualquer indicação especial para este trecho, salvo um *ppp* quatro compassos antes.

Na janela “pitch” é possível identificar os dois portamentos acima mencionados, assim como os *vibratos*, especialmente o da palavra “HIMMELS”.

O espectrograma ajuda a determinar quais notas realmente a recitante usou para a declamação desta linha. Conclui-se, então, que Stiedry-Wagner mantém o contorno melódico da partitura, porém, acomoda a linha a uma região mais grave, desconsiderando os valores dos intervalos entre as notas, propostos pelo compositor. Esta “transposição” de toda a linha para uma região mais grave a torna mais próxima da região da fala. Como consequência, Stiedry-Wagner pôde optar por uma

²⁶² Disponível em: <<http://archive.org/details/SarahBernhardt-01-03>> ou <<http://www.youtube.com/watch?v=FjyB18FVGNC>>. E áudio incluído em cd anexo a esta dissertação. Acesso em: 13 mar. 2012.

ressonância “baixa” ou seja, que não faz uso de ressonadores vocais altos, de cabeça, e portanto, não reforça harmônicos agudos (como o faria uma cantora lírica).

O gráfico de “Pitch” com Pilarczyk tem feições de fato intermediárias às de Stiedry-Wagner e Schäfer. Nem tão variável como a primeira, nem tão estável como a segunda.

3.6.2 Helga Pilarczyk

Dentre as três interpretações, esta parece ser a que conjuga de modo mais equilibrado os conceitos por vezes antagônicos do *sprechgesang* em “Pierrot.”²⁶³ Em quase nada sua emissão se assemelha ao canto. Soprano dramático alemã, com voz brilhante, colorida e intensa, Pilarczyk manteve em repertório desde óperas como “Il tabarro” (em alemão) de Puccini, até modernas como “Lulu” e “Wozzeck” de Alban Berg, “Salomé” de Richard Strauss e “Ewartung” de Schonberg. Mesmo assim, ao interpretar “Pierrot Lunaire”, a recitante eliminou quase todas as características diretamente associadas àquele canto.

Em “Pierrot Lunaire”, Schoenberg constrói para a recitante um ambiente sonoro expressivo, cuja música ora dramática, ora lírica, ora irônica, requer da solista uma resposta igualmente expressiva. Pilarczyk empresta do canto, que tanto domina, toda a paleta de recursos interpretativos necessária: ataques, variação de dinâmicas, contrastes timbrísticos, porém sem nunca se esquecer de falar o texto.

O que mais marca ao ouvir Pilarczyk no pequeno trecho aqui analisado é sua opção por uma colocação vocal de ressonância muito baixa, sem nada da voz de cabeça “arredondada”²⁶⁴; pelo contrário, as vogais soam perfeitamente claras sem o reforço de harmônicos altos, responsáveis pelo *squillo*²⁶⁵.

As notas não são sustentadas de modo estável como seria no canto. A recitante ataca o som das vogais e decresce logo em seguida. Esta atitude pode ser

²⁶³ Por mais que se pretenda conduzir o texto desta dissertação pelo registro da objetividade, especialmente no capítulo de análises das três interpretações de Pierrot vão surgir momentos em que algumas conclusões, por mais embasadas que estejam, inevitavelmente resvalam pela avaliação pessoal.

²⁶⁴ Ou, como querem alguns professores, “coberta”.

²⁶⁵ Termo técnico relacionado ao reforço de ressonância capaz de conferir à voz um caráter de som mais metálico. Vozes com “*squillo*” ultrapassam, em projeção, as grandes massas sonoras de orquestrações operísticas como as de Verdi ou Wagner.

vista com clareza nos gráficos. Nas janelas “*Speech*” e “*Voice intensity*”, a palavra “DORT” apresenta um pico de ataque logo seguido, em dinâmica muito menor, pelo que seria a sustentação da vogal [O] na duração exigida pela partitura do compositor. Em termos de articulação soa como se sobre a palavra o compositor tivesse anotado um *fp*. Ainda a janela “*Voice Intensity*” demonstra a extrema e abrupta variação de dinâmica usada por Pilarczyk.

Havendo pouca ou quase nenhuma sustentação de notas, neste pequeno trecho analisado não há oportunidade para que se percebam portamentos (aqueles desejados pelo compositor e executados por Stiedry-Wagner). Descaracterizando ainda mais a sustentação de nota, Pilarczyk emprega outro recurso de dinâmica quase nunca visto no canto lírico, o sussurro. Todas as palavras de “DORT AUF DES HIMMELS...” são emitidas sob uma dinâmica “piano”, obtida através de um constante sussurrar. Usado como recurso expressivo, o sussurro contribui para manter a colocação de ressonância “baixa”, uma vez que bloqueia o mecanismo de reforço dos harmônicos superiores.

Quanto ao solfejo, Pilarczyk, como Erika Stiedry-Wagner, mantém o contorno da linha original, porém, transposta para o registro mais grave, o que traz a voz para a região da fala, alterando, por fim, os valores dos intervalos entre as notas.

3.6.3 Christine Schäfer

Das três amostras, a do soprano Christine Schafer, é a que apresenta características que mais se assemelham às do canto lírico. Embora a recitante não faça uso do *vibrato* nas notas longas, não emprega os portamentos, de um som a outro, próprios da fala. Todos os gráficos referentes a esta amostra apontam para uma considerável estabilidade seja de intensidade ou de altura dos sons (“*voice intensity*” e “*Pitch*”).

Na audição deste fragmento é possível constatar a clara opção da artista por valorizar a sustentação das vogais, tratando as consoantes com delicadeza e evitando, inclusive, a sonorização mais longa da consoante “M” em “HIMMELS”. Existe uma “linha de canto”, um “*legato*” unindo todas as vogais da pequena frase.

No solfejo das alturas, a solista procura seguir estritamente a escrita proposta por Schoenberg, o que a obriga a usar francamente uma colocação vocal de ressonância alta. Esta opção timbrística associada ao registro agudo é a que mais define a interpretação de Schäfer como influenciada pelo “canto lírico”. Trata-se de um trecho muito reduzido para se avaliar o quanto esta colocação interferiria na inteligibilidade do texto, mas é de se imaginar que dentre as três intérpretes aqui observadas, Schäfer dê mais atenção à beleza sonora do que à clareza das palavras. (Importantíssimo deixar claro que isto não é um juízo de valor e sim uma constatação, pois esta opção é perfeitamente legítima em se tratando de canto, e especialmente canto lírico.)

3.7 PROCESSO DAS ANÁLISES AUDITIVAS

O presente tópico desenvolve, mais detalhadamente, análises comparativas entre realizações de *Pierrot Lunaire* com as mesmas três declamadoras inicialmente abordadas no capítulo anterior: Erika Stiedry-Wagner, Helga Pilarczyk e Christine Scäfer. Para tanto, foram selecionados, dentre os vinte e um melodramas do op 21 de Schoenberg, três representativos da multiplicidade de atitudes vocais específicas requeridas pelo compositor: o número 07, “*Der kranke Mond*”; o número 14, “*Die Kreuze*” e o número 03, “*Der Dandy*”. Alguns critérios técnicos relativos à voz determinaram esta seleção e serviram de referência comparativa: região de canto fala predominante na peça em questão, efeito das indicações de dinâmica da emissão vocal, contraste de notas cantadas em um ambiente de notas canto faladas, notas sussurradas, glissando (portamento), sustentação de vogais faladas.

Para cada melodrama selecionado foi analisada a interpretação de cada uma das recitantes acima mencionadas; somam ao todo nove análises, portanto. O resultado destas análises serviu de referência para estabelecer as comparações entre as respectivas versões.

O *software* de áudio “Audacity”²⁶⁶ foi usado como auxílio na detecção das alturas “solfejadas” pelas recitantes. A seguir é descrito o processo de uso deste programa para o presente estudo.

1. A faixa de áudio correspondente ao melodrama a ser analisado foi importada para dentro do programa “Audacity”, retirada do CD comercial de cada recitante²⁶⁷.
2. Identificada a correspondência entre gráfico e segmentos da partitura, foi selecionada a menor unidade sonora que correspondesse a uma sílaba do poema ou à nota musical.
3. Este fragmento de faixa foi ouvido em *loop*, o que proporciona a identificação da nota solfejada pela artista. Em seguida, foi feita a identificação a-

²⁶⁶ Disponível em: <http://audacity.sourceforge.net/?lang=pt>. Acesso em: 12 jan. 2012

²⁶⁷ Erika Stiedry-Wagner Label: Sony Catalog #: 45695

cerca de que maneira a intérprete “chegava” e “saía” da nota em questão: se usando ou não do recurso de portamento, se ligando ou destacando um som do outro, e ainda outras características como *vibrato*, tipo de sustentação do corpo da nota, ou se empregava ou não *vibrato*, características de um fragmento um pouco maior que o previamente observado em *loop*.

4. Foi dado prosseguimento a esta análise, sílaba a sílaba, nota a nota, em toda a faixa da gravação, com o que se elaboraram partituras contendo as transcrições de cada recitante para os três melodramas analisados.
5. As partituras das transcrições acompanham e ilustram os textos das análises.

A figura 92 demonstra o processo através de um recorte da faixa “*Der kranke Mond*” na versão de Helga Pilarczyk. O fragmento do texto do poema foi posteriormente acrescentado, não integra originalmente a janela do “*Audacity*”.

A janela A) apresenta o gráfico do áudio correspondente à primeira estrofe do poema. A janela B) é um fragmento ampliado da anterior onde se vê o primeiro verso do poema. A porção menor em destaque nesta mesma janela corresponde à sílaba [Du] de “*Du nächtig...*”, aqui registrada na função da execução em *loop*. Foi usado um “ícone” de uma orelha para simbolizar que a identificação da nota se deu por intermédio da escuta, e não por meios eletrônicos. Em C) encontra-se a representação, na pauta musical, da nota correspondente ao solfejo de Pilarczyk para a primeira sílaba de “*Der Kranke Mond*”.

Figura 92 - Software de udio "Audacity"

3.8 ESTUDO COMPARATIVO DAS INTERPRETAÇÕES DE ERIKA STIEDRY-WAGNER, HELGA PILARCZYK E CHRISTINE SCHÄFER

Figura 93 - Erika Stiedry-Wagner

A artista e Arnold Schönberg estudando a partitura de *Pierrot Lunaire* op. 21, fotografados no período das gravações de 1940²⁶⁸

Neste tópico são elaborados estudos comparativos entre as interpretações de Erika Stiedry-Wagner, Helga Pilarczyk e Christine Schäfer, para o *sprechgesang* da obra *Pierrot Lunaire* op 21 de Schoenberg. Para efetivar este estudo foram selecionadas três peças do op 21: "*Der kranke Mond*", "*Die Kreuze*" e "*Der Dandy*", cuja escolha se justifica pelo fato de que cada uma delas apresenta uma particular exigência técnica e estética à recitante. Inicia-se pela escuta das três intérpretes para cada uma das três peças selecionadas, e em seguida, estabelecem-se as comparações, segundo os critérios próprios a cada peça. As amostras sonoras aqui utilizadas fazem parte de gravações comerciais amplamente divulgadas²⁶⁹. A origem ger-

²⁶⁸ Esta foto encontra-se em Arnold Schoenberg Center Image Archive.

²⁶⁹ **Erika-Stiedry Wagner**, recitante. Arnold Schoenberg, regente. Gravado em Los Angeles, EEUU, em setembro de 1940. CBS MPK 45695 mono CD (1989)

mânica, a mesma para as três artistas, favorece em diversos aspectos o processo comparativo, devido à igual familiaridade com o trato sonoro do idioma empregado na obra.

O objetivo principal deste estudo é buscar compreender as opções estéticas e técnicas de cada artista, confrontá-las e a partir de então vislumbrar uma possível realização da obra na versão dos poemas para o português.

Ao fim dos textos das análises, encontram-se partituras onde se veem sistemas com quatro pautas musicais. A primeira contém as notas tais como compôs Schoenberg; a segunda, é o registro das alturas como executou Erika Stiedry Wagner; a terceira, como o fez Helga Pilarczyk; a quarta apresenta as notas do solfejo de Christine Schäfer.

Estas transcrições apresentam um caráter aproximativo, uma vez que empregam a grafia musical tradicional (das 12 notas temperadas) a qual não é suficientemente detalhista a ponto de alcançar uma representação fiel do fenômeno vocal da fala ou declamação. Ainda assim, dispostas de maneira comparativa, estas transcrições são um importante recurso para que se tenha ideia de como cada recitante resolveu o problema proposto pelo solfejo do *sprechgesang*.

Embora as comparações aqui elaboradas tenham como referência gravações de *Pierrot Lunaire* no idioma original da composição (alemão), à descrição inicial de cada peça será acrescentada uma pequena análise das relações texto e música que ocorrem quando empregada a recriação dos poemas para o português de autoria de Augusto de Campos.

3.8.1 *Der kranke Mond* – A Lua Doente

Algumas críticas e comentários acerca da gravação aqui analisada

Crítica quando do lançamento em 1941 da gravação analisada, no "New York Times":

Helga Pilarczyk, recitante. Domaine Musical Ensemble; Pierre Boulez, regente. Gravado em Paris, França em 1961. Adès 202912. Em reedição brasileira, pelo selo Imagem CD 1065 sem data.

Christine Schäfer, recitante. Ensemble InterContemporain members; Pierre Boulez, regente. Gravado em Paris, França em setembro de 1997. Deutsche Grammophon 457 630- GH stereo CD (1998)

Esta gravação resulta da execução (de *Pierrot Lunaire*) na última temporada de *New York*. Schoenberg é seu regente: metuculoso e revelador. Erika Stiedry-Wagner declama os versos com notável engenhosidade.(...) Gravação e execução são irrepreensíveis.²⁷⁰

Crítica quando do relançamento em 1979 da mesma gravação:

Tenho que admitir que já encontrei (outras interpretações) um pouco mais coloridas para o meu gosto, e um tanto mais “expressionistas”. Talvez esta seja a natural reação após ter conhecido a obra através da própria gravação de Schoenberg, em que Erika Steidry-Wagner ainda que perfeitamente sensível às palavras, mantém um grau de distanciamento irônico. É assim que Schoenberg gostaria que fosse feita a parte do solo (vocal)? Não sei, mas uma coisa pode-se aprender desta gravação histórica realizada no início dos anos 40, é que sob nenhuma circunstância (o autor) queria que a voz obscurecesse os instrumentos. O som é antiquado – muito antiquado para aquele que faça (desta gravação) sua primeira escolha – porém, integrado. E independentemente de Mme Stiedry, contém exceções maravilhosamente eloquentes de cordas pelo genro de Schoenberg, Rudolf Kolisch.²⁷¹

Em carta a Erwin Stein datada em 25 de dezembro de 1941

Você sabe que, em setembro de 1940 eu regi em uma gravação [de *Pierrot*] para a Columbia. (...) Estes registros só foram lançados (comercialmente) dois meses atrás [em outubro de 41 como atesta a crítica do NY Times acima citada], e eu duvido que os conheça. Em grande parte são bastante bons, embora Mrs. Stiedry nunca está na altura correta e algumas peças não estão muito bem gravadas. Posso afirmar que muitas (peças) foram melhor executadas do que gravadas, (e) nenhuma foi melhor gravada que executada.²⁷²

²⁷⁰ Michael Caputo – Fragmento da crítica na seção “RECORDS” do jornal “New York Times” do dia 19 de outubro de 1941.

²⁷¹ **Gramophone**. Reviewing *Pierrot Lunaire* on LP. September, 1974. Archive music.com, the source for classical music: Disponível em: http://www.arkivmusic.com/classical/album.jsp?album_id=406397. Acesso em: 12 mar. 2012.

²⁷² Byron, Avior; Pasdzierny, Matthias. **Sprechstimme Reconsidered Once Again**: ‘... though Mrs. Stiedry is never in pitch’ Volume 13, Number 2, June 2007. Copyright © 2007 Society for Music Theory. Disponível em: http://www.mtosmt.org/issues/mto.07.13.2/mto.07.13.2.byron_pasdzierny.html#FN3. Acesso em: 18 abr. 2012.

Schoenberg em carta a Hans Rosbaud em 1949 comenta o resultado das gravações de 1940

Eu não sei se (você) está familiarizado com as gravações que fiz. Em alguns aspectos elas são realmente boas, até mesmo muito boas. Não tão boas (porém) quanto ao balanceamento entre instrumentos e recitação. Estive um pouco irritado com a ênfase dada à narradora – quem, acima de tudo, não canta o tema, mas, quando muito, contra ele, enquanto os temas (e tudo mais de importância musical) acontecem nos instrumentos. Por haver me irritado, talvez tenha reagido um tanto violentamente às contrariedades e me esqueci que, afinal, se deve ouvir a narradora. Agora ela está efetivamente abafada em alguns trechos. O que [também] não deve ser.

A Música

Der kranke Mond é composta como um contraponto a duas vozes para recitante e flauta. As duas linhas compartilham aproximadamente do mesmo registro sonoro (se for considerada a tessitura completa da flauta e da voz), médio grave, onde acontecem constantes cruzamentos dos desenhos melódicos. Schoenberg emprega na composição deste melodrama uma escrita imitativa, porém, não de frases contra frases e sim em torno de determinadas células rítmico-melódicas de poucas notas. Estas imitações, que muitas vezes são auditivamente perceptíveis, garantem a unidade da composição, e, portanto, devem ser consideradas como referência importante especialmente na realização do “solfejo” do *sprechgesang*. A figura seguinte recorta os compassos 06 e 07 para exemplificar como se processa o tratamento imitativo em *Der kranke Mond*. O motivo de três notas abaixo destacado passa por uma série de transformações ao longo da peça e é empregado como elemento estrutural unificador.

The image displays a musical score for a scene from 'Der kranke Mond'. At the top left, a diagram labeled 'motivo' shows a sequence of notes on a staff with intervals marked as 3m, 2m, and 2M. Below this, a bracket labeled 'variação imitação motívica' spans a section of the flute (Fl.) and vocal parts. The flute part begins with a forte (f) dynamic, followed by a piano (p) section, and then a very piano (pp) section marked 'subito'. The vocal part includes the lyrics: 'Pfühl, dein Blick, so fie - bernd ü - bergroß, céu, O - lhar de fe - bre a vi - brar'. The score also includes a 'molto dim.' (molto diminuendo) marking towards the end of the vocal line.

Figura 94- Variação imitação motívica

Como reflexo da estruturação dos poemas em três estrofes, *Der kranke Mond* se divide em três grandes seções musicais: do início ao compasso 11, do 12 ao 21 e do 22 ao fim. (Esta estrutura se repete, com poucas variantes, em todos os demais melodramas de *Pierrot*.) Entre uma seção e outra o compositor silencia a voz deixando que a flauta desenhe com mais liberdade a transição. Tanto a voz quanto a flauta atingem suas notas mais agudas no final do primeiro terço da peça, compasso 09, sendo aí, portanto, atingido o clímax. Após este ponto, por meio de um contorno melódico sinuoso, lentamente, as duas vozes se encaminham em direção às suas respectivas regiões graves.

Schoenberg elabora a linha vocal desta peça de maneira a reforçar, na disposição das notas, o caráter da debilidade da Lua: cria desenhos predominantemente descendentes nas frases musicais e, por vezes, emprega duas notas para a mesma vogal resultando em articulação um tanto lânguida, como nas palavras *Mond* (comp 03), *Himmels Swarzem* (comp 05), *Pfühl* (comp 06), *fiebernd* (07), *Liebes* (14). Na recriação de Augusto de Campos esta característica articulação é preservada e até ampliada na palavra “AMOR”, na segunda metade do compasso 14. Para a recitante, é importante compreender o valor expressivo deste recurso exatamente porque o autor o emprega em pouquíssimos momentos em toda a obra.

Figura 95 - Compasso 14

A cada verso do poema corresponde uma frase musical com duração média de dois compassos, que vem separada da seguinte por pausas.

Figura 96 - Primeira frase musical correspondente ao primeiro verso do poema

Dois momentos fazem exceção a esta estrutura. O primeiro estende-se do compasso 15 ao primeiro tempo do 18 e são de fato duas frases musicais morfologicamente diferenciadas, porém, com um sinal de ligadura entre a última nota do verso 07 e a primeira do verso seguinte.

Figura 97- Duas frases musicais unidas pela ligadura do FÁ3 para o SOL3

O segundo é formado pelos compassos 22 e 23, que unem dois versos, o 09 e o 10, em uma única frase musical.

Figura 98 - Compassos 22 e 23

No decorrer de toda esta peça o compositor emprega o recurso de reiteração de alguns desenhos melódicos vocais, como nos compassos 15 e 16, ou o mesmo contorno variando as notas internas, como a progressão dos compassos 22 e 23 vistos acima. Nos compassos finais tanto voz quanto flauta reiteram seus desenhos melódicos em direção ao grave, o que gera um interessante reforço no sentido de prostração e doença da lua. A flauta desenvolve uma variação do primeiro motivo do nº 01, *Mondestrunken* executado pelo piano, e a voz repete três vezes uma sequência de 08 notas.

Motivo derivado do primeiro motivo do piano no nº 1, *Mondestrunken* e aqui usado em relação imitativa entre a voz e a flauta

Den Lieb.sten, der im Sinnenrausch gedankenlos zur Liebsten geht, be.lustigt deiner Strahlen Spiel, dein
O_a-man-te que teu brilho faz Sonâmbulo pe-ram-bu-lar Na luz que flui vai be-ber Teu

bleiches, qual ge-bor-nes Blut, du näch.tig to-des.kran-ker Mond!
al-vo sangue que se_esvai, No-tur-na, mo-ri-tu-ra Lua

rit. (im Ton genau so wie der vorhergehende Takt) (dieser Takt anders, aber doch nicht tragisch!!)

25

Figura 99 - Motivo derivado do primeiro motivo do piano nº 1

Relação texto e música

É interessante citar a relação que se estabelece entre o texto e a música pelo viés da recriação de Augusto de Campos. A imagem soturna desta peça se vê reforçada com o emprego da vogal posterior²⁷³ [U] em assonâncias no verso “**Noturna, moritura Lua**”. Nos dois momentos onde se ouve o verso “**Lá no sem-fim do negro céu**” (primeiramente no compasso 04 e em seguida no 19) existe uma conjugação

²⁷³ **Vogais posteriores:** São as vogais pronunciadas com a língua posicionada no fundo da boca, entre o dorso da língua e o véu palatino. Em português, são posteriores as vogais “ô”, “ó” e “u”.

Vogais anteriores: São as vogais pronunciadas com a língua posicionada na frente da boca entre o dorso da língua e o palato duro. Em português, são anteriores as vogais “ê”, “é” e “í”.

Vogais centrais: São as vogais pronunciadas com a língua posicionada no centro da boca. Em português, são centrais as vogais “á”, “â”, e em alguns dialetos também têm o “i” átono, pronunciado ora central ora quase posterior.

muito feliz entre palavra e melodia: o sentido de distância indicado pelo advérbio “Lá” é acentuado pela nota mais longa e mais aguda do verso.

The image shows a musical score for a song. It consists of two staves of music. The first staff has a circled '5' above it, and the second staff has a circled '20' above it. The lyrics are in German and Portuguese. The German lyrics are 'dort auf des Himmels schwarzem Pfühl,' and the Portuguese lyrics are 'Lá no sem-fim do negro céu'.

Figura 100 - Exemplo

O tratamento sonoro dado por Augusto ao poema prossegue por mais uma série de aliteraões sobre as consoantes [M], [N] e [B], em “**Sonâmbulo perambular**” (compasso 23); sobre a consoante [S] em “**sangue que se esvai**” (compasso 25) e finalizando com a repetição de “**Noturna moritura Lua**”. Todo este empenho sonoro do texto está associado a uma linha melódica dramaticamente conduzida para a região mais grave da voz.

7- A Lua Doente – *Der kranke Mond*

Noturna, moritura Lua ,	_ / _ _ _ _ / _	8(2,8)
Lá ²⁷⁴ , no sem- fim do negro céu ,	/ ~ _ _ / _ _ _ /	8(1,4,8)
Olhar de febre a vibrar ²⁷⁵	_ _ _ / _ _ _ /	8(4,8)
Em mim , qual rara melodia .	_ / _ / _ _ _ / _	8(2,8)

²⁷⁴ Cesura (segundo Hênio Tavares).

²⁷⁵ Enjambement. Termo francês para um processo poético que consiste no desalinhamento da estrutura métrica e sintática de uma composição, onde os versos sucedem entre si sem pausas ao final de cada um. CEIA, Carlos et al. E-dicionário de termos literários. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=975&Itemid=2. Acesso em: 30 mar. 2012.

Com infindável dor de amor	_ _ _ / _ / _ /	8(4,8)
Vais, num silente estertor,	/ _ _ / _ _ _ /	8(1,4,8)
Noturna, moritura Lua,	_ / _ _ _ / _ / _	8(2,8)
Lá, no sem-fim do negro céu.	/ ~ _ _ / _ / _ /	8(1,4,8)
O amante que teu brilho faz ²⁷⁶	_ / _ _ _ / _ /	8(2,6,8)
Sonâmbulo perambular,	_ / _ _ _ _ _ /	8(2,8)
Na luz que flui ²⁷⁷ vai beber	_ _ _ / _ _ _ /	8(4,8)
Teu alvo sangue que se esvai,	_ _ _ / _ _ _ /	8(4,8)
Noturna, moritura Lua.	_ / _ _ _ _ _ / _	8(2,8)

3.8.2 Comparação entre as intérpretes

Timbre vocal

As posturas vocais de Stiedry-Wagner, Pilarczyk e Christine apresentam basicamente duas características bastante distintas. Wagner e Pilarczyk empregam de modo predominante o registro vocal “de peito”. Schäfer faz uso preferencial do registro de cabeça. Das três, Pilarczyk é a que opta pela ressonância mais baixa. Wagner emprega o mesmo registro, porém, colorindo com alguma ressonância “de cabeça”. Pelo motivo de que a fala cotidiana feminina acontece, de modo geral, no registro da voz de peito, passando para a oitava de registro intermediário entre peito e cabeça em momentos de maior expressividade, Wagner e Pilarczyk trazem suas execuções para próximo das características da fala, enquanto Schäfer se distancia destas características, favorecendo uma sonoridade própria do canto lírico.

Solfejo das alturas

Uma audição atenta das três versões aqui propostas constata a existência de uma relação direta entre o timbre vocal escolhido pela intérprete e a região de

²⁷⁶ Enjambement.

²⁷⁷ A palavra FLUI aqui foi dividida em duas sílabas FLU-I, uma diérese, para completar as oito sílabas que vem a ser a métrica geral do poema.

realização do solfejo do *sprechgesang*. A “melodia” da recitante em *Der kranke Mond* é desenvolvida em uma tessitura tal que não permite que a intérprete mantenha sua voz predominantemente sob a ressonância “de peito”. Certamente é por este motivo que tanto Wagner quanto Pilarczyk executam o solfejo abaixo do que o compositor determina.

Wagner, sob a regência de Schoenberg e, portanto, sob seu julgamento - como pode ser constatado nas transcrições às páginas 373-375 - inicia a primeira frase da música uma quinta abaixo da nota Dó5 registrada na partitura. Prossegue assim por toda a peça, ora mais ora menos distante do original. **Por coincidência²⁷⁸ ou não** Pilarczyk inicia sua primeira frase musical com a mesma nota FÁ4 empregada por Wagner, porém, a região do seu solfejo é ainda um pouco inferior à de Wagner.

Schäfer raramente se desvia das alturas encontradas na partitura da linha da recitante. Quando o faz não é por mais do que um tom de diferença. Desta forma, ficam claramente perceptíveis os batimentos de segunda menores entre a flauta e a voz, devido a que, por vezes, soam exatamente na mesma oitava (Dó e Dó# no compasso 06, Lá e Lá# no seguinte e Lá# e Si no compasso 08, como alguns exemplos).

É de se supor que a opção pelo solfejo rigoroso tenha sido uma escolha anterior à do timbre vocal. Com base em opiniões de Pierre Boulez, o regente também na gravação de Schäfer, a respeito da escrita de Schoenberg, é possível imaginar que Schäfer seria a recitante escolhida para esta versão de *Pierrot Lunaire* justamente por suas qualidades de soprano agudo, sendo assim capaz de cantar com bastante naturalidade as alturas exatas da partitura. Abaixo está o trecho do texto “Nota sobre *sprechgesang*”, onde Boulez manifesta seu descontentamento com um solfejo aproximativo para *Pierrot*:

“(...) Nestas condições, nos adaptamos mal à ideia de intervalos aproximativos: por que utilizar uma escrita tão detalhada, quiçá rigorosa, se somos chamados a nos contentarmos com uma solução abastardada?”

A opção pelas notas exatas obriga Schäfer a usar a ressonância de cabeça como referencial para a quase totalidade de *Der kranke Mond*. Mesmo em notas muito graves, como as abaixo do Dó 4, a intérprete a executa com maestria a mistu-

²⁷⁸ Pode-se imaginar que Pilarczyk (em 1961), ou Pierre Boulez, o regente de sua gravação de *Pierrot Lunaire*, tenham tido oportunidade de ouvir a gravação de Erika Stiedry-Wagner.

ra da ressonância de peito com a ressonância mais alta, resultando em um timbre mais macio do que Wagner e Pilarczyk. Devido a sua escolha timbrística e o cuidado com que trata de homogeneizar as regiões de sua voz, a interpretação de Schäfer soa muito mais como um canto matizado pela fala do que o que talvez fosse desejo de Schoenberg, uma fala não naturalista.

Nas várias vezes em que o compositor se manifestou acerca da execução do *Pierrot* mostrou-se mais objetivo em afirmar como não deveria soar o *sprechgesang* do que em fornecer instruções precisas para sua execução. No prefácio da partitura lê-se o seguinte:

(...) O executante deve se precaver para não cair numa modalidade de fala cantada. Não é isso absolutamente, o que é desejado. O que se pretende não é, de modo algum, uma fala realístico-natural. Ao contrário, a diferença entre a fala comum e uma fala que coopera com uma forma musical deve se tornar clara.(...)²⁷⁹

Não é intenção deste texto fazer qualquer julgamento de valor em relação às interpretações aqui analisadas. Entretanto, vez por outra, é necessário procurar nas palavras de Schoenberg referências que auxiliem a análise e conseqüentemente construir uma leitura de *Pierrot* com o poema vertido para o português. Por isto, quando se contrapõe uma versão aqui considerada mais cantada a outras que se assemelham à fala é ilustrativo recorrer ao que Schoenberg escreve sobre o assunto em carta ao regente “Alexander Jemnitz”²⁸⁰:

(...) *Pierrot Lunaire* não deve ser cantado! Melodias cantadas devem ser balanceadas e formadas de maneira muito diferente das melodias faladas [Sprechmelodien]. Você distorceria inteiramente a obra se a fizesse cantar, e todos que dissessem ‘Isto não é jeito de se escrever para o canto!’ estariam certo. Eu devo lhe dizer que por muito tempo estive furioso com [Marya] Freund²⁸¹ por cometer o mesmo erro, e estou convencido de que esta advertência será suficiente para resguardá-lo de tal infração.

Diante destas citações é possível especular (mas não mais que isto) o quanto Schäfer, sendo tão fiel às notas, estaria sendo fiel ao conceito expresso pelo autor

²⁷⁹ Prefácio de Schoenberg ao *Pierrot Lunaire*, tradução de Augusto de Campos, em *Música de Invenção*, p. 47, Editora Perspectiva, 1998.

²⁸⁰ STEIN, Erwin (editor). **Arnold Schoenberg Letters**. University of California Press, Carta nº 125.

²⁸¹ FREUND, Marya (1876-1966). Soprano e professora francesa de origem polonesa. Foi ativa intérprete de música contemporânea, deu as estreias de *Pierrot* em francês e inglês. Foi professora da mezzo americana Cathy Berberian.

acerca da correta interpretação do seu *sprechgesang*, visto que o resultado sonoro de sua interpretação ainda está muito próximo das feições do canto (lírico).

Caráter das interpretações

Comparar as intenções emocionais das três gravações pode conduzir a uma avaliação extremamente subjetiva. No entanto, promover esta análise à luz da observação de alguns recursos técnicos específicos empregados em cada leitura ajuda a evitar esta armadilha. O primeiro deles, e talvez o mais marcante, seja a opção pelo canto ou pela fala, e deduzir daí as possíveis consequências expressivas. Albertine Zehme, a patronesse de *Pierrot Lunaire*, tinha suas razões ao afirmar, como justificativa artística de sua forma particular de declamar canções:

“A voz cantada, presa na sobrenatural castidade, (...), mesmo [em] uma canção que entorpece devido a sua inacessível beleza, não é apropriada a intensas explosões emocionais²⁸²”

Ainda que permeada pela poesia, esta citação expõe uma diferença determinante entre as particularidades expressivas da fala e do canto. Algo mais imediato e incisivo para o primeiro, e intermediado pela beleza e distanciamento no segundo.

Com base neste conceito é possível dizer que as versões de Stiedry-Wagner e Pilarczyk apresentam uma dramaticidade imediata, mais crua, especialmente a de Pilarczyk, devido ao tão marcante emprego da ressonância de peito. Os timbres das duas vozes, mesmo agindo sob o registro não naturalista proposto pelo compositor, ainda guardam muito da familiaridade da fala, e assim estão potencialmente dispostas a uma gama maior de inflexões, onde a beleza sonora não é questão primordial.

A versão de Schäfer, por apresentar aspectos próprios do canto lírico, do qual se exclui uma série de comportamentos vocais, tem na busca pela beleza um importante elemento balizador. O cantor lírico trabalha em seus momentos de formação com a premissa da expressão, mas sempre visando a beleza de resultados. Em muitos casos, esta sobrepujando aquela. O som de ressonância baixa, “rasgado”, então característico da fala, não participa deste universo de beleza, no

²⁸² ZEHME, Albertine apud MATHEWS, Paul; BRYN-JULSON, Phyllis. **Inside *Pierrot Lunaire***. Maryland: Scarecrow Press, 2009, p. 35

canto lírico. É sob este aspecto que se pode afirmar que Schäfer “canta” em “Denr kranke Mond” com tamanha beleza que promove um certo distanciamento expressivo. Sua sonoridade não pertence ao mundo real, e sim ao universo imaginário do canto lírico.

Vibrato

Erika Stiedry-Wagner faz uso de um *vibrato* bastante pronunciado. Como já foi mencionado em capítulos anteriores, este é um recurso dramático com o qual hoje nos acostumamos unicamente quando relacionado ao canto. Todavia, Stiedry-Wagner, usando-o em *Pierrot*, demonstra estar sob influência estética do tipo de declamação das primeiras décadas do século XX. Os pontos mais marcantes em que Wagner faz uso do *vibrato* em *Der kranke Mond* podem ser vistos nas partituras das transcrições à pagina 373. Como exemplo é possível localizá-lo na vogal [O] de “*todeskranker*”, [I] de “*Himmels*” e, de modo especial, na consoante sonora dupla [NN] em “*bannt*”, para ficar somente com a primeira estrofe do poema. Com Wagner, o *vibrato* aparece associado a certas notas longas, com ou sem portamento, ou em sequência de notas longas executadas em extremo “*legato*” como nas palavras “*an unstillbaren*” dos compassos 12 e 13.

Pilarczyk, em momento algum de *Der kranke Mond* emprega o recurso do *vibrato*. A recitante trata as notas longas de maneira a privilegiar o ataque da nota em detrimento da sustentação, sendo que em muitas sílabas retira a pressão do ar logo após o ataque, resultando em uma sustentação intencionalmente débil. De um modo geral, isto faz com que as vogais percam um pouco do *legato* no interior de cada frase. O canto lírico preza especialmente a capacidade do intérprete de executar um bom *legato*, ou seja, executar o som de todas as vogais das palavras sem interrupção, e cuidando para que as consoantes não interfiram neste processo. Uma vez que Pilarczyk não se vale do recurso de *legato* para sua declamação, mais se distancia das características do canto, aproximando-se, por conseguinte, da fala.

O *vibrato* de Schäfer soa de modo bem diverso do usado por Stiedry-Wagner. Embora Schäfer procure uma emissão de notas lisas por toda *Der kranke Mond*, algumas finalizações de notas longas apresentam um discreto *vibrato*.

Consoante [R]

Uma característica muito própria do canto lírico consiste em pronunciar a consoante [R] como se faz no italiano, “rolado”, vibrado na ponta da língua. Por mais estranho que seja ao idioma falado no cotidiano, a ópera ou o canto de câmara sustenta a regra de que [R] correto deve ser “*roulée*”, seja para o cantor francês, cuja consoante [R] é extremamente gutural, ou inglês, ou alemão. Para tanto, são diversas as justificativas: desde maior inteligibilidade para a palavra cantada, especialmente em se tratando de execuções para grandes plateias, até o fato de este som de [R] vibrado na ponta da língua favorece a emissão vocal. No entanto, o que hoje é indiscutível acerca do emprego do [R] “*roulée*” é que já ultrapassou a fronteira de ser somente um recurso técnico para o canto de qualidade e se transformar em mais um índice deste canto. Portanto, passou a ser uma questão estética diretamente associada ao canto lírico.

É curioso notar que as três intérpretes aqui estudadas, todas de origem alemã, empregam com maior ou menor proeminência, o [R] vibrado na ponta de língua em *Der kranke Mond*, mesmo que o falante comum daquele idioma não o empregue na fala quotidiana. Isto confere à declamação um certo ar de formalidade, um procedimento que a distancia, então, das características da fala.

Imaginando este aspecto da pronúncia do [R] para a elaboração do *Pierrot* na versão para o idioma português, não há porque partir de regras predefinidas a respeito de qual [R] é o mais apropriado. Esta consoante da forma que é falada no Brasil, mesmo quando “*roulée*”, raramente tem a feição tão incisiva quanto a preconizada pelo canto lírico. Desta forma, o melhor procedimento é experimentar diversas versões e decidir auditivamente, na prática, evitando cair no formalismo.

Andamento

Os andamentos adotados em cada uma das três interpretações diferem consideravelmente do anotado em partitura.

Avior Byron em seu texto “*Pierrot Lunaire in Studio and in Broadcasting*”²⁸³ comenta o modo como Schoenberg fixou as marcas de andamento. Segundo

²⁸³ BYRON, A. *Pierrot Lunaire in Studio and in Broadcast: Sprechstimme, Tempo and Character. Journal of the Society for Musicology in Ireland*, North America, 2, mar. 2007. Disponível em: <http://www.music.ucc.ie/jsmi/index.php/jsmi/article/view/19/17>. Acesso em: 28 Abr. 2012.

dedução de Byron, Schoenberg regeu em sua gravação de 1940 com Stiedry-Wagner usando a mesma partitura empregada nas turnês dos anos 1920 pela Europa. Esta partitura, por sua vez, esteve baseada na primeira edição de 1914. Na questão dos andamentos houve, portanto, um período muito grande de experimentação, durante o qual Stiedry-Wagner esteve presente em diversos momentos.

Ainda segundo Byron, os tempos da gravação de 1940 de alguns melodramas do *Pierrot* são mais lentos do que os indicados na partitura impressa. O motivo talvez tenha sido a presença de instrumentistas convidados especialmente para essa gravação, para os quais aquela música era novidade. Exemplo disto é o fato de que o clarinetista escalado para a gravação, Kalman Bloch nunca ter tocado clarinete baixo antes. Aconteceu também o atraso na obtenção das partes destinadas aos instrumentistas, fazendo com que se vissem obrigados a ler em uma partitura miniatura (de estudo) até que as respectivas partes ficassem prontas. Uma vez que as gravações transcorreram em um ambiente algo estressante para Schoenberg, Byron se permite imaginar que o compositor tenha sido cuidadoso e optado por andamentos mais lentos que os da partitura, e mais estáveis (fixos) quando comparados a outras versões do próprio autor. No seu entender, o compositor visava assim superar as dificuldades dos novos instrumentistas e obter melhor qualidade de execução possível, ciente do desafio de *status* histórico que representava aquele registro.

O parágrafo anterior justifica, então, a adoção do andamento lento em *Der kranke Mond* com Erika Stiedry-Wagner: (♩=80), dezesseis pontos abaixo da marca mais lenta indicada na partitura, (♩=96-100). No entanto, qual seria a justificativa para que Boulez optasse por um andamento mais lento com Pilarczyk (♩=88) e ainda mais lento com Schäfer (♩=82)? Imagina-se então, que seja decorrência exclusiva de opções estéticas, como, por exemplo, o caráter sombrio do poema, ou a busca por sonoridades mais estendidas...

Isto certamente cria a possibilidade para a intérprete da versão em português trabalhar dentro de uma gama mais ampla de andamento, que varia de 80 a 100 (♩=80-100) e assim atender às necessidades específicas do idioma na procura de clareza e melhor expressão.

3.8.3 Die Kreuze – As Cruzes

Figura 101 - Helga Pilarczyk²⁸⁴

A gravação de *Pierrot* executada por Pilarczyk (12.03.1925 - 15.09.2011) e empregada nesta análise consiste na reedição em 1971, sob o selo brasileiro “Imagem”, de um registro original de 1962 para o selo francês “Disques Adès” cuja reigência esteve a cargo de Pierre Boulez.

Na sequência, alguns comentários contemporâneos à gravação aqui analisada, publicados na imprensa internacional a respeito das qualidades vocais e interpretativas do soprano dramático Helga Pilarczyk.

Miss Pilarczyk, que fez sua estreia americana nesta temporada, é membro da Ópera de Hamburgo e tem obtido uma grande reputação no exterior como intérprete de papéis em óperas como “Salomé”, “Wozzeck” e “Lulu”. Sua voz esteve sólida e assertiva, e sua interpretação apresentou uma grande intensidade dramática.²⁸⁵

... possuiu um vasto repertório de óperas modernas e obras orquestrais das quais participou com triunfante sucesso em todos os grandes centros de música. Também escreveu um ensaio ‘Can Modern Opera be Sung?’, publicado em 1964.²⁸⁶

²⁸⁴ Roger Gross, Ltd. Operatic Autographs. Disponível em: <http://www.rgrossmusicautograph.com/opera73.html>. Acesso em: 14 mai. 2012.

²⁸⁵ HUGHES, Allen. Special to “The New York Times”, 30 dez. 1960.

²⁸⁶ Roger Gross, Ltd. Operatic Autographs. Disponível em: <http://www.rgrossmusicautograph.com/opera73.html>. Acesso em: 19 mai. 2012.

Esta cantora não só é de uma inteligência incomum, como alguém cuja voz possui o brilho e a vivacidade personalizada que lembra a de Ljuba Welitsch.²⁸⁷

Crítica à gravação de *Pierrot*

Pilarczyk tem a vantagem de possuir o alemão como seu idioma nativo; (assim) faz as distorções escritas na linha vocal como uma extensão da declamação normal, e é capaz de capturar a ampla gama de expressão de ironia ao sentimental, do melodrama (não no sentido técnico da expressão) à comédia, demonstrando completa convicção.²⁸⁸

Comentário recente à gravação de *Pierrot* reeditada pelo selo alemão “Wergo”

O investimento de capital intelectual para o selo (Wergo) foi Erwartung e *Pierrot Lunaire* (ambos) de Schoenberg, com a *sprechgesang* executado por Helga Pilarczyk, quem naqueles anos não tinha concorrência como intérprete de Berg e Schoenberg.²⁸⁹

A Música

Die Kreuze finaliza o segundo bloco de melodramas de *Pierrot*, e condensa seu caráter lúgubre e sombrio. Resulta em uma peça sonoramente intensa, cuja densidade da escrita instrumental condiciona a emissão vocal a um constante registro tenso.

A instrumentação de *Die Kreuze* é elaborada de forma a revelar a divisão em duas grandes seções. A primeira, composta para voz e piano, engloba as duas primeiras estrofes do poema. Enquanto os últimos cinco versos são declamados junto de todos os cinco instrumentos que soam ininterruptamente até finalizar com a coda instrumental de quatro compassos.

A primeira seção, entretanto, é subdividida em duas partes de igual tamanho ocupando cinco compassos cada. Do compasso 01 ao 04, a recitante declama os quatro primeiros versos em uma linha ininterrupta, o que, devido ao andamento lento e dinâmica forte, exige da intérprete grande habilidade em determinar momentos precisos de rápida respiração. O aspecto da respiração é um pouco mais detalhado

²⁸⁷ KOLODIN, Irving. Music to my ears. **Saturday Review**. 9 fev. 1963, p. 41. Disponível em: www.unz.org/Pub/SaturdayRev-1963feb09-00041. Acesso em 02 abr. 2012.

²⁸⁸ J.N. – Comentário à interpretação de Pilarczyk na gravação de *Pierrot Lunaire* sob regência de Pierre Boulez de 1962. **Gramophone**, set. 1971, p. 93.

²⁸⁹ LESLE, Lutz. A Pantheon of New and Timeless Music. Artigo comemorativo dos quarenta anos da gravadora alemã Wergo. Disponível em: http://www.wergo.de/shop/en_UK/content/label/Beitrag/. Acesso em 07 mar. 2012.

logo abaixo. Resulta de todo este esforço uma dramaticidade intensa acentuada pela região onde soa a linha vocal – do médio ao médio agudo. O piano, que enquanto esteve junto com a voz manteve-se na dinâmica **ff** “fortissimo” destacada por alguns acentos, recua na dinâmica (**ffp**) quando solo, no quinto compasso. Executa, então, figuras motivicas bastante personalizadas e assim faz a transição da primeira para a segunda estrofe do poema. De modo similar, no compasso dez, os cinco instrumentos estabelecem a transição da segunda para a terceira estrofe, agora com sonoridade e desenhos bastante sutis.

primeira transição

segunda transição

Flöte.

Klarinette in A.

Geige.

Violoncell.

- ten.

* ohne Pedal

Figura 102 - Primeira e segunda transições

O caráter expressivo da primeira seção é de grande agitação elaborada pelo emprego constante do motivo rítmico colcheia pontuada e semicolcheia. Apesar da dinâmica “piano” e dos registros graves do início da segunda seção (compasso 06) Schoenberg preserva o caráter tenso estabelecido na seção anterior através do emprego, no *sprechgesang*, da diminuição rítmica do motivo descrito acima.

principal motivo
rítmico da voz

sua diminuição
no compasso 06

Figura 103 - Motivo rítmico da voz em Die Kreuze

Schoenberg utiliza-se de dois acordes do piano para iniciar e os mesmos dois acordes, também no piano e com igual disposição rítmica, para concluir. O acorde final recebe um peso maior, reforçando o caráter conclusivo, devido ao acréscimo de notas no grave do piano e nos demais instrumentos. Predomina a organização harmônica por quartas superpostas.

The image displays a musical score for 'Die Kreuze'. It features a vocal line (Voz) and a piano accompaniment (Klavier). The vocal line begins with a 'Langsame (ernst)' tempo marking and a tempo of 'ca 50'. The piano accompaniment consists of two main chords, each marked with a forte 'f' dynamic. The first chord is a triad of G4, B4, and D5. The second chord is a triad of G4, B4, and D5, with an additional G4 note in the bass. The vocal melody is composed of eighth notes, and the piano accompaniment is composed of quarter notes. The score is written in G major and 4/4 time. The first system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The second system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The third system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The fourth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The fifth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The sixth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The seventh system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The eighth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The ninth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The tenth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The eleventh system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The twelfth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The thirteenth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The fourteenth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The fifteenth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The sixteenth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The seventeenth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The eighteenth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The nineteenth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The twentieth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The twenty-first system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The twenty-second system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The twenty-third system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The twenty-fourth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The twenty-fifth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The twenty-sixth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The twenty-seventh system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The twenty-eighth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The twenty-ninth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The thirtieth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The thirty-first system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The thirty-second system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The thirty-third system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The thirty-fourth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The thirty-fifth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The thirty-sixth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The thirty-seventh system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The thirty-eighth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The thirty-ninth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The fortieth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The forty-first system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The forty-second system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The forty-third system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The forty-fourth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The forty-fifth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The forty-sixth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The forty-seventh system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The forty-eighth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The forty-ninth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The fiftieth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The fifty-first system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The fifty-second system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The fifty-third system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The fifty-fourth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The fifty-fifth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The fifty-sixth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The fifty-seventh system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The fifty-eighth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The fifty-ninth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The sixtieth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The sixty-first system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The sixty-second system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The sixty-third system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The sixty-fourth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The sixty-fifth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The sixty-sixth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The sixty-seventh system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The sixty-eighth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The sixty-ninth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The seventieth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The seventy-first system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The seventy-second system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The seventy-third system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The seventy-fourth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The seventy-fifth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The seventy-sixth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The seventy-seventh system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The seventy-eighth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The seventy-ninth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The eightieth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The eighty-first system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The eighty-second system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The eighty-third system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The eighty-fourth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The eighty-fifth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The eighty-sixth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The eighty-seventh system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The eighty-eighth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The eighty-ninth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The ninetieth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The ninety-first system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The ninety-second system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The ninety-third system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The ninety-fourth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The ninety-fifth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The ninety-sixth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The ninety-seventh system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The ninety-eighth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The ninety-ninth system shows the vocal melody and the piano accompaniment. The hundredth system shows the vocal melody and the piano accompaniment.

Figura 104 - Os dois acordes geram o motivo rítmico da voz

Die Kreuze é composta predominantemente em um ambiente harmônico, cujo material básico está contido nos dois primeiros acordes do piano: quartas e terças superpostas.

The image displays a musical score for 'Die Kreuze', focusing on the first two piano chords. The chords are marked with a forte 'f' dynamic. The first chord is a triad of G4, B4, and D5. The second chord is a triad of G4, B4, and D5, with an additional G4 note in the bass. The chords are analyzed in terms of their intervallic structure, showing the relationship between the notes. The first chord is composed of a major third (G-B) and a perfect fourth (B-D). The second chord is composed of a major third (G-B) and a perfect fourth (B-D), with an additional G4 note in the bass. The analysis shows that the chords are built from superposed fourths and thirds. The score is written in G major and 4/4 time. The first system shows the first chord. The second system shows the second chord. The third system shows the first chord. The fourth system shows the second chord. The fifth system shows the first chord. The sixth system shows the second chord. The seventh system shows the first chord. The eighth system shows the second chord. The ninth system shows the first chord. The tenth system shows the second chord. The eleventh system shows the first chord. The twelfth system shows the second chord. The thirteenth system shows the first chord. The fourteenth system shows the second chord. The fifteenth system shows the first chord. The sixteenth system shows the second chord. The seventeenth system shows the first chord. The eighteenth system shows the second chord. The nineteenth system shows the first chord. The twentieth system shows the second chord. The twenty-first system shows the first chord. The twenty-second system shows the second chord. The twenty-third system shows the first chord. The twenty-fourth system shows the second chord. The twenty-fifth system shows the first chord. The twenty-sixth system shows the second chord. The twenty-seventh system shows the first chord. The twenty-eighth system shows the second chord. The twenty-ninth system shows the first chord. The thirtieth system shows the second chord. The thirty-first system shows the first chord. The thirty-second system shows the second chord. The thirty-third system shows the first chord. The thirty-fourth system shows the second chord. The thirty-fifth system shows the first chord. The thirty-sixth system shows the second chord. The thirty-seventh system shows the first chord. The thirty-eighth system shows the second chord. The thirty-ninth system shows the first chord. The fortieth system shows the second chord. The forty-first system shows the first chord. The forty-second system shows the second chord. The forty-third system shows the first chord. The forty-fourth system shows the second chord. The forty-fifth system shows the first chord. The forty-sixth system shows the second chord. The forty-seventh system shows the first chord. The forty-eighth system shows the second chord. The forty-ninth system shows the first chord. The fiftieth system shows the second chord. The fifty-first system shows the first chord. The fifty-second system shows the second chord. The fifty-third system shows the first chord. The fifty-fourth system shows the second chord. The fifty-fifth system shows the first chord. The fifty-sixth system shows the second chord. The fifty-seventh system shows the first chord. The fifty-eighth system shows the second chord. The fifty-ninth system shows the first chord. The sixtieth system shows the second chord. The sixty-first system shows the first chord. The sixty-second system shows the second chord. The sixty-third system shows the first chord. The sixty-fourth system shows the second chord. The sixty-fifth system shows the first chord. The sixty-sixth system shows the second chord. The sixty-seventh system shows the first chord. The sixty-eighth system shows the second chord. The sixty-ninth system shows the first chord. The seventieth system shows the second chord. The seventy-first system shows the first chord. The seventy-second system shows the second chord. The seventy-third system shows the first chord. The seventy-fourth system shows the second chord. The seventy-fifth system shows the first chord. The seventy-sixth system shows the second chord. The seventy-seventh system shows the first chord. The seventy-eighth system shows the second chord. The seventy-ninth system shows the first chord. The eightieth system shows the second chord. The eighty-first system shows the first chord. The eighty-second system shows the second chord. The eighty-third system shows the first chord. The eighty-fourth system shows the second chord. The eighty-fifth system shows the first chord. The eighty-sixth system shows the second chord. The eighty-seventh system shows the first chord. The eighty-eighth system shows the second chord. The eighty-ninth system shows the first chord. The ninetieth system shows the second chord. The ninety-first system shows the first chord. The ninety-second system shows the second chord. The ninety-third system shows the first chord. The ninety-fourth system shows the second chord. The ninety-fifth system shows the first chord. The ninety-sixth system shows the second chord. The ninety-seventh system shows the first chord. The ninety-eighth system shows the second chord. The ninety-ninth system shows the first chord. The hundredth system shows the second chord.

Figura 105 – Análise dos dois primeiros acordes de Die Kreuze

Nos dez primeiros compassos Schoenberg associa a dinâmica forte ao emprego de material harmônico denso (do início ao compasso 4) e quando em **p** (piano) este mesmo material harmônico é tratado como “acorde quebrado” resultando em linhas arpejadas (compassos 05 e 06). Ao retomar a dinâmica, o forte dos compassos 07, 08 e 09, o piano apresenta as duas disposições do material harmônico (acordes e arpejos).

Respiração

A única indicação de articulação determinada por Schoenberg em toda a linha da voz em *Die Kreuze* localiza-se no segundo compasso da peça e consiste em uma ligadura entre duas semicolcheias, enfatizada por um crescendo.

Figura 106 - Indicação de articulação na linha vocal do segundo compasso de *Die Kreuze*.

Seguindo esta indicação, deve-se executar o primeiro e o segundo versos como um fluxo contínuo de som, embora haja uma vírgula no texto em alemão. Interpretando de outra forma: por uma questão de sentido poético, é explícito o desejo de Schoenberg de que a recitante respire em outro lugar diferente de onde acrescentou ligadura. Neste ponto, a versão de Augusto de Campos retira a vírgula e constrói uma longa sentença que engloba os dois primeiros versos, e também, por “*enjambement*”, a primeira palavra do terceiro, “Cegos”. Um desafio um pouco maior para a intérprete, pois é seguinte o resultado: “Cruzes santas são os versos onde sangram os poetas cegos(,)”.

Devido a quantidade de som exigido da recitante neste trecho, torna-se inviável declamar a frase inteira em um único fôlego. Além deste, outro aspecto desafiante na determinação do melhor ponto de respiração para esta frase consiste no motivo rítmico ali empregado por Schoenberg: colcheia pontuada e semicolcheia, que por sua vez, reflete a tendência da tônica nas palavras alemãs preferencialmente caírem na primeira sílaba. Sendo a longa sentença

construída basicamente pela justaposição deste motivo, e não havendo possibilidade de respirar após a colcheia pontuada, pois cortaria a palavra ao meio, resta a alternativa de tomar uma única respiração o suficiente para completar a frase, mas assim comprometendo a rítmica, uma vez que aumentaria o tempo de alguma semicolcheia; ou tomar várias pequenas respirações preservando o contorno rítmico. A figura seguinte apresenta uma possível solução para a primeira frase, tendo em vista o texto em português.

Figura 107 - Sugestão de respiração para a primeira frase tomando como base o texto em português

Dinâmica

Embora Schoenberg seja detalhista em relação à indicação de dinâmicas e articulações para os instrumentos, reserva poucas destas intervenções exclusivas para a voz: Sobre a primeira nota da recitante encontra-se a palavra “*ernst*” (sério) e a indicação de forte (f). No segundo compasso há um pequeno crescendo entre duas notas, já comentado acima, porém, sem propriamente a função de dinâmica e sim como advertência para que não haja separação entre estas notas. A palavra “*ernst*” reaparece no compasso 11, o primeiro da segunda seção, reafirmando o caráter de *Die Kreuze*. “*Sehr breit*” (muito amplo, largo) é posicionada sobre o compasso 17 tanto para a voz quanto para os instrumentos, e sugere afetar tanto a sonoridade quanto o tempo da coda.

Relação texto e música

Augusto de Campos elabora este poema em uma rítmica bastante regular, só contrariada por dois momentos de “*enjambement*”, do segundo para o terceiro e do quinto para o sexto versos. Esta insistência rítmica configura perfeita sintonia com o ambiente ameaçador do poema e a correspondente sensação de premissa observada na música.

A forma como o tradutor-recriador aqui faz uso das aliterações mostra sua consciência em relação à força expressiva tanto quanto formal deste recurso. Os

oito versos das duas primeiras estrofes de *As Cruzes* (*Die Kreuze*), surgem saturados pelo acúmulo de consoantes sibilantes (Z, S, C e Ç), que confere unidade sonora aos versos e contribui para insinuar o fluir das ameaçadoras figuras que sobrevoam o “poeta cego”.

Campos busca outros timbres quando elabora a sonoridade que vai caracterizar os quatro primeiros versos da última estrofe. Elimina aquela aliteração em torno do sibilante, troca por outras mais diversas e brandas e, com isto, acompanha de perto a “modulação” timbrística ocorrida na música de Schoenberg. O recurso genial empregado pelo poeta brasileiro é ressaltado quando precisamente neste trecho o piano altera seu timbre, eliminando o pedal, e a música passa a contar, então, com a entrada de todos os outros instrumentos.

É de vital importância para a intérprete o conhecimento da paleta timbrística com a qual Campos recria os poemas de *Pierrot Lunaire*. Nesta obra, a recitante deve estar tão familiarizada com a qualidade das palavras quanto com as alturas do complexo solfejo, ainda porque, grande porcentagem da sonoridade do *sprechgesang* é antes decorrente da maneira como se apropriar da musicalidade das palavras do que exatamente com a precisão das notas musicais. A linha vocal de *Pierrot* não traz muitas indicações de dinâmica e tipos de articulação (*staccato* ou *legato*, por exemplo), portanto, o compositor confia à intérprete o trabalho de encontrar nas qualidades sonoras e semânticas das palavras, apoiada no organismo musical, as referências capazes de indicar onde o som deve ser acentuado, onde deve ser mais delicado, onde crescer ou decrescer.

Ao tomar consciência da sonoridade presente na recriação poética de Augusto de Campos, a intérprete encontra uma extensa gama de possibilidades com as quais jogar na elaboração de seu *Pierrot*.

As Cruzes

Poema	Métrica e ritmo	
Cruzes santas são os versos	__ / __ __ / _	7(3,7)
Onde sangram os poetas ²⁹⁰	__ / __ __ / _	7(3,7)
Cegos , que os abutres bicam ,	/ __ __ __ / _	7(1,7)
Fantasmas esvoa çantes .	__ / __ __ / _	7(3,7)
Em seus corpos lentas lanças ²⁹¹	__ / __ __ / _	7(3,7)
Banham-se no rio ²⁹² de sangue !	/ __ __ __ / _	7(1,7)
Cruzes santas são os versos	__ / __ __ / _	7(3,7)
Onde sangram os poetas .	__ / __ __ / _	7(3,7)
Vem o fim – e findo o ato ,	__ / __ __ / _	7(3,7)
Vai morrendo o pranto fraco ,	__ / __ __ / _	7(3,7)
Longe põe o sol monarca	__ / __ __ / _	7(3,7)
A coroa cor de lacre .	__ / __ __ / _	7(3,7)
Cruzes santas são os versos .	__ / __ __ / _	7(3,7)

3.8.4 Comparação entre as intérpretes

Timbre vocal

Em decorrência do caráter do poema e da escrita instrumental, *Die Kreuze* exige da recitante uma presença vocal intensa.

Sobre o incisivo som do piano, Erika Stiedry-Wagner não encontrou uma boa solução timbrística que unificasse as regiões de sua voz. Há um certo desconforto manifestado pela artista na elaboração da primeira frase. Após a execução do primeiro verso do poema em dinâmica forte e ressonância vocal baixa (“de peito”),

²⁹⁰ *Enjambement* (ou encadeamento).

²⁹¹ *Idem*.

²⁹² Sinérese.

Wagner altera substancialmente seu timbre e colocação, e emite as três estrofes seguintes predominantemente na ressonância alta, porém com um resultado sonoro algo débil. Faz isto desconsiderando até mesmo a ligadura proposta pelo compositor no segundo compasso. Esta instabilidade timbrística por certo desvia a atenção do ouvinte e dificulta a comunicação dos matizes dramáticos do poema. Para que a recitante conservasse a mesma cor vocal nos quatro compassos iniciais de *Die Kreuze*, seria necessário que os executasse um pouco abaixo em relação às alturas da partitura original.

Pode-se deduzir pelo contorno melódico resultante que a intenção de sua execução era ser o mais fiel possível à escrita de Schoenberg, pelo menos quanto à região médio-aguda do *sprechgesang*. (Ver a partitura correspondente à execução de Erika Stiedry-Wagner para *Die Kreuze* no tópico 3.9.) De fato, na primeira frase, Stiedry-Wagner se aproxima consideravelmente das alturas da partitura; somente dois intervalos são executados em direção contrária ao originalmente determinado.

Timbristicamente mais homogênea, Helga Pilarczyk, inicia *Die Kreuze* dois tons abaixo do original, e mantém-se durante toda a peça em uma região seguramente situada abaixo de sua passagem vocal²⁹³, o que vale dizer que não abandona sua ressonância de peito, igualando sua emissão por este registro. O processo aqui observado não é o da transposição de todas as notas a um intervalo regular, como é de hábito nas transposições do repertório de canto camerístico. Com o intuito de assegurar a uniformidade da emissão vocal, Pilarczyk executa o *sprechgesang* desta peça, além de mais grave, em uma tessitura reduzida em relação à original. No lugar de declamar no âmbito de duas oitavas (G3 a G5) como pede a partitura, o faz na extensão de uma oitava mais uma quarta (F3 a B4). Ainda assim, as relações motívicas características da composição são integralmente mantidas, uma vez que o contorno melódico, salvo desprezíveis desvios, é preservado.

²⁹³ O termo *passagem* (*passagio* em italiano) refere-se à região onde a voz se desloca em direção a um registro diferente. Em outras palavras, a passagem marca o fim ou o limite de um registro e o início do próximo. Os três registros (timbres) vocais com os quais comumente se trabalha em uma formação lírica são: 1) a voz de peito, registro grave; 2) o registro misto, registro que ocupa mais ou menos uma oitava e comporta a mescla entre voz de peito e voz de cabeça, e cujas notas limites são comumente chamados de primeira passagem, limite mais grave, e segunda passagem, limite mais agudo; e 3) voz (exclusivamente) de cabeça, registro agudo, cujas notas estão acima da segunda passagem. A fala feminina acontece normalmente entre a voz de peito e a voz mista e eventualmente na voz de cabeça, como no caso de uma exclamação ou interjeição mais incisiva, ou outro tipo de excitação. O'CONNOR, Karyn. **Understanding Vocal Range, Vocal Registers and Voice Type** – A Glossary of Vocal Terms. Disponível em: www.singwise.com. Acesso em 04 abr. 2012.

Mantendo a tessitura da linha da recitação na região média de sua voz e conservando a emissão sob um rigoroso controle timbrístico, Pilarczyk explora de modo seguro as intenções com as quais declama o poema. Especialmente a intensidade dramática do poema de *Die Kreuze* favorece que a recitante explore coloridos vocais pouco comuns à sonoridade do canto lírico. Por esta razão, Pilarczyk, nesta peça, não se esquia em associar à escolha pela ressonância baixa de sua voz, a adoção de um timbre francamente estridente. Esta solução timbrística é usada com muita eficiência sonora e privilegia a expressividade em detrimento do padrão de beleza premissa do canto lírico. Com isto, a intérprete alcança momentos intensos como o tom de desespero do fim da segunda estrofe (compassos de 06 a 09) e a crescente ameaça que por fim se configura no verso final do poema, *Heilige Kreuze sind die Verse*.

A escola do canto lírico trabalha constantemente sob o princípio do ajuste timbrístico da sonoridade das vogais. O intuito deste ajuste é o de igualar os vários timbres da voz cantada. Esta alteração na cor das vogais se torna mais pronunciada na medida em que o canto se direciona para a região aguda da voz. Quanto a este aspecto, Pilarczyk mais uma vez, e conscientemente, se distancia do canto lírico, pois evita este ajuste na cor das vogais, fazendo com que sua emissão se limite eminentemente ao contexto multi-timbrístico próprio da fala.

Para evitar conduzir a declamação na direção do canto, as três recitantes aqui estudadas por vezes empregam o recurso de não prolongar a vogal, fazendo-o com uma consoante. Pilarczyk, por exemplo, “sustenta” a consoante [N] da palavra “*blindgeschlagen*” no terceiro compasso de *Die Kreuze*.

Enquanto Stiedry-Wagner e Pilarczyk igualam seus timbres pelo registro da voz de peito, Christine Schäfer adota aqui a ressonância de cabeça como referencial principal para sua voz e procura manter o solfejo melódico de *Die Kreuze* fiel às alturas escritas por Schoenberg. É interessante conjecturar qual conceito estaria balizando a interpretação de Schäfer. Qual seria sua premissa técnica, se a fidelidade às alturas escritas ou a intenção de não se desviar da ressonância alta, e sob o amparo do timbre, atender às exigências expressivas do poema. O questionamento se justifica pelo comportamento do solfejo melódico de Schäfer anotado na partitura das transcrições (tópico 3.9). Em trechos onde a dinâmica tende a forte e fortíssimo a leitura de Schäfer apresenta uma espécie de hipercorreção, ou seja, as notas soam acima do escrito na partitura para quase todas as notas. Em contrapartida, nos

momentos com dinâmica mais suave, “piano”, por exemplo, do compasso 11 ao 13, algumas notas soam mais graves. Isto evidencia aqui, uma relação imediata observada na fala, e especialmente na fala feminina, que se estabelece entre a intensidade dramática da declamação e a consequente altura das notas emitidas. Ou seja, quanto mais dramático, e mais forte, mais se manifesta a tendência para uma agudização da voz. O que se evidencia nestas observações é a inter-relação entre timbre e região do canto. Escolhendo um, o outro é consequência.

Schäfer opta pela única solução timbrística possível caso se deseje realmente executar as alturas determinadas por Schoenberg. Mesmo para uma cantora de voz aguda como ela é, as notas extremas de *Die Kreuze*, F#5 e G#5 (Ab5), já estão acima da segunda passagem, e exigem um tratamento caracterizado pelo ajustamento timbrístico das vogais. (Devido a particularidades de conformação física e de formação estética, para algumas cantoras este ajustamento ainda coincide com o consecutivo abrandamento das consoantes). Qualquer nota pertencente a esta região aguda emitida desconsiderando este recurso timbrístico soaria como um grito ou apito. É até possível fazer uso deste grito eventualmente, mas não fazer disto um padrão vocal.

Por extensão, ao aplicar o ajustamento timbrístico das vogais na região aguda torna-se importante que se tome este resultante sonoro como referencial a determinar o trabalho timbrístico das notas situadas no registro médio (registro misto). Do contrário haveria uma indesejável “quebra” (involuntária alteração timbrística) denunciando a mudança de região vocal. Exatamente o que ocorre com Steidry-Wagner no segundo compasso de *Die Kreuze* entre C#4 e D#5. Por este motivo Pilarczyk não usa ressonância de cabeça e Schäfer raramente usa a voz de peito pura.

Algumas vogais do *sprechgesang* de Schäfer são consideravelmente alteradas atendendo a este processo de ajuste timbrístico. Estão situadas na região aguda de sua voz e em *Die Kreuze* ocorre especialmente com as duas notas sustentadas do compasso 09, a vogal [I] da palavra “Dichter” sobre a nota G#5, e a vogal [U] de “*stumm*” sobre a nota A5. No entanto, este recurso propicia o relaxamento do trato vocal e favorece o surgimento de um *vibrato* natural que confere beleza à emissão vocal, segundo a estética do canto lírico.

Solfejo das alturas

Stiedry-Wagner e Christine Schäfer manifestam aproximadamente o mesmo comportamento de fidelidade em relação à leitura das notas de *Die Kreuze*. É basicamente a diferença de domínio técnico de cada intérprete o responsável pelas particularidades de suas leituras. Schäfer, na ópera ou no canto de câmara, desenvolve hoje uma carreira solista muito mais abrangente e intensa do que foi a de Stiedry-Wagner. Esta não se dedicou à carreira de cantora e sim de atriz, embora “pudesse controlar a afinação, uma vez que se apresentou cantando em *Liederabende* e operetas”. É natural que o desempenho vocal de Schäfer seja mais apurado que o de Wagner.

Embora siga rigorosamente a região da escrita original, Stiedry-Wagner algumas vezes não reproduz com exatidão o contorno da melodia da declamação. Fora isto, os desvios são chegam a ser de ordem significativa. Schäfer é mais precisa com o desenho impresso da linha vocal. Ainda assim, conferindo atentamente a transcrição de sua primeira frase (os dez primeiros compassos), constata-se que uma única nota corresponde exatamente ao que Schoenberg escreveu, o primeiro LÁ do terceiro compasso. No restante da peça, Schäfer mantém este padrão de aproximação, sob um jogo de transposições irregulares acima ou abaixo das notas originais, segundo a intenção dramática desejada pela intérprete.

Com todas estas particularidades, não é possível contestar qualquer umas das duas versões para o *sprechgesang* de *Die Kreuze*, somente levando em conta a exatidão do solfejo melódico.

Pilarczyk executa toda sua linha transposta alguns tons abaixo em relação às alturas da partitura impressa. Como já foi detalhado em páginas anteriores, a decisão por um timbre específico, próximo da cor da fala, é o motivo pelo qual a recitante opta por solfejar o *sprechgesang* de *Die Kreuze* em uma região mais grave que o original. Nesta peça, Pilarczyk preserva integralmente o contorno melódico da declamação.

Portamento e *vibrato*

Schoenberg em seu prefácio para a edição de *Pierrot* indica que as notas do *sprechgesang* devem ser atingidas e deixadas por uma espécie de portamento, tanto para baixo quanto para cima, sem no entanto detalhar muito mais a respeito disto. Seguir esta recomendação à risca não conduz a uma boa solução interpretativa; no entanto é importante entender a que qualidade de portamento o autor se referia, estaria por certo se referindo ao constante e sutil escorregar de alturas próprio da fala. Só neste aspecto é possível encontrar muitas alternativas para uma boa execução do *sprechgesang*. É o que acontece aqui nestas três gravações. Ora mais ora menos, as três intérpretes fazem uso do portamento de maneira bastante personalizada.

O de Stiedry-Wagner é intenso, frequente, e por diversas vezes associado a um pronunciado *vibrato*, como na semínima pontuada do compasso 03, sobre a vogal (l) de “*Blindgeschlagen*” (**Tópico 3.9**) É significativo considerar que determinados recursos, mesmo que desejados pelo autor estarão sempre sobre o crivo das práticas artísticas de cada época. Ao avaliar os portamentos da execução de Wagner, a primeira reação é considerá-los extremamente “fora de moda” (só para novamente citar Pierre Boulez). Entretanto, mais do que rechaçá-los é necessário ponderar acerca do valor dramático deste recurso no contexto de toda a interpretação da recitante. Alguns portamentos usados por Wagner de fato reforçam a dramaticidade do *sprechgesang*, porém outros, especialmente os de nota longa, como o acima mencionado (sobre a palavra “*blindgeschlagen*”) soam extremamente inorgânicos e parecem simplesmente estar a serviço de cumprir o desejo do compositor manifesto no prefácio da obra.

Os portamentos de Pilarczyk são muito eficientes, embora pouco frequentes e executados de modo muito sutil: após o ataque da vogal, antes de seguir em portamento, a intérprete prossegue em imediato “decrecendo”. Diferente de Stiedry-Wagner, a recitante emite todas as notas “lisas”, ou seja, sem qualquer tipo de *vibrato*, acompanhadas ou não de portamento. Outro recurso marcante utilizado na elaboração do *sprechgesang* de Pilarczyk consiste em interromper a sonorização de algumas vogais pelo prolongamento de consoantes como [M] em “*stumm*”, (compasso 03), o [N] em “*blindgechlagen*”. De resto, todas as consoantes são incisivamente pronunciadas, objetivando assim uma articulação vocal

“*non legato*”. Conscientemente utilizadas, são estas atitudes que favorecem a elaboração de uma inflexão bem aproximada da fala, porém, com um caráter não naturalista.

A interpretação de Christine Schäfer para *Die Kreuze* conta tanto com notas de afinação fixa quanto com portamento (este descendente, na sua quase totalidade). A sustentação e emissão ininterrupta das vogais é tal que resulta em uma articulação “*legato*”.²⁹⁴ Seus portamentos, embora não sejam muito frequentes, são evidenciados em contraste às notas “lisas” insistentemente sustentadas em toda sua duração. Exemplo deste contraste é encontrado no terceiro compasso de *Die Kreuze* com a vogal [i] sustentada sem portamento em “*blidgeschlagen*” e o ditongo [“a”] em “*Geier*” declamado em um pronunciado portamento.

Não se pode perder de vista que todo este detalhamento analítico tem por objetivo principal juntar referências para a elaboração de *Pierrot Lunaire* no idioma português. Levantar, assim, um repertório de possibilidades sonoras com as quais a recitante brasileira possa elaborar sua leitura do *sprechgesang* de *Pierrot*. Por esta razão, as considerações acerca do modo como as recitantes aqui estudadas trabalham o som das palavras serve somente como um estímulo para se desenvolver pesquisa similar sobre a tradução-criação de Augusto de Campos.

Caráter das interpretações

Ao comparar o caráter das interpretações de *Die Kreuze* chega-se a conclusões similares às encontradas em *Der kranke Mond*: Wagner e Pilarczyk “falam” mais o texto do que Schäfer, que, devido à escolha do timbre e de algumas articulações, executa o *sprechgesang* consideravelmente “cantando”. As três intérpretes alcançam, cada uma de seu jeito, uma intensa dramaticidade. Algumas poucas particularidades podem ser ressaltadas.

Stiedry-Wagner apresenta uma leitura intensa, embora sob uma concepção antiga. Desta maneira até mesmo seus portamentos, hoje esteticamente inviáveis, podem ser apreciados caso se considere o contexto. No entanto, há que se fazer

²⁹⁴ O “*legato*” consiste em um dos recursos mais importantes no gênero de canto lírico, havendo exercícios específicos para que o cantor o desenvolva de modo consistente. Favorece a homogeneidade timbrística da voz, estando entre o *status* de atributo técnico e indicativo estético deste gênero vocal.

uma ressalva. Não há nada, no texto ou na música, que justifique a articulação agressiva que a recitante usa em algumas notas agudas, como na segunda sílaba da palavra *Kreuze* no primeiro compasso ou na palavra “*Gespensterschwarme*”, no compasso 04. Provavelmente o faz em decorrência de deficiência técnica com as notas agudas e fortes.

Se o desafio da primeira seção da obra (do início ao compasso 04) consiste no longo tamanho das frases, a exigir da intérprete domínio de sua condição respiratória, o maior problema da segunda seção está na tessitura da linha, que ocupa a grande extensão entre a nota mais grave (G#3) e a mais aguda (Ab5) em *Die Kreuze*. Nos poucos compassos desta seção (do 05 ao 10), ainda que sem qualquer indicação de dinâmica na partitura, Pilarczyk e Schäfer estabelecem um efetivo crescendo que se inicia em “piano” na região grave do compasso 06 e, nutrindo-se do desenho ondulante gradativamente ascendente da linha, atingem o clímax da peça, situado no compasso 09, em dinâmica “fortíssimo”. Este clímax, Schoenberg curiosamente estabelece sobre a palavra “*stumm*”, cujo sentido literal – mudo – é exatamente o oposto do “grito” que resulta na linha vocal.

Sólida formação e extensa experiência no canto lírico dão suporte às duas intérpretes na elaboração dos amplos contrastes de dinâmica requeridos em *Die Kreuze*. Embora Schoenberg deseje que seu *sprechgesang* não seja cantado, e sim recitado, é possível deduzir, com base no que se apresentou logo acima, que uma boa formação em canto é imprescindível para que a intérprete atinja um bom nível artístico no op 21.

Andamentos

Schoenberg adota em várias peças do *Pierrot* não exatamente um valor metronômico definido, mas uma indicação aproximada (“*circa*” - ca) ou uma faixa indicando os valores para o tempo mais lento e o mais rápido, ou ainda a junção dos dois, como se vê sobre as pautas de *Mondestrunken* (Bêbado de Lua).

I. Teil.
1. Mondestrunken.

Flöte.
Geige.
Violoncell.

Figura 108 – Indicação de andamento em *Mondestrunken*

Esta atitude em relação aos andamentos reflete uma tendência amplamente divulgada na Alemanha, no entreguerras, chamada de “Nova Objetividade” (*Neue Sachlichkeit*) que defendia o uso de indicações detalhadas de tempo, com o intuito de estabelecer as intenções do compositor o mais claro possível, ao mesmo tempo que propiciava uma margem de flexibilidade expressiva para a necessária adaptação à execução real, através de complementação com a ajuda de indicações verbais²⁹⁵.

Isto, portanto, atesta o rigor com que o compositor escolheu os tempos para a edição final de *Pierrot. Die Kreuze* apresenta como indicação de tempo **Langsame** ♩ (ca 56), ou seja, lento, semínima aproximadamente igual (*circa*) a 56. No entanto, Schoenberg em sua gravação com Erika Stiedry-Wagner está a quatro pontos abaixo desta marca, o que não chega a deturpar o caráter tenso da peça. Neste andamento, o uso repetido do motivo rítmico colcheia pontuada e semínima (figura 103 à pagina 340 deste tópico) ainda tem preservado o sentido cumulativo e precipitado das frases. Para Wagner este andamento favorece a dicção mas não a sua colocação vocal. As palavras soam claras, porém a recitante não se vê muito à vontade com os momentos de respiração e com a grande quantidade de ar necessária para a intensidade sonora das frases, resultando em falhas no controle timbrístico.

Pilarczyk adota um andamento consideravelmente abaixo do de Schoenberg, semínima igual a 43. Mesmo com todo o empenho na escolha adequada de timbre e na manutenção da presença dramática, *Die Kreuze* em andamento tão lento cria dificuldades para que o *sprechgesang* se estabeleça com as

²⁹⁵ Adaptado de BYRON, A. *Pierrot Lunaire in Studio and in Broadcast: Sprechstimme, Tempo and Character*. **Journal of the Society for Musicology in Ireland**, North America, 2, mar. 2007. Disponível em: <http://www.music.ucc.ie/jsmi/index.php/jsmi/article/view/19>. Acesso em: 09 abr. 2012.

características da fala. As frequentes semínimas pontuadas da voz tornam-se muito longas e mais longas ainda as duas notas agudas do clímax da peça, localizado no compasso 09. Pilarczyk as executa aproximadamente uma sétima abaixo (ver partituras das transcrições) e no caso da segunda não mantém o som da vogal, optando por prolongar a consoante sonora [M] . Outra consequência do andamento muito lento consiste em direcionar a escuta para as palavras (quando não sílabas) e não para a frase, o que por certo favorece a dicção, mas impede que a unidade fraseológica se estabeleça.

O andamento de Schäfer para *Die Kreuze*, semínima igual a 40, é drasticamente inferior ao da partitura, com isto exacerba os conflitos apresentados no comentário acima e quase inviabiliza o esforço por transformar notas em “*sprechgesang*”. Nas notas longas, agudas e fortes do clímax da peça (compasso 09), Schäfer não declama, e sim canta, uma vez que sustenta as vogais na duração total das figuras rítmicas, não usa portamento para sair das alturas definidas, articula a linha em extremo “*legato*” e por fim “timbra” o som das vogais [I] e [U] como faz toda cantora lírica nesta região da tessitura vocal. Dentre as três recitantes aqui analisadas é com Schäfer que o ponto culminante da peça ganha mais intensidade sonora, porém é com ela também que este mesmo momento se distancia mais da fala.

O emprego da técnica do som “*legato*”, próprio do canto lírico, proporciona a Schäfer a execução de frases mais longas que as de Stiedry-Wagner e Pilarczyk, e é portanto o que viabiliza sua opção (ou a do regente) por um andamento tão lento.

A diversidade de possibilidades até aqui encontradas em somente três interpretações do *sprechgesang* de *Pierrot Lunaire* sugere uma primeira conclusão que serve de base para a intérprete da obra, cujo poema foi traduzido para outro idioma que não o original alemão: tão importante quanto procurar se inteirar das particularidades da construção musical de Schoenberg é se acercar das possibilidades sonoras e semânticas da palavra. Em *Pierrot* são elas e sua sonoridade, sua rítmica, a posição de suas sílabas tônicas que em última instância determinam a melhor solução timbrístico-vocal, o melhor andamento a se seguir, a mais precisa medida de um “*ralentando*”. Se, de acordo com o compositor a linha vocal de *Pierrot* em hipótese alguma deve ser cantada, o solfejo do *sprechge-*

sang tem a função de valorizar o que as palavras do poema estão tentando expressar e não condicioná-las a um estado secundário.

3.8.5 *Der Dandy* – O Dândi

Figura 109- Christine Schafer

Toda vez que executo esta peça procuro algo novo. (...) O fato de Pierre Boulez decidir regravar *Pierrot* com base em minha interpretação foi obviamente uma real motivação para mim. Apreendi muito sobre a obra simplesmente através do trabalho [desenvolvido] com ele e executando o que está escrito na partitura. Por exemplo, eu sempre imaginei que houvesse uma história que amarrasse a obra, uma narrativa, mas Boulez sente como uma sequência de imagens, cada qual com sua própria cor e atmosfera. Penso que no período de 50 anos as pessoas falarão do que realmente significa [a obra] *Pierrot* e ainda não estarão mais próximas da resposta. Talvez em termos de composição, isto seja verdade para Schoenberg também.²⁹⁶

A Música

Com um pouco mais que um minuto de duração, Schoenberg apresenta em *Der Dandy* uma numerosa e diversificada sucessão de gestos musicais. Sem, entretanto, partir para a descrição imediata da multiplicidade poética, a composição procura transpor para os instrumentos e a voz a complexidade do texto. Esta

²⁹⁶ Revista **Grammophon**, oct. 1998.

diversidade de gestos musicais confere aos instrumentos uma característica fragmentária, cabendo à voz a função de unificar o discurso musical.

A sonoridade do piano por duas razões lembra a função que teve na música de câmara do período romântico: está presente por toda a peça, ainda que diversificado, e apresenta um caráter harmônico mais do que contrapontístico, encontrando nas terças superpostas o seu princípio estrutural.

As três estrofes do poema dividem a composição em três seções, cada qual ocupando igual conjunto de dez compassos. No entanto, a constante flutuação nos andamentos de *Der Dandy* desfaz a percepção desta simetria tripartite.

Um andamento rápido, *alla breve*, mínima igual a 76, inicia a primeira parte e estabelece, sem qualquer preparação, um estado de excitação para o qual contribuem as figuras ágeis e agudas dos sopros, e agudas no piano e na voz. A ausência do registro grave, característica dos cinco primeiros compassos da peça, confere ao trecho uma qualidade etérea assim como uma sonoridade brilhante. Desta forma, parece ressoar na música a temática da primeira estrofe do poema, que ainda não fala do *Pierrot*, mas sim dos efeitos da luminosidade da lua.

A voz, de imediato inicia *Der Dandy* por meio de um gesto musical ascendente como se desejasse anunciar o tal “mais fantástico raio”, ocupando para o enunciado uma oitava mais uma terça maior. Este gesto está posto em reflexo as cinco primeiras notas do clarinete. A imitação se configura não pela repetição exata dos intervalos, mas devido a conformação e imediata proximidade. Complementa, criando maior unidade, a utilização de bordadura nas três linhas, flauta, clarinete e voz.

Semelhança entre gestos musicais de clarinete e voz. (G)
Bordaduras da voz invertida em relação às dos sopros (B)

Piccolo. **Rasch** (♩ = 76)

Klarinette in A. (G) (B) *pp* *f* *pp*

Rezitation. **Rasch** (♩ = 76) (G) (B) *f* *fp*

Mit ei - nem phan - ta - - - stischen
Com seu mais fan - tás - - - ti - co

Figura 110 - Partitura de *Der Dandy*

Os sopros sustentam uma quarta justa, ou, enarmonicamente escrito, uma quinta superdiminuta (*piccolo* com Ab5 e Eb5 [D#5] no clarinete) por três compassos. Semicolcheias floreiam esta quarta, em conformidade com a agitação inicial.

O “motivo-bordadura (B)”, indicado em três ocorrências na figura acima, se repete por toda a trama motívica de *Der Dandy*, especialmente na parte do piano. Cumpre, nesta peça, duas importantes funções antagônicas, muito bem manipuladas pelo compositor: elemento unificador e gerador de diversidade. Considerando isoladamente, então, a parte do piano, é possível encontrar aí uma embrionária “forma-variação” onde a bordadura se vê tratada como uma espécie de proto-tema. Este motivo aparece na conformação por segundas – como na palavra “*Phantastische*” no *sprechsegang* dos compassos 01 e 02 – ou por intervalos maiores – como o enorme salto do primeiro desenho do piano. A figura que segue detalha a presença do motivo-bordadura na primeira seção da obra. O valor unificador da bordadura ultrapassa o âmbito da escrita, uma vez que ela pode ser claramente identificada em vários postos somente por meio de uma escuta atenta.

Rasch ($\text{♩} = 76$)

Piccolo.

Klarinette in A.

Rezitation.

Mit ei - nem phan - ta - - - stischen

Rasch ($\text{♩} = 76$)

Klavier.

BORDADURA

Pic.

Kl. (A)

Licht - strahl er - leuch - tet der Mond die kry - stall - nen Flakons auf dem

BORDADURA

Γ bedeutet Hauptstimme.

Figura 111 - Bordadura

The image displays a musical score for '3 vezes Pierrot' by Arnold Schoenberg. It features three staves: Piccolo (Pic.), Klarinete (Kl.), and Piano (A.). The score is in German and includes lyrics such as 'etwas langsamer', 'rit.', 'espress.', 'schwarzen hoch heiligen Waschtisch des', 'langsam', 'pp', 'schweigenden Dandys von Bergamo', and 'In tündender'. A box labeled 'BORDADURA' points to a specific section of the piano accompaniment, which is marked with a circled '10'.

Figura 112 - Bordadura

Devido ao andamento predominantemente rápido desta seção (do início ao compasso 10) é possível ver aí uma unidade fraseológica contínua, embora Schoenberg empregue quatro pequenas pausas no interior da linha vocal nestes compassos.

São quatro pausas de colcheia e uma de semínima perfeitamente justificáveis pela estrutura rítmica do poema (cujos versos longos comportam, cada um, uma articulação interna). No entanto, para a recitante estas podem ser encaradas como indicação dos melhores pontos onde respirar sem grandes implicações estruturais.

Existe uma lógica musical muito clara na elaboração da primeira seção: após o primeiro e vigoroso impulso em direção ao agudo, em seguida ao terceiro compasso, voz e sopros caminham em direção ao registro grave. O piano, contrário

às outras partes, executa linha ascendente ligeiramente ondulante, que tem início na mão esquerda do segundo compasso e prossegue até o quinto compasso com a troca de mão. Sobre esta linha do piano, o compositor anota um colchete indicativo de voz principal, em exigência de clareza na execução do contraponto intrincado da obra.

Figura 113 – Linha melódica ondulante que se inicia na mão esquerda do segundo compasso de *Der Dandy* e prossegue até o quinto compasso com a troca de mão.

Esta voz principal continua na linha superior do piano nos três compassos seguintes (06 a 08).

Como observa Phyllis Bryn-Julson e Paul Mathews no livro *“Inside Pierrot Lunaire”*²⁹⁷ seja em *Der Dandy* ou em outro melodrama de *Pierrot*, Schoenberg emprega unicamente a indicação de *“Hauptstimme”* (ou voz principal) nas linhas dos instrumentos, não da recitante. O que talvez seja indicativo do que o compositor afirma em vários documentos: “a recitação nunca executa o tema, mas quando muito, fala contra ele enquanto os temas (e tudo mais de importância musical) acontecem nos instrumentos.”²⁹⁸

No entanto, esta declaração soa algo enigmática, pois se uma das linhas da composição destina-se a voz, cujo texto é articulado quase inteiramente na proporção e a cada sílaba corresponde uma nota (ou seja, sem o uso de melisma), haverá uma inevitável proeminência desta sobre os timbres instrumentais, até mesmo pela natureza da multiplicidade timbrística e de articulação das palavras (Isto só para ficar no âmbito da sonoridade, pois caso se agregue nesta comparação o valor semântico, as palavras ganham mais um outro grau de destaque). O que se pode depreen-

²⁹⁷ BRYN-JULSON, Phyllis; MATHEWS, Paul. **Inside Pierrot Lunaire**. The Scarecrow Press, Inc, Lanham, Maryland, 2009.

²⁹⁸ Idem, Schoenberg em carta a Hans Rosbaud - 1949.

der da afirmação de Schoenberg a respeito da equalização equilibrada entre voz e instrumentos situa-se no intuito de evitar que *Pierrot Lunaire* se converta em uma espécie de teatro acompanhado de música. A linha da recitante aqui não pode ser considerada como um elemento autônomo, uma vez que guarda relação formal direta com os instrumentos no interior do organismo da composição musical. É importante compreender a real dimensão desta concepção do autor, o que de forma alguma foi observada pelos técnicos responsáveis pela sonoridade final da gravação de Helga Pilarczyk, sob a regência de Pierre Boulez. Aqui, a voz da recitante soa insistentemente à frente dos instrumentos. O timbre escolhido por Pilarczyk na execução do *sprechgesang* já é estridente o suficiente para que se destacasse sobre a formação instrumental. Não haveria necessidade, como de fato foi feito, de abaixar o volume e suavizar a sonoridade dos instrumentos na equalização final. O resultado parece seguir, mas às avessas, o conselho de Schoenberg.

Schoenberg é bastante detalhista na indicação de dinâmica para a voz em toda a primeira seção de *Der Dandy*. Propõe mudanças bruscas no interior do andamento rápido, que são um efetivo recurso a sugerir o dinamismo inicial do poema. Alguns exemplos: 1) O forte-piano do segundo compasso causa surpresa ao contrariar a expectativa em relação à nota aguda e sustentada. 2) No compasso seguinte, sem decrescer, a recitante sai da dinâmica “fortíssimo” para “piano” em um curto espaço de tempo. 3) Sobre a pequena anacruse do compasso 05 encontra-se a indicação de um “crescendo” e “decrescendo” que de tão rápido é quase imperceptível. 4) Também no curto espaço de três compassos (06, 07 e 08), o *sprechgesang* exige da recitante três modos distintos de emissão vocal: cantado, falado e sussurrado. É possível deduzir que toda esta rápida variação de atitudes sonoras encontre ressonância no feérico jogo de luz a incidir nos objetos de vidro “sobre o negro lava-bo sagrado do pálido dândi de Bérgamo.”²⁹⁹

²⁹⁹ Tradução de Augusto de Campos

Rasch ($\text{♩} = 70$)

1) *f* *fp*

Mit ei - nem phan - ta - - - stischen
Com seu mais fan - tás - - - ti - co

2) *ff* *p* *f* *breit* *poco rit.*

Licht - strahl er - leuch - tet der Mond die kry - stall - nen Flakons auf dem
ra - io Es - pe - lha-se a Lu - a em cris-tais e gar - ga-los so-bre_o

3) *p* *f* *breit* *poco rit.*

etwas langsamer *(Zwängen)* *cantado* *(gesprochen)* *faldado* *sussurrado* *rit.* *(tonlos geflüstert)* *falado* *(mit Ton gesprochen)*

schwar - zen. hoch - - - hei - li - gen Wasch - tisch des
ne - gro la - - - va - bo sa - gra - do Do

langsamer *pp* *f* *pp*

schwei - genden Dan - dys von Ber - ga - mo.
pá - li - do dân - di de Bér - ga - mo.

Figura 114– Bruscas variações de dinâmica e de tipos de emissão vocal em *Der Dandy*.

Schoenberg faz a transição da primeira estrofe para a segunda através de uma brusca mudança de região no piano, duas oitavas acima, e na voz, uma oitava, conduzidos por uma **Figuração** rápida ascendente do *Piccolo*, em “*hauptstimme*” (primeiro plano). Aqui o poema introduz uma informação sonora, a “gargalhada” dos pingos d’água da fonte, que indiscutivelmente se “refletem” nos acordes rebatidos do piano. Apesar de iniciar a segunda seção com esta novidade sonora, Schoenberg deixa para retomar o tempo dois compassos adiante.

Pic.

Fim da primeira seção início da segunda seção

mudança brusca de registro tempo

10) *rit.* *Tempo*

Ber - ga - mo. In tö - nender, bron - ze - ner Scha - le lacht - hell die Fon - tä - ne,
Bér - ga - mo Em am - plas ba - ci - as de bron - ze Gar - ga-lha-u-ma fon - te

10) *p* *ppp* *p*

Figura 115 - Transição da primeira para a segunda seção em *Der Dandy*

Nos compassos 18, 19 e 20, arrematando a segunda estrofe, clarinete e piano executam um desenho descendente ao qual a voz, também descendente e quase cantando, se adapta.

O compasso 21 abre a terceira seção com uma curiosa melodia oitavada (!) na mão esquerda do piano, que recebe, como acompanhamento, acordes de sétima nos contratempos da mão direita. É possível enxergar neste resquício descritivo de tonalidade um gesto musical estruturalmente equivalente aos demais gestos anteriores. Um processo de fragmentação transfigura a proto-melodia simulando a indecisão de *Pierrot* em relação a que maquiagem usar.

Da mesma forma que o poema inicia e conclui com a repetição do verso, ("Com seu mais fantástico raio"³⁰⁰), *Der Dandy* inicia com um arpejo ascendente do clarinete e conclui com a ampliação deste arpejo como se ouve nos compassos finais da obra. Este desenho é construído segundo a harmonia de terças superpostas e se estende do Mib 2 do piano, passando pelo clarinete, finalizando em um Mi 7 (oitava acima do escrito) do *Piccolo*. Enquanto no início uma quarta justa segue a este arpejo, aqui, Schoenberg emprega sua inversão, a quinta justa, no extremo agudo, para arrematar, finalizar a obra.

The image shows a musical score for 'Der Dandy' by Arnold Schoenberg. It features three staves: piano (top), clarinet (middle), and voice (bottom). The piano part includes an arpeggio marked 'arpejo final' and 'accel.'. The clarinet part has a section marked 'rasch' and '(30) rápido'. The voice part has lyrics in German and Portuguese. The score includes various dynamic markings like 'pp', 'pppp', 'f', and 'p'. There are also performance instructions like 'ohne Pedal' and 'immer ohne Pedal'.

Figura 116 - *Der Dandy* - Arpejo final

³⁰⁰ Em tradução de Augusto de Campos

Relação texto e música

Como já foi mencionado, os três instrumentos e a voz iniciam *Der Dandy* – O dândi – com desenhos ágeis e executados na região aguda de suas tessituras. É desta maneira que Schoenberg cria uma relação sonora direta com o tema dos dois primeiros versos – o raio. Augusto de Campos potencializa esta relação isomórfica proposta pelo compositor ao enriquecer a sonoridade das palavras escolhidas para o português, usando insistentemente consoantes fricativas surdas: a sibilante [S], a fricativa [F] e a africada [T] na sílaba [ti] da palavra “FANTÁSTICO”.

“Com seu mais fantástico raio
Espelha-se a Lua em cristais e gargalos”

Estas consoantes ocupam a faixa aguda do espectro sonoro da fala, prestando-se com bastante sucesso a representar sonoramente o brilho e velocidade do raio de luz.

Ao desvendar os recursos sonoros desenvolvidos por Augusto de Campos, a intérprete passa a contar uma gama de possibilidades sonoras as quais pode manipular na sua leitura do *sprechgesang* em português. Guiando-se por este raciocínio, pode-se replicar a atitude de Helga Pilarczyk para a sílaba [TAS] da palavra “FANTÁSTICO”, no segundo compasso de *Der Dandy*. A artista não sustenta a vogal [A], optando por prolongar a consoante [S] em uma interessante onomatopeia simbólica para a palavra. Desta forma, é possível, como faz Pilarczyk ao sustentar a consoante [S] da palavra, entrar em ressonância com as demais sibilantes dos dois primeiros versos.

Augusto é tão criterioso na escolha das consoantes quanto das vogais em *Der Dandy*. Existe aqui um jogo intencional de assonâncias capaz de criar uma expressiva unidade sonora interna ao poema. Logo mais abaixo, este trabalho semântico-sonoro pode ser acompanhado de modo mais detalhado: observem-se as vogais [A], [I] e [O] para a primeira estrofe, as rimas [ÕZ] e [ÕS] para a segunda, e para a terceira estrofe o jogo entre [ERA], [IRA] e [ARA].

A atividade de tradução poética por si só é um grande desafio estético-formal, sendo que este desafio se torna mais intenso em *Pierrot Lunaire* na me-

dida em que a tradução se destina à execução como parte integrante da composição musical. Ainda assim Augusto busca por soluções que favoreçam a expressividade do conjunto. É o caso, então, da palavra “SAGRADO” do terceiro verso. No alemão ela ocupa os compassos 06 e 07 da partitura, e em português foi deslocada para o compasso 08. No entanto, aí coincide com a indicação de que deve ser sussurrada, o que lhe aumenta a importância semântica (conferir na terceira figura da análise desta peça).

1. O Dândi – *Der Dandy*

Com seu mais fantástico raio	__ / __ / __ / __	8(3,5,8)
Espelha-se <u>a</u> Lua <u>em</u> cristais e gargalos ³⁰¹	__ __ __ / __ __ __ __ / __	11(5,11)
Sobre <u>o</u> negro lavabo sagrado	__ / __ __ __ __ / __	9(3,9)
Do pálido dândi de Bérgamo .	__ __ __ / __ / __	8(5,8)
Em amplas bacias de bronze	__ / __ __ __ __ / __	8(2,8)
Gargalha <u>uma</u> fonte metálicos sons .	__ / __ / __ __ __ __ /	11(2,5,11)
Com seu mais fantástico raio	__ / __ / __ / __	8(3,5,8)
Espelha-se <u>a</u> Lua <u>em</u> cristais e gargalos.	__ __ __ / __ __ __ __ / __	11(5,11)
Pierrô com a cara de cera	__ / __ __ __ __ / __	8(3,8)
Se mira <u>e</u> remira. ³⁰²	__ / __ / __ ~	
qual será sua ³⁰³ máscara?	__ / __ / __	
11(2,5, 9,11)		
Refuga <u>o</u> vermelho <u>e</u> o verde <u>oriental</u> ³⁰⁴	__ __ __ / __ __ __ __ / (__)	11(2,5,8,11)
³⁰⁵ E maquila seu rosto no creme da Lua	__ / __ / __ / __ / __	11(*2,5,8,11)
Com seu mais fantástico raio.	__ / __ / __ / __	8(3,5,8)

³⁰¹ Metonímia: troca o todo pela parte, usa “gargalo” no lugar de “garrafa”.

³⁰² Cesura.

³⁰³ Sinérese.

³⁰⁴ Para os versos “Refuga o vermelho e o verde oriental / E maquila seu rosto no creme da Lua”, é possível adotar a seguinte leitura:

Pierrot abandona o vermelho e o verde (cores quentes da bandeira italiana) que indicariam sua origem, para, então, adotar o branco (frio tal qual a Lua) como nova identidade, ou mesmo como ausência de identidade.

³⁰⁵ A conjunção “E” foi contada como sílaba átona final do verso anterior, para que este verso (quarto verso da quintilha) possas ser considerado de 11 sílabas. Tal disposição silábica tem o nome de SINAFIA. TAVARES, Hênio Último da Cunha. *Teoria literária*. 3ª ed. Belo Horizonte: Editora Bernardo Álvares S.A., 1967, p. 196.

Segue um quadro procurando explicitar as sonoridades desenvolvidas por Augusto de Campos para o poema de “O Dândi”. Estão indicadas as rimas, as assonâncias e aliterações. Pegando de empréstimo à análise motívica própria da linguagem musical, há um embrionário estudo “motivos” constituído por pequenos conjuntos de vogais, ordenados, espelhados e não ordenados.

Figura 117 - Sonoridades desenvolvidas por Augusto de Campos para o poema de “O Dândi

3.8.6 Comparação entre as intérpretes

Timbre

Como já mencionado parágrafos acima, existe uma considerável diversidade de gestos musicais executados pelos instrumentos, em toda *Der Dandy*. Cumpre ao motivo-bordadura a função de unificar estes gestos. Entretanto, Schoenberg reserva à linha vocal a adicional função de, em um âmbito mais amplo, unificar o discurso sonoro da peça. Embora sua figuração rítmica seja bastante complexa, toda a linha do *sprechgesang* da primeira e da segunda seções pode ser encarado como uma unidade formal. Por consequência, esta função aglutinadora requer da recitante uma emissão vocal timbristicamente uniforme. Procurando manter-se o mais fiel possível às notas agudas da partitura, Erika Stiedry-Wagner conserva a ressonância vocal alta em quase toda a execução de *Der Dandy*. Desta forma, obtém a igualdade de timbre que a peça exige. Seu timbre agudo resulta em uma dinâmica bastante suave, algo frágil, adequado à temática do poema. O único momento em que Stiedry-Wagner se distancia da voz de cabeça na obra é exatamente onde o texto lhe exige uma atitude vocal mais incisiva, no compasso 29, com a sílaba [ha] de “*erhabenem*”

Ao propor, em *Der Dandy*, a rápida variação de intensidades no interior das frases vocais (movendo-se do forte ao piano, por vezes, em pouco menos que um compasso), Schoenberg obriga que a recitante acompanhe esta diversidade de dinâmica sem que lhe comprometa a uniformidade timbrística. Helga Pilarczyk atende a esta demanda através de um inteligente jogo timbrístico conjugado com maior ou menor sustentação das vogais: nas notas suaves e agudas (e ainda aquelas poucas que a partitura indica para serem cantadas), mescla ressonância de cabeça e usa mais sustentação nas vogais; e nas notas mais fortes, desvia da ressonância alta, reforça o componente frontal da voz (o que lhe confere uma certa estridência) e procura não sustentar muito as vogais, optando por prolongar as consoantes, quando a palavra assim permite. Este comportamento timbrístico na voz de Pilarczyk pode ser facilmente constatado quando se compara a primeira emissão (no início da obra) dos versos “*Mit einem phantas-*

*tischen Lichtstrahl / Erleuchtet der Mond die krystallinen Flacons*³⁰⁶, com a segunda (compasso 16 ao 20). A primeira é forte e estridente com ressonância baixa; a segunda é piano e “arredondada” um pouco “colorida” com a ressonância de cabeça.

Christine Schäfer, como faz em todos os 21 melodramas do *Pierrot Lunaire*, em *Der Dandy* também privilegia a ressonância de cabeça em sua emissão vocal. Desta maneira, todas as suas inflexões para esta pequena peça são matizadas pela ressonância alta, cujo resultado sonoro, quando comparado com as potencialidades timbrísticas da fala, ganha em beleza e refinamento, mas perde na possibilidade de variação expressiva.

Solfejo das alturas

Stiedry-Wagner e Christine Schäfer, em suas leituras de *Der Dandy*, estão muito próximas das notas da partitura. Tendo em vista que o *sprechgesang* seja uma “performance” vocal de difícil repetição, ou seja, nem mesmo uma única intérprete é capaz de se repetir, nota a nota, em duas execuções distintas da mesma frase em *sprechgesang*, é possível considerar que estas duas recitantes apresentam o mesmo solfejo para a obra. Ainda assim, Schäfer manifesta maior acuidade na observação do contorno melódico de *Der Dandy*, pois como se vê nas transcrições anexadas no tópico 3.9, Wagner inverte o sentido de alguns poucos intervalos melódicos, como dos compassos 11 e 18. É curioso constatar como igualmente as duas artistas ampliam alguns intervalos em direção a notas agudas e acentuadas, como o fazem no primeiro tempo do segundo compasso na sílaba [TA] de “Phantastischen”. O que justificaria a troca da nota Fá5 da partitura, pelo Lá5 por Stiedry-Wagner e Lá5 Schäfer? É lícito imaginar que neste momento o foco das intérpretes esteja no valor expressivo daquele intervalo em direção à nota mais aguda da linha, e não exatamente a conta exata da distância a ser executada. Este parece ser o comportamento artisticamente mais fértil com o qual a intérprete deve se nortear em todo o solfejo de *Pierrot Lunaire*.

³⁰⁶ “Com seu mais fantástico raio / espelha-se a Lua em cristais e gargalos” na recriação de Augusto de Campos.

Por meio deste raciocínio é possível aceitar e justificar o desvio quase total em relação às alturas reais determinadas na partitura segundo a interpretação de Helga Pilarczyk. Entretanto, a leitura desta artista respeita inteiramente o contorno melódico como proposto por Schoenberg, promovendo a transposição de toda a linha vocal alguns graus abaixo (e a intervalos irregulares). Com Pilarczyk é a palavra que ganha prevalência sobre a nota musical. O sentido das palavras, sua importância no interior do poema, ou ainda as imagens que elas evocam, antecedem e justificam as propriedades musicais das sílabas.

São poucos os trechos onde Schoenberg determina mais de uma nota a ser executada sob a mesma vogal. Em *Der Dandy* há dois exemplos, a palavra “**denkt**” (compasso 24) e “**schminkt**” (compasso 25), cujos contornos se assemelham: uma segunda menor descendente seguida de um alto também descendente. Antes mesmo de se decidir como executar o “solfejo” destas três notas é muito importante que se tenha em mente qual seria o valor de um melisma³⁰⁷ no contexto da palavra falada. Manifesta ironia, ou alguma hesitação? Qual poderia ser o sentido desta figura sonora no âmbito do verso a que está associado?

Figura 118 - Melismas

Através da comparação entre os solfejos das três intérpretes aqui estudadas – para este pequeno trecho, consultar a partitura das transcrições – mais uma vez surge uma questão bastante instigante: qual o real valor das alturas absolutas escritas na partitura para o *sprechgesang* em *Pierrot Lunaire*? Cada uma das três recitantes solfejou os dois melismas por meio de notas diferentes das determinadas pela partitura, resultando daí três pequenas “melodias” totalmente diversas entre si. Ainda que Schäfer aproxime sua leitura da partitura, no entanto, as notas que de fato soam não correspondem exatamente às escritas. Pelo fato de o “*sprechgesang*” se tratar de um fenômeno relacionado à “fala” e não ao “canto”, como julgar o grau de desvio

³⁰⁷ Melisma é a execução de várias notas musicais sucessivas sobre a vogal de uma única sílaba.

aceitável em relação à partitura da linha vocal, para que se garanta a melhor execução da partitura de *Pierrot*?

Por questões de necessidade métrica, Augusto de Campos, ao recriar “O dândi” eliminou a efeito destes dois melismas substituindo as monossilábicas “*denkt*” e “*schminkt*” por “remira” e “máscara” respectivamente.

Diferença entre notas cantadas e notas faladas

Schoenberg determina de modo preciso onde a intérprete deve alterar sua emissão vocal em *Der Dandy*. No interior da fala predominante surgem notas cantadas, que dão lugar novamente à fala e, pouco mais a frente, ao momentâneo sussurro (compassos 06, 07 e 08). Caso a intérprete não tenha o domínio correto destas três formas de vocalizar, deixando claro para o ouvinte o que caracteriza cada um dos tipos de emissão, o efeito dramático a eles associado se perde por completo. E uma vez mais é necessário procurar entender o valor dramático deste efeito, antes de simplesmente executá-lo.

Embora Helga Pilarczyk faça uso da emissão vocal que mais se aproxima da fala, e, portanto a que mais contrastes poderia estabelecer entre fala e canto, não chega a qualquer diferenciação significativa em relação às notas cantadas, em *Der Dandy*. Sem o auxílio da partitura o ouvinte não localiza, na interpretação de Pilarczyk, quais seriam estas notas. Especialmente as do compasso 16 (*Mit einem phan...*) não ganham sequer alteração em relação às logo posteriores, que deveriam de fato ser faladas.

As caracterizações de Stiedry-Wagner e Schäfer para as notas cantadas são extremamente sutis em decorrência principalmente de suas opções timbrísticas, as quais não as distancia muito do universo sonoro do canto lírico. Estando já na ressonância alta (de cabeça) as recitantes acentuam um pouco mais o *vibrato* e escurecem (arredondam³⁰⁸) um pouco o timbre. Especialmente Wagner, que já emprega com mais frequência o *vibrato* na fala, este procedimento pouca alteração promove na sua emissão.

³⁰⁸ Procedimento vocal associado à cobertura.

Andamento

As três intérpretes mantêm o tempo inicial de *Der Dandy* muito próximo do determinado pelo autor. É no decorrer da elaboração do discurso musical, entretanto, que se estabelecem as diferenças mais significativas. Stiedry-Wagner executa os “*ritenuti*” e as passagens mais lentas (compassos 06 a 10) em tempos muito lentos. Esta “lentidão” favorece a imagem apresentada do compasso 21 ao 25, de um *Pierrot* reticente enquanto “mira e remira” diante do espelho. Entretanto, os versos mais assertivos, em que *Pierrot* abandona “o vermelho e o verde orientais” para se maquiar com o branco da lua, talvez ganhe mais firmeza se executados como o fazem Pilarczyk e Schäfer.

É possível que a decisão por determinados andamentos, em *Pierrot*, seja atributo mais do regente do que das recitantes, o que justifica a extrema similaridade de andamentos entre as leituras de Pilarczyk e Schäfer. Estas duas gravações, ainda que distantes quase quarenta anos uma da outra, estão sob o comando do mesmo regente: Pierre Boulez.

07. A Lua doente
07. Der kranke Mond

10

fie - bernd ü - ber gross bannt mich wie frem - de Me - lo - die
 fe - bre a vi - brar Em mim, qual ra - r ame - lo - di - a.

An un - still - ba - rem
 Com in - fin - dá - vel

[15]

Lie - - bes - leid stirbst an Sehn - sucht, dort
 dor de_a - mor Vais, num si - len - te Lá,
 tief ers - tickt, du No - tur - na, mo - ri - tu - ra Lu - a,
 No - tur - na, mo - ri - tu - ra Lu - a,

sustenido

[20]

auf des Him - mels schwar - zem Pfühl Ge - dan - ken - los zur Lieb - sten geht
 no sem - fim do ne - gro céu. So - nã - m - bu - lo pe - ram - bu - lar

sustenido

25 (im Ton genau so wie der vorhergehende)

(dieser Takt anders, aber doch nicht tragisch!!)

be - lus - tigt dei - ner Strah - len Spiel, du näch - tig to - des - kran - ker Mond
 Na luz que flui - vai Teu al - vo san - gue que se - es - vai, No - tur - na, mo - ri - tu - ra lua

Original

Heil - ge Kreu - ze sind die dra - se, On - de Dich - ter stumm ver - blu - ten, blind - ge - schla - gen von der Cru - zes san - tas po - é - tas Ce - gos, que_os a - bu - tres blinmt

Erika Stiedry-Wagner

Helga Pilarczyk

Christine Schafer

5

Gei - er flatern - dem Ges - pen - ster - schwar - me!
 bi - cam, Fan - tas - mas es - vo - a - - çan - tes.

In den Lei - bern schwelg - ten Schwer - ter prun - kend in des Blu - tes Schar - lach!
 Em seus cor - pos len - tas lan - ças Ba - nhãm - se no rio de san - gue! Cru - zes

10

Kreu - ze sind die Ver - se, dran die Dich - ter stumm ver - blu - ten. Haupt, ers - tarrt
san - os ver - sos on - de san - gram os po - e - tas. fin

15

die Lo - cken Fern ver weht der Lärm des Pö - bels. Son - ne nie - der, Kö - nigs - kro - ne.
- do_o a - to, Vai mor - ren-do_o pran - to fra - co, A co - ro - a cor de la - cre.

The musical score consists of four systems, each with a single staff. The first system includes lyrics. The second system features a 'gliss' (glissando) marking. The third system includes a 'canto' marking. The fourth system includes a 'fala' (spoken) marking. Each system begins with a '4' indicating a four-measure rest.

4

Heil - ge Kreu - ze sind die Ver - se!
Cru - zes san - tas são os ver - sos.

4

gliss

4

canto

4

fala

03. O Dândi

03. Der Dandy

transcrição: Laércio Resende 2012

V = respiração

(V) = respiração curta ou
provável respiraçãoRasch $\text{♩} = 76$

Original

Original

Erika Stiedry-Wagner

Helga Plarczyk

Christine Schäfer

Mit ei - nem phan - ta - - sti - schen Licht ra - - io er - leuch - tet der Mond die kry
Com seu mais fan - tás - - ti - co ra - - do Es - pe - lha - se_a Lu - a em cris

5

canto

fala

canto

fala

quase canto

fala

canto

fala

- stall - nen Fla - kons auf dem schwar - zen, hoch la - - - hei - li - gen bo - - - gen des Do schwei - gen - den Dan - dys von
- tais e gar - ga - los so - bre_o la - - - va - - - li - do do dän - di de

379

10

Ber - ga - mo
Bér - ga - mo.

In tö - nen - der, bron - ze - as de bron - ze
Em am - plas ba - ci - as de bron - ze

Lacht hell die Fon - tä - ne
Gar - ga - lha_u - ma fon - te

me - tal - li - schen Klangs.
me - tá - li - cos sons.

15

20

Mit ei - nem phan - ta - sti - schen Licht - strahl
Com seu mais fan - tas - ti - co quase cantado
Er - leuch - tet lha - se_a Mond Lu - a_em kris - tals Fla - kons galos

V canto
V quase cantado
V canto

quase cantado
quase cantado
quase cantado

V
V
V

(V)

25

Pi-er-rot mit wäsch-ser-nem Ant-litz steht sin-nend und denkt: re-mi-ra: wie er heu-te sich schminkt?
 Pi-er-rô com_a ca-ra de ce-ra E ma-qui-la seu ros-to no cre-me da lu-a Com seu mais-fan-tás-ti-co ra-io

V

V quase canto — fala

(V)

(Pier_ rot)

30

Fort schiebt er das Rot und des O-ri-ents Grün mit ei-nem pan-ta-sü-schen Mond-strahl.
 Re-fu-ga_o ver-me-lho_e o ver-de_o rien-tal Com seu mais-fan-tás-ti-co ra-io

V

V

V

3.10 APLICAÇÃO PRÁTICA DOS CONCEITOS ESTUDADOS NA ELABORAÇÃO DE UMA INTERPRETAÇÃO DE *SPRECHGESANG* NA VERSÃO PARA O PORTUGUÊS

Descrição dos ensaios com a cantora lírica Erika Muniz

Com a auxílio da professora de canto Isabel Maresca foi selecionada a cantora lírica Érika Muniz para preparar a execução do *sprechgesang* de *Sprechgesang*, com o texto em português, seguindo os critérios técnicos e estéticos levantados na presente dissertação. Érika Muniz possui as características vocais, tanto na fala como no canto, que atendem plenamente às necessidades deste estudo. São especialmente duas delas que me influenciaram na escolha: a cantora mostra considerável proximidade entre as duas formas de emissão, a fala cotidiana e o canto lírico e conta, para isto, com ampla tessitura onde sua voz soa com naturalidade, expressividade e conforto.

Sigo detalhando um pouco mais sua voz falada exatamente por ser esta a que mais nos interessa quando da montagem do *Sprechgesang* de Schoenberg. Erika Muniz emprega na fala cotidiana, basicamente a região médio e médio-aguda de sua tessitura, resultando em uma emissão jovial, fluente e bem articulada. Toda a extensão de sua fala está apoiada em uma uniformidade timbrística que lhe facilita o uso confortável dos sons extremos (agudos e graves) de sua voz, em casos de necessidade expressiva, tais como uma exclamação, ou um chamamento, ou demonstração de surpresa. A fala da cantora então coincide quase inteiramente, na extensão, com a linha vocal de *Sprechgesang*.

Erika Muniz descreve as características timbrísticas de sua voz falada como decorrência direta do estudo do canto lírico que recentemente desenvolve com a professora Isabel Maresca. Ali, a elaboração da voz cantada, por princípio, tem por referência a emissão da voz falada. Portanto, desde as primeiras “lições”, Isabel Maresca objetiva a proximidade entre as duas emissões do cantor, canto e fala, tanto no timbre das vogais quanto na clareza de articulação das consoantes.

Como afirma Erika Muniz³⁰⁹:

“É interessante observar que existe, neste processo consciente de aprimoramento vocal, uma relação de interdependência entre a fala e o canto. Se as características da voz falada orientam a elaboração da voz cantada, o movimento inverso acaba por acontecer, ou seja, as conquistas do estudo vocal para o canto (enriquecimento do timbre e ampliação da potência vocal) passam a ser incorporadas à emissão da fala.”

Por este motivo, ao iniciar o solfejo de *Sprechgesang* com Erika Muniz pude constatar que não haveria necessidade técnica de nos distanciarmos muito das alturas, tais como escreveu Schoenberg em seu *sprechgesang*. Os poucos momentos em que optamos por um solfejo relativo (alguns graus abaixo para notas agudas e acima para algumas notas graves) encontram-se justificados essencialmente em necessidades poéticas.

Constatei que Erika Muniz ainda não conhecia todo o *Sprechgesang*. Havia ouvido unicamente alguns trechos, o que já fora suficiente para cativar seu interesse pela obra. Sabendo disto, pedi que contivesse sua curiosidade, e procurasse não ouvir mais nada relacionado ao *Sprechgesang* até que desenvolvesse sua própria versão da obra. Julguei ser interessante para a cantora contar somente com o estudo da partitura, dos poemas e com suas experiências musicais pessoais como elementos na elaboração de sua interpretação, evitando assim que se influenciasse por soluções prontas de outras artistas. E todas as questões técnicas que porventura fossem surgindo, procuraríamos resolver de modo prático, ou seja, experimentando soluções, ouvindo e avaliando. Durante este processo, estaríamos apoiados na pesquisa que fiz para escrever a presente tese e na colaboração da professora Isabel Maresca.

Na etapa inicial dos ensaios, nos ocupamos com a leitura, em voz alta, dos sete primeiros poemas na versão que Augusto de Campos recriou para o português. Neste momento, a intenção foi, além de procurar desvendar as imagens poéticas, nos aproximarmos das propriedades sonoras do texto. Ainda que preservada a rítmica da construção poética de Augusto de Campos, pareceu-nos bastante imprópria a leitura naturalista que então fizemos. Pois, se uma das primeiras interferências que o texto poético sofre ao ser musicado é justamente o alongamento do tempo em que devem soar as palavras, a leitura naturalista conduz exatamente em direção oposta.

³⁰⁹ Depoimento ao autor em abril de 2012.

Assim as sonoridades do texto são pouco valorizadas e se perdem quase por completo. A palavra, como declamada em *Pierrot* de Schoenberg, exige um tempo dilatado de emissão para que seja apreciada como significativo objeto musical. É neste aspecto que a recitação começa a se distanciar da fala naturalista, justamente por tomar emprestado do canto esta manipulação plástica do tempo. Após esta constatação, foi feita uma nova leitura dos versos, agora bem mais lentamente. Procuramos, a partir de então, justificativas poéticas para este alongamento das palavras. Em etapa seguinte, e observando as indicações que Schoenberg sugere no prefácio da partitura editada (em 1914 e reimpressa pela Dover Editions), acrescentamos, como experiência, os “*glissandi*” ascendentes e descendentes a unir especialmente os sons longos. Esta experiência foi suficiente para demonstrar o quanto o uso deste recurso (o “glissando”) demanda parcimônia. Embora seja desejo expresso do autor, registrado em versão final da partitura (documento de valor incontestável), o uso do glissando como elemento supostamente capaz conferir *status* de fala (e não canto) ao *sprechgesang* não conduz a bom termo interpretativo. O sobe e desce escorregadio da voz resultante deste uso indiscriminado só contribui para sobrecarregar a declamação, sem com isto favorecer a elaboração de uma atuação vocal expressiva.

Era minha a curiosidade em saber se haveria alguma relação entre a rítmica resultante da poesia simplesmente declamada com a rítmica composta por Schoenberg. Ficou evidente que, especialmente em português, esta proximidade não se mostra de uma maneira evidente. O compositor articula as frases musicais da linha vocal de *Pierrot* em consonância com a disposição dos versos dos poemas, ou seja, as pequenas pausas que existem entre as estrofes estão sugeridas, de uma forma ou de outra, na escrita do *sprechgesang*. No entanto, no interior dos versos há uma grande liberdade de escrita rítmico-melódica que direciona a declamação para um “registro” interpretativo não naturalista.

Para iniciar as leituras do solfejo do *sprechgesang* escolhemos o sétimo melodrama, “A Lua Doente” (*Der kranke Mond*). A escolha se deveu principalmente ao fato de ter sido esta peça a primeira entre as análises desenvolvidas no tópico 3.8 e seria então a oportunidade de experimentar alguns conceitos ali levantados.

Para nos aproximarmos gradativamente da estética de Schoenberg, mas aproveitando do trabalho de declamação até agora elaborado, optamos por fazer a leitura rítmica da linha de “A Lua Doente – *Der kranke Mond*”, segundo os valores determinados, porém, sem considerar ainda as alturas compostas por Schoenberg.

Se, de acordo com o compositor aqui há espaço para uma interpretação relativa das alturas do *sprechgesang*, a rítmica vocal de *Sprechgesang* deve ser observada com total rigor: o mesmo rigor dispensando a qualquer obra do repertório tradicional de canto e instrumento.

O desenho rítmico de “A Lua Doente”, concebido em compasso de seis por oito e estruturado em torno de alguns motivos rítmico-melódicos, em uma primeira leitura, nos induz um caráter de dança lenta, que aqui, no entanto, é inteiramente impróprio à temática do poema. Para evitar esta incorreção procuramos tratar a frase musical como uma unidade, cujas dimensões coincidem com a extensão dos versos do poema.

Até então não havíamos nos ocupado com as questões do timbre vocal. Foi, no entanto, a partir do momento em que usamos a rítmica proposta por Schoenberg, com vistas à declamação não naturalista, que surgiu a primeira questão: de que forma se realizaria a sustentação das vogais, em figuras de até quatro tempos de duração! Fosse esta uma linha cantada e a solução estaria posta, porém, declamar com sons vocálicos artificialmente longos e frequentes não é tarefa que se resolva sem algumas experimentações. Voltamos ao uso dos “*glissandi*” e tentamos também finalizar as notas com um decrescendo. Não funcionou. Após algumas tentativas entendemos que o problema era de timbre, pois ainda estávamos usando uma emissão muito coloquial, incompatível com a estética de *Pierrot*. Ou seja, a cantora, até esta etapa empregara sua voz de uso cotidiano unicamente com um acréscimo de intensidade. Entendemos então, que seria necessário “colorir” a voz, de modo que pudesse comportar, mais do que as intenções poéticas, as figurações musicais do compositor. Nos pareceu claro que este seria o caminho do distanciamento e da fantasia que Schoenberg solicita para a declamação. Para este “colorido” vocal pedi à cantora que, ao falar o texto, buscasse a mesma atitude física como que para o canto: tomando uma respiração profunda, antevendo a frase longa que iria executar, preparando, por consequência, o apoio diafragmático, e com o ar sob pressão, “ativando” os ressonadores comumente empregados no canto lírico. O resultado foi muito bom, pois surgiu uma emissão vocal algo distante da fala comum, com uma sonoridade vigorosa, porém, sem ainda se configurar em canto³¹⁰.

³¹⁰ Vale notar que uma característica muito positiva da voz de Erika Muniz facilita o trânsito entre sua fala e seu canto: a cantora possui uma beleza natural de timbre que, evidenciada pelo constante es-

A isto acrescentamos as alturas da partitura, de início francamente cantadas, para em seguida abandoná-las. Mais uma vez se apresentou a questão das notas longas, mas prontamente resolvida segundo os procedimentos descritos no parágrafo anterior.

A tessitura de “A Lua Doente” soou extremamente natural na voz de Erika Muniz, fazendo com que fosse possível à cantora, o solfejo exato das alturas como Schoenberg escreveu. Com a inclusão da linha da flauta (em ensaio, executada ao piano) estudamos todo o pequeno melodrama, procurando observar e compreender as indicações de dinâmicas em correspondência com as figuras do texto. Percebemos que para manter a acuidade do solfejo das alturas foi necessário estabelecer alguns pontos de referência que seriam “calculados” em relação às notas logo anteriores da flauta. Explico: as primeiras notas de cada frase do *sprechgesang* seriam afinadas em relação à nota imediatamente deixada pela flauta, mas as restantes viriam em decorrência desta primeira, apenas seguindo o contorno presente na partitura. Este procedimento contribui para evitar a feição de canto que porventura a frase viesse a ter caso todas suas notas internas fossem rigorosamente solfejadas. Outro recurso empregado na elaboração cuidadosa do solfejo melódico está na presença de notas “pivô” em algumas frases. Por exemplo, na segunda metade do compasso 06 e no seguinte, a frase vocal está escrita em torno da nota “pivô” “LÁ”; a frase do compasso 19 se apoia na nota “DÓ”. A figura abaixo confirma estes comentários.

tudo do canto lírico, homogeneíza as duas emissões. Melhor dizendo, não que simplesmente sejam belas sua fala e seu canto, mas que para as duas, a artista emprega o mesmo composto timbrístico.

7. Der kranke Mond.
7. A Lua Doente

Sehr langsame $\text{♩} (\text{♩} = 96-100)$

Flöte.

Du nãch-tig to-deskranker Mond dort-auf des Himmels schwarzem
No-tur-na, mo-ri-tu-ra Lu-a, Lá no sem-fim do ne-gro

Prühl, dein Blick, so fie-bernd ü-bergröÙ, bannt mich, wie frem-de Me-lo-
céu, O-lhar de fe-bre a-vi-brar Em mim, qual ra-ra me-lo-

LÁ = nota "pivô"

Figura XX - Exemplo de nota "pivô"

DÓ = nota pivô

Mond, dort-auf des Him-mels schwarzem Prühl.
Lu-a, Lá, no sem-fim do ne-gro céu.

Figura XX - Exemplo de nota "pivô"

A identificação de alguns motivos rítmico-melódicos que Schoenberg repete consecutivamente quase de modo inalterado constitui-se na terceira referência que auxilia a cantora na estabilização da afinação. É o caso do que se vê nos compassos 15 e 16 (que na recriação de Augusto de Campos para o português foi necessário introduzir duas semicolcheias no lugar de uma colcheia, como se vê na figura abaixo). E também nos compassos finais 24, 25 e 26. A indicação que se acha acima da linha vocal no compasso 25 reforça a importância que o compositor vê na repetição exata deste motivo: “*afinado exatamente como o compasso precedente*”. Cumpre à flauta desfazer a regularidade destas repetições motivicas introduzindo desenhos musicais contrastantes.

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

(15)

Lie - bes - leid stirbst du, an Sehnsucht, tief erstiekt, du näch - tig to - des - kranker
 dor de a - mor Vais, num si - len - te es - ter - tor, No - tur - na, mo - ri - tu - ra

repetição motivica consecutiva

Figura XX - Repetição motivica consecutiva

Fl. *f* *fp*

Den Lieb - sten, der im Sinnenrausch gedankenlos zur Liebsten geht, be - lustigt deiner Strahlen Spiel, dein
 O - a man - te que teu bri - lho faz So - nã - m - bu - lo pe - ram - bu - lar Na luz que flui vai be - ber Teu

repetição três vezes idênticas

rit.

(25) (im Ton genau so wie der vorhergehende Takt) (dieser Takt anders, aber doch nicht tragisch!!)

bleiches, qual ge - bor - nes Blut, du näch - tig to - des - kran - ker Mond!
 al - vo san - gue que se - es - vai, No - tur - na, mo - ri - tu - ra Lu - a

Schluß des I. Teils.
 End of Part I

Figura XX - Repetição motivica consecutiva

A elaborada composição a duas vozes de “A Lua Doente” apresenta um aspecto contrapontístico particular que soou muito bem no registro de soprano de Érika Muniz. As duas linhas da pequena obra se entrecruzam por toda sua extensão ocupando, de modo relativo, a mesma região dos dois “instrumentos”, voz e flauta. As propriedades da voz da cantora devem, então, nesta peça, facilitar o diálogo timbrístico contínuo com a flauta, tão mais possível quanto, em momentos específicos, mais próximo a cantora se mantiver do timbre do instrumento. A atitude inversa também é desejada aqui, ou seja, o instrumento deve ficar atento às articulações que o texto induz à emissão da cantora.

Ao longo de todo o melodrama “A Lua Doente”, Erika Muniz manteve uniforme o timbre vocal, até mesmo nas passagens mais graves, que soam basicamente

em ressonância de peito. Não são identificadas quaisquer quebras evidentes entre os registros de sua voz, motivo que propiciou a elaboração de frases longas e fluentes.

A seguir acrescento o registro de sua interpretação, em forma de partitura, de modo similar ao que no tópico anterior (3.8) foi feito para as análises com as três intérpretes de *Sprechgesang*, Erika Siterdy-Wagner, Helga Pilarczyk e Christine Schäfer.

Esta partitura mostra um momento particular de ensaio. Qualquer outra execução, estudo ou apresentação em público, resultaria em uma partitura consideravelmente diferente, no aspecto das alturas. Faço esta ressalva pois, como já foi mencionado em outro momento na presente tese, o *sprechgesang* de *Pierrot Lunaire* comporta e prevê esta “instabilidade” de execução das alturas – uma vez que é esta uma característica inerente à fala. Se na execução do ritmo da linha vocal é possível manter o rigor que a escrita de Schoenberg pede, o mesmo não acontece no âmbito das alturas. Parece que o próprio compositor tinha consciência deste fato, pois determinou rigor absoluto com o ritmo e “rigor relativo” para o solfejo das notas. O que a partitura apresentada logo abaixo procura demonstrar é o comportamento da recitante diante do parâmetro melódico. Não significa, portanto, que em todas as execuções de Erika Muniz para “A Lua Doente” as alturas serão exatamente as que anotei na pauta. Mas que será este o seu grau de aproximação à escrita de Schoenberg: o registro agudo de sua fala lhe propicia atingir naturalmente a tessitura real do *sprechgesang* proposta pelo autor, e não transpor notas abaixo como fez “Helga Pilarczyk”.

Anotei alguns portamentos (os mais pronunciados) por meio de linhas ascendentes e descendentes que antecedem ou prolongam determinadas notas. Devem, no entanto, ser analisados em conjunto e não significa as notas exatas onde a recitante usará sempre este recurso. Pretende representar o grau de importância que lhe confere a artista.

Mesmo ciente de que a partitura onde registro o solfejo melódico de Erika Muniz apresenta um caráter francamente aproximativo, houve necessidade de indicar a presença de sons fora da afinação dos 12 semitons. Para isto, empreguei um símbolo gráfico não encontrado originalmente na escrita musical, com o objetivo de registrar algumas notas de afinação não temperada, muito facilmente observadas na fala. É o caso da segunda nota da partitura, um LÁ de afinação alta, mas bem mais

baixo do que um Slb, ou a quarta nota, um LÁb baixo. Indiquei esta variação de afinação com uma seta ascendente [↑] ou descendente [↓] de acordo com a necessidade.

Em comparação com a análise desenvolvida a partir das interpretações de Stiedry-Wagner, Pilarczyk e Schäfer, Erika Muniz não se vale em nenhum momento do uso de *vibrato* na sua emissão, este é o motivo porque não aparece na transcrição.

07. A Lua doente

Versão de Erika Muniz

Sehr langsame

V = respiração

♩ = (96 - 100)

[5]

Original

Du nãch - tig to - des kran - ker Mond
 No - tur - na, mo - ri - tu - ra lu - a,

Dort auf des Him - mels schwar. zem Pfühl, dein Blick so
 Lá, no sem - fim do ne - - gro céu, O - lhar de

Erika Muniz
 (Uma versão
 de ensaio)

[10]

fi - -bernd ü - ber gross bannt mich wie frem - de Me - lo - die
 fe - -bre a vi - brar Em mim, qual ra - rame - lo - di - a.

An un - still - ba - rem
 Com in - fin - dá - vel

[15]

Lie - bes - leid stirbst du, an Sehn - sucht, tief ers - tickt du
 dor de_a - mor Vais, num si - len - te es - ter - tor, No - tur - na, mo - ri - tu - ra Lu - a, dort

Lá,

20

auf des Him - mels schwar-zen Pfühl
no sem-fim do ne - gro céu.

Den Lieb - sten der im Sin - nen - rausch Ge - dan - ken - los zur Lieb - sten geht
O_a - man - te que teu bri - lho faz So - nâm - bu - lo pe - ram - bu - lar

25 (im Ton genau so wie der vorhergehende (dieser Takt anders, aber doch nicht tragisch!!)

be - lus - tigt dei - ner Strah - len Spiel, dein blei - ches, qual - ge - bor - nes Blut, du nãch - tig to - des - kran - ker Mond
Na luz que flui___ vai be - ber Teu al - vo san - gue que se_es - vai, No - tur - na, mo - ri - tu - ra lu - a

CONCLUSÃO

Por diversas razões (que fogem ao âmbito deste estudo) e no transcorrer de décadas, "*Pierrot Lunaire*", op 21, vem sendo integrado quase exclusivamente ao repertório de cantoras (majoritariamente as de formação lírica) e não de atrizes, embora esta tenha sido a primeira atividade das duas mais importantes recitantes que trabalharam com Schoenberg: Albertine Zehme e Erika-Sitiedry Wagner. Uma foi responsável pela encomenda da obra e pelas primeiras apresentações; a outra integrou as turnês dos anos 1920 e 1930 e o grupo que realizou a gravação da obra em 1940, nos Estados Unidos, sob a regência do autor. Concordando ou não com esta "migração", um fator deve ser inquestionavelmente observado como premissa para aquele que pretende se aproximar da obra (seja como intérprete, seja como ouvinte): a linha vocal de "*Pierrot Lunaire*" não foi concebida para ser cantada e estaria completamente equivocada a cantora que assim o fizesse. Deve ser declamada, porém, levando em consideração que, "o que (o autor) pretende não é, de modo algum, uma fala realístico-natural"³¹¹. Como já foi mencionado no presente trabalho, Schoenberg por várias vezes foi explícito em afirmar como NÃO deve soar seu *sprechgesang* e, entretanto, muito vago ao procurar determinar a maneira correta de sua interpretação.

"*Pierrot Lunaire*" talvez tenha sido, dentre todo o catálogo de composições de Schoenberg, a peça que mais apresentações públicas teve desde sua criação. Em consequência, o compositor teve inúmeras oportunidades de comentá-la durante toda sua vida. Ao comparar estes comentários percebe-se do autor uma constante procura do real significado do fenômeno *sprechgesang*.

No período da estreia e primeira turnê, os conceitos de Schoenberg a respeito da voz no "*Pierrot*" estiveram sensivelmente influenciados pelas concepções interpretativas de Albertine Zehme. Nos anos 1920, quando se dá a segunda turnê, Schoenberg decide-se por uma interpretação mais próxima da fala como a apresentada por Erika Stiedry-Wagner em casa de Alma Mahler (na antológica apresentação de 1922). Em seguida esta artista passa a ser sua intérprete predileta, aceitando dela, inclusive, uma grande liberdade em relação à acuidade das notas da partitura.

³¹¹ Tradução de Augusto de Campos para o prefácio de Schoenberg à partitura impressa. In CAMPOS, Augusto de. **Música de Invenção**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 47.

Após a gravação da obra, realizada nos Estados Unidos em 1940, Schoenberg chega a questionar justamente esta liberdade: o que antes lhe parecia uma característica própria da dinâmica do *Sprechgesang*, quando documentada em disco, então passível de inúmeras repetições idênticas, lhe soou como um deslize.³¹²

Se "*Pierrot*" deve ser declamado e não cantado, por que razão são as cantoras e não as atrizes que o fazem? Questões estéticas ou técnicas são o que determinam esta predileção?

Compreender (e apreciar) "*Pierrot Lunaire*" depende do conhecimento prévio deste fato. Embora o uso da instrumentação associada à presença de uma cantora induza no ouvinte a expectativa por uma linha vocal cantada, é importante que se saiba que aqui esta expectativa não corresponde à verdade da obra (e muito menos a do compositor, por mais que ele, ao longo de sua vida, tenha alterado seus conceitos a respeito do tema).

E este é o foco do enigma *Sprechgesang*. Se há uma cantora, porque então não há canto? E se não há canto, de todo modo não há fala, pelo menos da maneira como é usada no cotidiano. Parece, por fim, ser a mistura conflitante (exatamente assim) das duas formas de atuação vocal. Mas, como determinar o quanto de uma e o quanto da outra compõem a linha vocal de "*Pierrot*"? E porque estaria mais habilitada a realizar esta mescla uma cantora e não uma atriz? Cada uma, com sua formação específica, vem a contribuir com parte dos conhecimentos necessários à interpretação do *sprechgesang* de "*Pierrot*". Reside aí o desafio maior desta obra: de que a recitante não pode prescindir nem dos conhecimentos e da experiência da atriz, nem da formação musical, timbrística e estilística da cantora.

Uma questão que pode induzir a erros de interpretação está em não encontrar na partitura de *Pierrot* indicações de quais aspectos da fala devam ali ser empregados. A partitura vocal desta obra se utiliza de elementos de grafia musical, amplamente empregados em composições do canto tradicional e cuja decodificação se padronizou por quase três séculos de prática. Portanto, para um novo fenômeno vocal, Schoenberg não cria uma nova grafia. Opta por agregar um único elemento grá-

³¹² "Depois de receber a carta de Schoenberg de 25 de dezembro de 1941, onde ele se queixava de que "a Sra. Stiedry nunca está na altura certa", Stein, que trabalhou por duas décadas com Schoenberg e Stiedry-Wagner, começou a perder a confiança sobre as intenções do compositor". BYRON, Avior; PASDZIERNY, Matthias. ***Sprechstimme Reconsidered Once Again***: '... though Mrs. Stiedry is never in pitch'. Music Theory Online. Volume 13, Number 2, June 2007. Disponível em: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.07.13.2/mto.07.13.2.byron_pasdzierny.html>. Acesso em: 21 mai. 2012.

fico inusual (um “x” sobre as hastes das notas) com o objetivo de promover uma ressignificação da antiga escrita. Talvez porque, com isto, evitasse aumentar a já considerável complexidade de sua composição, possibilitando sua imediata execução. (Os ensaios com Albertine Zehme iniciaram antes mesmo de o compositor haver concluído a obra. Portanto, não teria tempo hábil para criar e decodificar uma nova grafia vocal.) Se na partitura, então, não há grandes detalhes que ajudem a explicitar as características da fala com as quais o autor deseja que seja declamado “*Pierrot*”, esta torna-se uma tarefa delegada aos critérios artísticos (técnicos e estéticos) da intérprete. A recitante deve pesquisar os recursos de sua própria voz que julgue mais característicos de sua fala e moldá-los pelo contorno melódico do *sprechgesang*.

Um estudo que saiba aproveitar-se das inúmeras possibilidades timbrísticas sugeridas pela linha vocal de “*Pierrot Lunaire*” é o que fornece à intérprete as condições necessárias para transitar com maior propriedade entre o canto e a fala. Atenta ao aspecto timbrístico, a recitante pode tanto satisfazer questões técnicas, como procurar uma solução à enigmática “declamação não realista”, quanto elaborar uma ampla gama de correspondências vocais às imagens poético-musicais presentes na obra.

Levando em consideração as análises comparativas descritas no tópico 3.8 desta dissertação, é possível assumir que quase todos os parâmetros da declamação em “*Pierrot*” são uma decorrência direta da escolha timbrística feita de antemão pela recitante (entre os vários timbres de sua própria voz) ou pelo regente (entre as várias intérpretes possíveis). Esta escolha, de certa forma, está condicionada ao “caráter” geral que se deseje ressaltar na obra: caso se pretenda uma interpretação com maior teor dramático-expressionista, ou irônico, ou sarcástico, escolhe-se uma intérprete de voz mais pesada (um *mezzo* ou soprano dramático), ou mais “metálica”, ou mais aguda, ou...

Schoenberg não determina na partitura qual a classificação vocal feminina mais apropriada a executar *sprechgesang* do op 21. Na verdade, nem que se destina exclusivamente a uma voz feminina. Neste aspecto, “*Pierrot Lunaire*” reflete uma prática artística muito comum na virada do século XIX para o XX, prática esta reservada às artistas, que com sua expressividade e figura sedutora alimentavam o interesse pela arte da recitação poética nos cabarés e pequenas casas de espetáculos de toda a Europa. Até o Brasil experimentou deste gênero artístico e, do mesmo

modo que na Europa, aqui também quase inteiramente restrito às vozes femininas. Estas não eram consideradas atrizes, e sim declamadoras, ou mais precisamente “*diseuses*”³¹³. Como esta prática era predominantemente desenvolvida por mulheres e “*Pierrot*” foi resultado da encomenda de uma “*disease*”, infere-se que sua execução se restrinja à voz feminina. Nada além, pois, de um costume contemporâneo à composição da obra, algo como “é assim que sempre se fez, portanto é assim que deve ser feito”. Os versos de Albert Giraud selecionados para o melodrama “*Pierrot Lunaire*” não são especialmente femininos, nem na temática, nem na definição do “eu poético”. A feição da escrita vocal não sugere gênero, de tão estilizada que é.

Pierre Boulez, porém, discorda frontalmente da possibilidade de se ter uma voz masculina declamando “*Pierrot*”. Em entrevista concedida em junho de 2006 a Jane Manning, “*Conversation with Pierre Boulez*”³¹⁴, fundamenta sua recusa na experiência de ter assistido uma interpretação do *sprechgesang* desta obra com um barítono de nome Marthaler, e conclui que, naquela versão, a integridade da composição musical foi seriamente comprometida.

Se nos contentamos com a exclusividade feminina na declamação de “*Pierrot*” ainda assim não é possível restringi-la a uma classificação específica de registro vocal.

Além de não especificar o registro vocal do *sprechgesang*, Schoenberg afirma categoricamente, em uma de suas considerações, que o solfejo desta obra deve ser relativizado. Faz entender, com isto, que a recitante deve adaptar as alturas da linha à sua própria voz (e não o contrário, como de costume no repertório de canto lírico tradicional) observando somente as proporções intervalares ali encontradas. Isto amplia consideravelmente a possibilidade de escolha entre os mais diversos tipos vocais capazes de ressaltar as qualidades poético-musicais da obra. Diferente, por exemplo, da ópera tradicional, em que a tessitura e a classificação vocal são determinantes na escolha do artista que vai interpretar um personagem específico, a defi-

³¹³ Disease: Palavra francesa (feminino de “*diseur*”) empregada na definição da artista dramática dedicada aos recitais de poemas intercaladas ou não por canções. Figura emblemática nesta arte, a francesa Yvette Guilbert serviu de modelo em diversas gravuras de Toulouse Lautrec. Empreende uma turnê a Nova York em meados dos anos 1890. Albertine Zehme, no período em que encomenda “*Pierrot*” a Schoenberg, desenvolve atividades como “*disease*”. Esta, portanto, é uma das influências estéticas mais decisivas em “*Pierrot Lunaire*”.

³¹⁴ “I hate the idea of a man for *PIERROT*— the tessitura is all wrong, and the relationship with the instruments’ pitches is destroyed! It could never work! I heard it done 8-10 years ago by a baritone at Salzburg, a man called Marthaler and it was awful — the text was completely lost.” **Conversation with Pierre Boulez**. Paris, June 12th 2006. In: Network for Interdisciplinary Studies in Science, Technology, and Music. Disponível em: <<http://www.n-ism.org/People/jane.php>>. Acesso em: 18 mai. 2012.

nição por uma recitante que atuará em "*Pierrot Lunaire*" deve antes de tudo considerar o grau de maleabilidade timbrística de sua voz, pois é esta a característica que lhe dará condições de satisfazer as tão díspares demandas interpretativas do *sprechgesang*. Por esta razão, tanto é possível a uma *mezzo* quanto a um soprano agudo assumir a recitação na obra em questão, pois o que mais será exigido da cantora será sua resposta vocal ao caráter multifacetado da obra. Cumprida esta etapa é que será determinada, de fato, a região em que se realizará o solfejo da linha vocal.

(Esta conclusão parcial está respaldada pela afirmação de Schoenberg, mesmo que de um momento isolado de sua carreira, quanto a relatividade do solfejo do "*Pierrot*" e não na posterior e determinista restrição de Pierre Boulez, o qual defende única e exclusivamente uma leitura absoluta das alturas deste *sprechgesang*. Mesmo porque até o inflexível compositor francês, em um momento de sua carreira, aceitou o solfejo ultra relativo de Helga Pilarczyk – que, a despeito disto, redundou em uma interpretação extremamente bela e vigorosa de "*Pierrot Lunaire*").

O SOLFEJO E O TIMBRE DA PALAVRA

A linha melódica de uma canção tradicional apresenta um considerável grau de autonomia em relação ao texto (assim como em relação à dinâmica ou ainda às articulações). Mas, em "*Pierrot*" existe uma interdependência entre melodia e texto poético que deve ser claramente compreendida para uma boa realização da obra.

As notas em "*Pierrot*" não têm qualquer importância se tomadas isoladamente. Só ganham sentido quando agrupadas em gestos musicais, cuja lógica está diretamente associada às propriedades das palavras incorporadas a estes gestos. Estas palavras trazem para o interior dos fragmentos musicais o valor que tem no interior dos versos.

Isto fica claro quando se constata que de uma canção tradicional é perfeitamente aceitável cantarolar a linha vocal sem o uso do texto, em *bocca chiusa*³¹⁵, por exemplo. A canção perde um importante elemento de significado, mas ainda preserva sua integridade melódica. Entretanto, isto é impensável quando se trata da "linha

³¹⁵ Boca fechada, *humming*, canto sem texto.

melódica” do *sprechgesang* de "*Pierrot*". Aqui, palavra e nota musical na verdade são dois aspectos do mesmo fenômeno sonoro-semântico. A estes dois aspectos juntam-se elementos como articulação e dinâmicas, que no caso da obra estudada são inteiramente referenciais aos indícios expressivos do texto. Não há como nem porque encará-los de modo separado, sem que se experimente a perda total do significado que possuem dentro da obra. Portanto, o som das palavras (imantado pela semântica) é um dos grandes responsáveis pela conformação da sonoridade final no *sprechgesang* de "*Pierrot*".

Se é o “caráter” geral desejado para a interpretação da obra o que determina o timbre vocal a ser escolhido, a tessitura musical do solfejo do *sprechgesang* sofre influência desta opção timbrística. Entretanto, como afirmado no parágrafo anterior, a efetiva realização da linha vocal de "*Pierrot Lunaire*" está intimamente condicionada às características formais e expressivas da palavra. Isto porque é a palavra que de fato vai estabelecer o timbre final de qualquer emissão vocal. É na palavra, da mais simples monossilábica até a mais complexa, que a emissão vocal se concretiza. Por conseguinte, é somente através do som da palavra que o timbre vocal ganha materialidade.

Decorre desta conclusão que a troca de idioma em "*Pierrot*" resulta em interferências musicais de grande monta. Seja para qual idioma forem traduzidos os poemas de Giraud-Hartleben, haverá um considerável comprometimento do conteúdo musical da linha vocal. Mesmo preservada (como inquestionavelmente deve ser) a rítmica original que Schoenberg determinou para a recitação, cada língua carrega um timbre, um som todo particular que servirá de novo foco para a elaboração interpretativa do *sprechgesang*.

A tradução-recriação que Augusto de Campos preparou para "*Pierrot Lunaire*" é de tamanha qualidade técnica e artística que por si só propõe soluções sonoras bastante instigantes para a ampla realização da obra. De posse desta versão, não há porque cristalizar as soluções dos gestos musicais sugeridas pelo idioma alemão e simplesmente tentar reutilizá-las no português, pois não funcionará. É imperativo que se observe o rico jogo das sonoridades e significados com os quais Augusto de Campos recompõe a poética de Giraud-Hartleben para o português moderno, e isto desde a etapa mais inicial do processo de estudo do *sprechgesang* do op 21 de Schoenberg. Não há dúvida que isto resultará em um solfejo diverso daquele com base no idioma original alemão - e assim deve ser. Ao se admitir que palavra e nota

musical são de fato, como foi dito, dois aspectos do mesmo fenômeno, no momento em que se altera o texto, altera-se inexoravelmente a nota. E não há o que se lamentar, pois isto não é perda e sim característica intrínseca da obra. E, perante o trabalho de Augusto de Campos, só há motivos para se regozijar.

A RELAÇÃO ENTRE TIMBRE, SOLFEJO E PALAVRA

Compreendendo a tripla inter-relação entre timbre, solfejo e palavra, na configuração do *sprechgesang* de "*Pierrot*", entende-se que qualquer alteração que se promova em um dos elementos desta "trindade" altera todo o organismo.

Há uma possibilidade infinita de linhas a serem seguidas para uma boa realização do *sprechgesang* em "*Pierrot Lunaire*". Optar por uma ou por outra, desde que respaldado nas intenções musicais da obra, em última análise, trata-se de uma questão de gosto pessoal.

Considerando as três intérpretes aqui analisadas, afirmar que uma é mais correta ou autêntica em detrimento das outras duas não tem o menor sentido, pois cada uma privilegia determinado aspecto válido da declamação. Erika Stiedry-Wagner, orienta-se por sua prévia experiência como atriz e de muitos anos ao lado do compositor. Helga Pilarczyk incorpora a sua fala a dramaticidade que teve oportunidade de desenvolver, por muitos anos, em montagens de óperas como "*Lulu*" e "*Woyzeck*", ainda que para isto tenha se distanciado consideravelmente da altura das notas da partitura. Christine Schäfer, conserva a beleza de seu timbre agudo e busca encontrar a fala que porventura venha a existir na linha, exatamente como escreveu Schoenberg. As duas últimas estiveram sob a orientação do mesmo regente, Pierre Boulez (em dois momentos distintos da carreira deste) e por apresentarem registros vocais extremamente diferentes entre si, no timbre e na tessitura, chegam a resultados vocais que em nada se assemelham. Entretanto, uma vez que todas estão firmemente embasadas em sólidos conceitos musicais é inteiramente lícito afirmar que se tratam de três testemunhos de igual valor da mesma obra, mesmo que tão diferentes entre si.

Disto conclui-se que em se tratando do *sprechgesang* do "*Pierrot Lunaire*" é impossível apostar categoricamente na existência de uma interpretação referencial, se nem mesmo a gravação sob o comando de Schoenberg o é...

Para um ouvinte desavisado, é bastante desconcertante se deparar com tal multiplicidade entre as várias leituras possíveis para o "*Pierrot*". A música instrumental se mantém igual, nota a nota, de uma versão para outra, porém, a declamação sofre a mais significativa transformação. Reside aí, a riqueza, ao mesmo tempo que a fragilidade, do *sprechgesang*.

PROPOSIÇÃO FINAL

Ciente da variada gama de resultados na interpretação do *sprechgesang* de "*Pierrot Lunaire*", o presente trabalho - "**Três vezes *Pierrot*: Subsídios para uma interpretação do canto falado de Pierrô Lunar com a recriação poética de Augusto de Campos para o português**" - encontra no aspecto do timbre vocal o elemento mais significativo capaz de converter em sonoridades da fala as imagens poéticas simbolistas e, ao mesmo tempo, dar conta das desafiantes elaborações musicais de Schoenberg.

Christine Schäfer comenta em sua entrevista para a revista "*Grammophon*", mencionada no tópico 3.8.5, que no seu modo de entender "*Pierrot*", existe uma conexão narrativa interligando um poema ao outro; diferentemente, Boulez não vê na obra mais que uma constante justaposição de imagens sem grandes propósitos evidentes. Mesmo divergindo na interpretação poética, Boulez e Christine concordam no aspecto da multiplicidade de situações dramáticas com as quais o intérprete tem que se relacionar. Esta riqueza deve encontrar na voz da recitante um instrumento que seja capacitado a transformar em som os muitos estímulos poéticos da obra. Requer da intérprete um alto grau de flexibilidade em todos os aspectos de sua emissão vocal. Sendo assim, para declamar "*Pierrot Lunaire*" é necessário que a artista possua uma boa voz e não propriamente uma voz bela. Deve saber ultrapassar os modelos de ressonância habitualmente empregados no canto lírico na busca de ampliar a paleta timbrística de sua voz.

Schoenberg concebeu a linha vocal de "*Pierrot*" sem se utilizar dos atributos que comumente valorizam e embelezam a voz lírica treinada. Não estão presentes ali, especialmente, grandes seções vocais em *legato*, privilegiando em contrapartida a articulação clara das sílabas; não há notas sustentadas a atrair a atenção do ouvinte (e as poucas que existem são, de fato, desafios à intérprete para que justamente não empreste à linha a aparência do canto), os pouquíssimos melismas que existem cumprem uma função expressiva totalmente diversa da que possui no canto, que em "*Pierrot*" estão mais próximos da ironia do que do sentido de beleza.

O que, então, vai possibilitar à recitante esta maleabilidade interpretativa é o uso engenhoso que se dispuser a fazer das variantes de seu timbre vocal.

Estendendo um pouco mais as considerações acerca do aspecto timbrístico no op 21 de Schoenberg, constatou-se com esta pesquisa que as intérpretes aqui analisadas, ao optarem por um determinado timbre, mantiveram-no em considerável uniformidade no decorrer dos 21 melodramas de "*Pierrot*". No entanto, segundo critérios particulares desta dissertação, isto só se justificaria caso a recitante representasse, em "*Pierrot*", exclusivamente um único personagem, o que não é o caso. Em alguns poemas, ela cumpre a função de narrador – por vezes situado no interior dos delírios, por outras como um simples observador; em outros versos empresta sua voz a fala do poeta. Há momentos em que declama na primeira pessoa e não se tem a clareza de quem esteja falando e há outros em que se imagina ser a manifestação do próprio personagem *Pierrot*. Por que então, não aproveitar a existência de múltiplas entidades ou situações poéticas e sugeri-las, em igual proporção, na ampla variedade de timbres vocais possíveis? Ou seja, a mesma intérprete poderia variar drasticamente seu timbre, de uma seção para a outra, atendendo a exigências semânticas diferentes. Por que não empregar o registro da voz de cabeça nas passagens agudas as quais reflitam uma certa delicadeza ou ironia, e reservar a ressonância da voz de peito conjugada com uma emissão frontal (na máscara) na matização de um som estridente que reforce situações dramáticas? Desta forma, estariam também sendo consideradas as conseqüentes interferências no solfejo em correspondência à alteração timbrística. A unidade de timbre seria, talvez, observada no interior de cada uma das seções, ou, mais fragmentária, no interior de cada poema.

A considerar tão válida artisticamente a versão de Pilarczyk quanto a de Schäfer, onde a primeira privilegia a dramaticidade dos sons vocais estridentes e "rasgados" (de ressonância baixa), e a segunda, sua quase antagônica, apresenta

uma declamação, também intensa, mas inteiramente matizada pelo timbre e inflexões de sua formação de canto lírico (predominantemente de ressonância alta), é possível que se elabore uma versão em que as premissas (presumidas) das duas intérpretes sejam mescladas. Fundindo os resultados sonoros das duas artistas, e também os meios técnicos utilizados para obter aqueles resultados, imagina-se atender a dupla função artística da voz no *sprechgesang* de "*Pierrot Lunaire*": a de veículo da dramaticidade "*fin-de-siècle*"³¹⁶ dos poemas e a de integrar o discurso musical com todas as implicações formais que isto acarreta.

Uma solução timbrística vocal similar à proposta aqui na conclusão deste trabalho é encontrada na versão da soprano americana Cathy Berberian³¹⁷ para a obra "*Folksongs*" do compositor Luciano Berio³¹⁸: um ciclo de canções como o é também "*Pierrot Lunaire*", e com um instrumental muito similar, embora tratado de modo bem mais transparente. O piano foi substituído pela harpa e ao grupo, acrescentada uma percussão. Nesta obra não há declamação, e sim canto no sentido tradicional, mesmo porque se trata de uma sequência de canções folclóricas com nova ambientação instrumental. São onze ao todo, e a cada uma corresponde uma etnia diferente; a cada etnia, isto que é extraordinário, Berberian empresta atitude e cor vocal inteiramente particularizada. O manejo técnico vocal necessário para isto é o mesmo observado nas análises aqui presentes das gravações de Wagner, Pilarczyk e Schäfer para "*Pierrot*": uso consciente de voz de cabeça e/ou de peito, reforço dos harmônicos que conferem um timbre mais estridente e frontal à declamação ou mais arredondada e posterior, ajustamento de vocais no registro agudo, homogeneização timbrística, entre outros recursos. Porém, Berberian se compromete com a expressividade mais do que com a manutenção dos conceitos de beleza vocal do canto lírico (embora o resultado prime pela extrema beleza) e emprega todos os recursos

³¹⁶ *Fin de siècle*. O termo é mais comumente associado a artistas franceses, especialmente os Simbolistas. Frequentemente se refere à sensação de tédio, manifestação de cinismo, pessimismo e a amplamente difundida crença de que a civilização era levada à decadência, o que foi reconhecido proeminentemente nos anos 80 e 90 do século XIX. As ideias e preocupações do *fin de siècle* influenciaram as décadas seguintes e desempenharam um papel importante no nascimento do modernismo. Disponível em: < http://en.wikipedia.org/wiki/Fin_de_si%C3%A8cle >. Acesso em: 08 abr. 2012.

³¹⁷ Cathy estabeleceu relação indireta com a cultura musical de "*Pierrot*" por ter estudado durante o ano de 1948 com Marya freund, que por sua vez, participara da importante execução da obra em casa de Alma Mahler, Vienna, no ano de 1921. Por fim, Cathy se especializa no repertório vocal contemporâneo e, a despeito de seu virtuosismo timbrístico e inteligência interpretativa não há registro de que tenha executado "*Pierrot Lunaire*".

³¹⁸ BERIO, Luciano; BERBERIAN, Cathy. Recital 1 For Cathy / Folk Songs BMG Classics – 09026 62540 2, RCA Victor Gold Seal – 09026 62540 2.

vocais que seu virtuosismo timbrístico lhe faculta; obtém, com isto, mais um elemento sonoro intrínseco a rede de significados do organismo musical. Cada uma das duas obras, "*Pierrot*" de Schoenberg e "*Folksongs*" de Berio, encontra no timbre um componente semântico de vital importância.

É possível atuar do mesmo modo pluralista nos timbres vocais de "*Pierrot Lunaire*", especialmente quando a execução se ocupa do texto recriado por Augusto de Campos.

Uma particularidade na prática do canto lírico no Brasil acaba por favorecer esta proposta: não contamos com uma escola, ou seja, uma técnica de impostação vocal aplicada especificamente ao português. Não existe a escola brasileira do canto lírico, que formalize uma abstração timbrística correspondente ao idioma. O que existe são tentativas, com maior ou menor sucesso, de padronização da pronúncia (procurando eliminar a caracterização de regionalismos na execução). Mas isto, nem de longe chega a criar estratégias técnicas capazes de preparar o cantor lírico para a sonoridade específica da língua, o que constitui em pesquisa particular de um ou outro professor interessado. Por consequência, a referência para o canto lírico brasileiro continua sendo (à escolha do profissional) predominância de uma ou outra das diversas tendências europeias (a italiana ou alemã ou a inglesa ou...). Esta variedade de referências pode até ser muito útil na escolha das sonoridades do *sprechgesang* do "*Pierrot*" em português.

Seja qual for o processo, ou a referência sonora que a recitante empregue na elaboração do *sprechgesang* de "*Pierrot Lunaire*", no idioma português, as melhores soluções artísticas serão encontradas somente através da intensa pesquisa timbrística e postura vocal livres das amarras de qualquer padronização estilística (da música de concerto ou outro gênero), conscientemente referendado pela partitura de Schoenberg e poemas de Giraud/Hartleben/Campos.

Talvez esta proposta timbrística fosse contestada sob a alegação de que resultaria em uma interpretação carente de unidade estilística. A isto pode-se contra-argumentar que a composição de Schoenberg é de tal forma bem estruturada que comporta esta liberdade de declamação. E visto por outro lado, o fato de "*Pierrot*" apresentar uma linha de declamação no interior de um instrumental camerístico já faz desta linha um elemento poderoso de unidade formal. O resto é convenção.

REFERÊNCIAS

ARNOLD, Ben (editor). **The Liszt Companion**. Westport, USA: Greenwood Press, 2002. Disponível em: <<http://www.greenwood.com>>. Acesso em: 04.jun. 2012.

AUNER, Joseph H. Aggregates and Referential Collections in "Die glückliche Hand". **Music Theory Spectrum**. University of California Press. Vol. 18, No. 1, p. 77-105, 1996.

BADURA-SKODA, Eva; BRASCOMBE, Peter (edit). **Schubert and the melodrama**. "Schubert Studies – Problems of style and chronology". Cambridge University Press, 1982.

BARBON, Lilian Patricia. **A face pálida da morte no autorretrato de Pierrô**. Dissertação de Mestrado. Artes Visuais na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, 2007.

BEHLAU, Mara; REHDER, Inês. **Higiene vocal para o canto coral..** Rio de Janeiro: REVINTER, 1997.

BERIO, Luciano. **Folk Songs for seven instruments**. London: Universal Edition, 1968.

BOULEZ, Pierre. Trad. BAZARIAN, Lídia; PAGANO, Caio; MOUTINHO, Stella. **Apontamentos de aprendiz**. São Paulo: PERSPECTIVA, 1995.

BRAND, Juliane; HAILEY, Christopher (edited by). **Constructive Dissonance: Arnold Schoenberg and the transformations of the Twentieth-Century Culture**. London: University of California Press, 1997.

BRANSCOMBE, Peter. Schubert and the melodrama. In **Schubert Studies – Problems of style and chronology**. Edit. Eva Badura-Skoda; Peter Brascombe. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

BROOKS, Colleen. **Cabaret Songs by Classical Composers During the First Half of the Twentieth Century: Satie, Schoenberg, Weill, and Britten**. Graduate School of the University of Cincinnati - Division of Performance Studies of the College-Conservatory of Music. Dissertation. May 31, 2010.

CALVOCORESSI, M. D. The Classicism of Arnold Schönberg. **The Musical Times**, Vol. 55, No. 854 (Apr. 1, 1914), p. 234-236. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/907086>. Acesso em: 09 mar. 2012.

CAMPOS, Augusto de. **Música de Invenção**. São Paulo : Editora Perspectiva, 1998.

_____. **POESIA**, 1949-1979. São Paulo: ATELIÊ EDITORIAL, 2000.

_____. **Verso, Reverso, Controverso**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

COMPÊNDIO DO CATECISMO DA IGREJA CATOLICA – BOLSO EDIÇÕES
LOYOLA. São Paulo SP, 2005

COVACH, John. The Sources of Schoenberg's "Aesthetic Theology". **19th-Century Music**, Vol. 19, No. 3 (Spring, 1996), p. 252-262, University of California Press Stable. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/746221>>.

CREPALDI, Danielle. Os Dramas Musicais De Coelho Netto (1897-1898). **ANAIS DO SETA**, Número 3, 2009, UNICAMP – Disponível em: <http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/seta/issue/view/15/showToc>. Acesso em: 20 JAN. 2012.

DAGHLIAN, Carlos (org). **Poesia e Música**. Coleção debates. São Paulo: Perspectiva, 1985

DECLAMATION AND MUSIC. **The Musical Times and Singing Class Circular**, Vol. 30, No. 554 (Apr. 1, 1889), p. 201-203. Musical Times Publications Ltd. Stable. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3360707>. Acesso em: 20 fev. 2012.

DELAERE Mark; HERMAN, Jan . **Pierrot Lunaire**: Albert Giraud, Otto Erich Hartleben. Arnold Schoenberg: une collection d'études musico-littéraires a collection of musicological and literary studies ... La republique des lettres. Paris: Éditions PEETERS LOUVIAN, 2004.

DESLAURIERS, Julie P. **Music on the Fault Line**: Sexuality, Gender, and the Second Viennese School, 1899-1925 . Schulich School of Music .McGill University: Montreal, 2009.

DeVOTO, Mark. Sensitive, Totally Expert Pierrot at Tufts. **Reviews**, April 7, 2012 Disponível em:: <http://alumni.media.mit.edu/~revrev/pierrot.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2012.

DUNSBY, Jonathan. **Schoenberg, Pierrot Lunaire**. New York: Cambridge Music Handbooks. Cambridge University Press, 1992.

EDWARD AND CLARA STEUERMANN COLLECTION. **An Interview with William Bergsma**. Box 1, Music Division of The Library of Congress. Washington, D.C.. 1993.

ELLIOTT , Martha. **Singing in Style**: A Guide to Vocal Performance Practices. New Haven and London: Yale University Press, 2006.

ESTIENNE, Françoise. Tradução: SIQUEIRA, Daniela Teixeira. **Voz falada**, voz cantada: avaliação e terapia. Rio de Janeiro: Revinter, 2004.

FABIO, Mike. **Portrait of the Artist as a Young Clown**:

FACAL, Dra. María Laura. **La voz del cantante**: Estudio Comparativo del Análisis Objetivo y Subjetivo de la voz hablada y cantada. Buenos Aires : Librería AKADIA Editorial, 2005.

FERNANDES, Adriana. **Palavras Persuasivas**: A música e o movimento da fala oral

FERRAZ JUNIOR, EXPEDITO. Música e Poesia sob o Olhar Sincrônico de Augusto De Campos. **Cadernos de Semiótica Aplicada** .Vol. 9.n.2, dezembro de 2011.UFPB - Universidade Federal da Paraíba. Disponível em:
Fonte: <http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/4721>. Acesso em: 17 jan. 2012.

FOSS, Hubert. Schoenberg. **The Musical Times**, Vol. 92, No. 1303 (Sep., 1951), p. 401-403. Musical Times Publications Ltd.Stable Disponível em:
<http://www.jstor.org/stable/934971> .Acesso em: 09 mar. 2012.

FRIEDEHEIM, Philip. Rhythmic Structure in Schoenberg's Atonal Compositions. **Journal of the American Musicological Society**, Vol. 19, No. 1 (Spring, 1966), p. 59-72. University of California Press on behalf of the American Musicological SocietyStable. Disponível em:<<http://www.jstor.org/stable/830871>>. Acesso em: 10 mar. 2012.

_____.Structure in Schoenberg's Atonal. **Journal of the American Musicological Society**, Vol. 19, No. 1 (Spring, 1966), p. 59-72. University of California Press on behalf of the American Musicological SocietyStable. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/830871> . Acesso em 10 mar. 2012.

GOLZ, Jenifer. Pierrot le Diseur. **The Musical Times**, Vol. 147, No. 1894 (Spring, 2006), p. 59-72. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25434359>. Acesso em: 12 jan. 2012.

GUBERFAIN, Jane Celeste (org). **Voz em cena**, volume 1. Rio de Janeiro: Revinter, 2004

HOLLANDER, John.The Music of Poetry. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**. Vol. 15, No. 2 (Dec., 1956), p. 232. Disponível em:
<http://www.jstor.org/stable/427879>. Acesso em: 20 fev. 2012

KATRITZKY, M.A. **The Art of Commedia**: A Study in the Commedia Dell'Arte 1560-1620 with Special Reference to the Visual Records. Amsterdam – New York: Editions Rodopi B.V., 2006.

KAYAMA, Adriana; CARVALHO, Flávio; CASTRO, Luciana M. et al. PB cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito. **OPUS**, REVISTA ELETRÔNICA DA ANPPOM, Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, volume 02, 2007.

KELLER, Hans.Whose Fault Is the Speaking Voice? **Tempo**, New Series, No. 75 (Winter, 1965-1966), p. 12-17. Disponível: <http://www.jstor.org/stable/943393> .Acesso: 12 jan. 2012.

KHOURI, Omar. NOIGANDRES E INVENÇÃO. FACOM – **Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP** – nº 16 – 2º semestre de 2006. revistas porta-vozes da Poesia Concreta.

KRAVITT, Edward. The Joining of Words and Music in Late Romantic Melodrama. **The Musical Quarterly**, Vol. 62, No. 4 (Oct., 1976), p. 571-590. Published by: Oxford University. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/741557>. Acesso em: 03 jun. 2012

KREUITER, Allison Dorothy. **Morphing moonlight**: Gender, masks and carnival mayhem. The figure of Pierrot in Giraud, Ensor, Dowson and Beardsley. Doctor of Literature and Philosophy - Faculty of Humanities University of The Free State Bloemfontein, 2008.

LEBOWITZ, René . **Schoenberg**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981

_____. **Schoenberg and his school**. The contemporary stage of the language of music. Dika Newlin (trad.). New York: Da Capo Press, 1970.

_____. **The Contemporary Stage of the Language of Music**. New York: Capo Press, Inc. December 1979.

MacDonald, Malcolm. SCHOENBERG. New York: Oxford University Press, 2008.

MANNING, Jane. A Sixties 'Pierrot': A Personal Memoir. **Tempo**, Vol. 59, No. 233 (Jul., 2005), p. 17-25. Cambridge University Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3878541>. Acesso em: 09. mar. 2012.

MARGUERITTE, Paul. **Pierrot Assassin de sa femme**. Calmann-Lévy, 1886, in-12, 24 pages, Nouvelle édition.

MATHEWS, Paul; BRYN-JULSON, Phyllis . **Inside Pierrot Lunaire**, Performing the Sprechstimme in Schoenberg's Masterpiece. Plymouth: The Scarecrow Press, 2009.

MAZZOLENI, Elena. **Pierrot Ombra laboratorio dell'immaginario** - CAV - Centro Arti Visive - Università degli Studi di Bergamo - rivista elettronica abril – 2012. Disponível em: http://cav.unibg.it/elephant_castle . Acesso em: 29.mai. 2012.

MEGALE, Heitor. **Elementos de teoria literária**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974.

MENEZES, Flo. **Música Maximalista**: ensaios sobre a música radical e especulativa. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

MIN-KOK, Roe; TUNBRIDGE, Laura (editores). **Rethinking Schumann**. New York: Oxford University Press, 2011

MOISÉS, Massaud **História da literatura brasileira**: Realismo e simbolismo. São Paulo: Editora Pensamento-Kultrix, 2001.

_____. **Dicionário de termos literários**. 12 ed rev e ampl – São Paulo: Cultrix 2004. Narrative Structure and Purpose in Arnold Schoenberg's Pierrot Lunaire

NEIRA, Laura. **La educación de La voz**: La eufonia hablada e cantada. Buenos Aires Editorial Quorum, 2004.

PEDNEAULT-DESLAURIERS, Julie. Pierrot L. **Journal of the American Musicological Society**, Vol. 64, No. 3 (Fall 2011), p. 601-645. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.1525/jams.2011.64.3.601> .Acesso em: 05 jun.2012.

PERLE, George. **Composición Serial y Atonalidad**: Una Introducción a la Música de Schönberg, Berg y Webern. Traducción de MCLANEY, Paul Silles. Barcelona: Idea Books, 1999.

_____. **The right notes**: twenty-three selected essays. New York: Pendragon Press Stuyvesant, 1995.

POUND, Ezra - **ABC Da Literatura**. Organização e apresentação da edição brasileira: Augusto de Campos Tradução de: Augusto de Campos e Paulo José Paes, São Paulo: Cultrix, 1990.

PRITCHETT, James. **Richard Strauss**: Melodramas Disponível em: <http://www.rosewhitemusic.com/cage/texts/strauss.html> Acesso em: 12 abr. 2012. QUINET, Antonio. **A lição de Charcot**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

RODEN, Timothy; WRIGHT, Craig; SIMMS, Bryan. **Anthology of Music in Westerns Civilization**. Schirmer Cengage Learning . vol 2. 2006; 2010.

ROSS, Alex. **O resto é ruído**: escutando o século XX. Companhia das letras. São Paulo, SP 2007.

RUSSO, Iêda Chaves Pacheco. **Acústica e Psicoacústica aplicados à fonoaudiologia**. 2ª edição. São Paulo: LOVISE, São Paulo, 1999.

SAMSON, Jim. Schoenberg's 'Atonal' Music. **Tempo**, New Series, No. 109 (Jun., 1974), p. 16-25. Cambridge University Press Stable. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/944097>. Acesso em: 10 mar. 2012.

SAND, Maurice. **Masques et bouffons**; comédie italienne. Paris: A. Levy Fils Libraire Editeur. 1862. Disponível em: "UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARIES" <http://archive.org/details/masquesetbouffon01sanduoft>. Acesso em 13. mar. 2012.

_____. **The History of the Harlequinade**, volume one. London: Martin Secker, First published in 1915.

SCALA, Flaminio. (organização e tradução de BARNI, Roberta). São Paulo: ILUMINURAS São Paulo, 2003.

SCHOENBERG, Arnold. **Pierrot Lunaire, op 21**, Full Score. New York: Dover Publications, 1994.

SCHOENBERG, Arnold; STEIN, Leonard. **Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg**. New York : St. Martins Press, 1975.

SCHULLER, Gunther; STEUERMANN, Eduard. A conversation with Steuermann. **Perspectives of New Music**, Vol. 3, No. 1 (Autumn - Winter, 1964), p. 22-35. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/832234>. Acesso em: 20 fev. 2012.
SIMMS, Bryan R. **The Atonal Music of Arnold Schoenberg – 1908-1923**. New York: Oxford University Press., 2000

SMITH, Joan Allen. Schoenberg's Way. **Perspectives of New Music**, Vol. 18, No. 1/2 (Autumn, 1979 - Summer, 1980), p. 258- 285. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/832988> . Acesso em: 15 jun.2012.

SODER, Aidan. **Sprechstimme in Arnold Schoenberg's Pierrot Lunaire**: A study of vocal performance practice. Lewiston, New York: The Edwin Mellen Press, 2008.

SOUZA-ANDRADE, J. **Obras poéticas**, Primeiro volume. NewYork, 1874.

STADLEN, Peter. Schoenberg's Speech-Song. **Music & Letters**, Vol. 62, No. 1 (Jan., 1981), p.1. Oxford University Press Stable. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/734794>. Acesso em 06. mar. 2012.

STEIN, Erwin (edited by) **Arnold Schoenberg Letters**. Berkeley and Los Angeles:University of California Press, 1987.

_____.**Schoenberg Letters**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, carta número 253 em Los Angeles, 24 de junho de 1950, 1987.

_____. **Berg and Schoenberg**. Tempo, New Series, No. 44 (Summer, 1957), p. 4-7 Cambridge University Press Stable Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/942788> . Acesso em: 09 mar. 2012.

SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org). Sobre Augusto de Campos. Viveiros de Castro Editora LTDA. 7 Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro, RJ. 2004.

TARUSKIN, Richard. **Oxford History of Western Music**: Music in the early twentieth century. New York:Oxford University Press, 2010.
TAVARES, Hênio. **Teoria Literária**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1974.

TODÓ, Luís Mº. **El Simbolismo**: El nacimiento de la poesía moderna. Barcelona: Editorial Montesinos, 1987.

TONKIN ;Humphrey ; FRANK Maria Esposito (ed.). **The Translator As Mediator of Cultures**. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2010.

TUNBRIDGE Laura. **The Song Cycle**. Cambridge Instructions to music. Cambridge, United Kingdom : Cambridge University Press, 2010.

VALLE, Mônica G.M. (org). **Voz**: diversos enfoques em fonoaudiologia. Rio de Janeiro: Revinter, 2002

VENDRAMINI, José Eduardo. A COMMEDIA DELL'ARTE E SUA

WALL, Joan; CALDWELL, Robert; GAVILANES, Tracy; Allen, Sheila. **Diction for Singers** : A concise reference for english, Italian, Latin, German, French, and Spanish pronunciation. Dallas, Texas: Pst...Inc, 1990.

WOOD, Ralph W."Sprechgesang. **Tempo**, New Series, No. 2 (Dec., 1946), p. 3-6 Cambridge University Press Stable. Disponível em:
<http://www.jstor.org/stable/943969>. Acesso em: 20 fev. 2012.

SITES

ARNOLD SCHOENBERG CENTER. Disponível em: <<http://www.schoenberg.at>>.

AVIOR BYRON. The Test Pressings of Schoenberg Conducting Pierrot lunaire: Sprechstimme Reconsidered. The Test Pressings of Schoenberg Conducting Pierrot lunaire: Sprechstimme Reconsidered. Volume 12, Number 1, February 2006
 Copyright © 2006 Society for Music Theory Disponível em:
http://www.mtosmt.org/issues/mto.06.12.1/mto.06.12.1.byron_frames.html

BYRON, Avior. PASDZIERNY, Matthias. Sprechstimme Reconsidered Once Again: Though Mrs. Stiedry is never in pitch'. Volume 13, Number 2, June 2007.
 Disponível em:
http://www.mtosmt.org/issues/mto.07.13.2/mto.07.13.2.byron_pasdzierny.html. Acesso em: 27 fev. 2012.

BNF – Bibliothèque nationale de France – Gallica, Bibliothèque Numérique
<http://gallica.bnf.fr/>

CARVALHO, Danielle. Blog de Danielle Carvalho, Doutoranda em Teoria Literária pela UNICAMP. <<http://do-vinil-para-aweb.blogspot.com/search/label/Alberto%20Nepomuceno>>.
 Acesso em: 18 fev. 2012.

CEIA, Carlos et al. E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia e colaboradores em:
http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=975&itemid=2.

FOLHA DE SÃO PAULO. Disponível em: <http://acervo.folha.com.br/>. Acesso em 18. Fev. 2012.

FUNDAÇÃO GULBENKIAN. Programa dos concertos dos dias 19 e 20 de maio de 2011.
 Disponível em:
http://www.musica.gulbenkian.pt/2010_2011/files/00000000/00000113_0015.pdf
<http://as.tufts.edu/music/musiccenter/documents/events2012Pierrot1.pdf>
 em: <http://as.tufts.edu/default.aspx> (The genesis of Schoenberg's Pierrot Lunaire); Acesso em 14 abr. 2012.

GRAMOPHONE, the world's authority on classical music since 1923. Disponível em:
<http://www.gramophone.net/Issue/Page/October%201998/18/853237/#header-logo>

J CARLOS EM REVISTA. **Revista Para todos**. 10 de outubro de 1925, página 20. Reprodução digitalizada como parte do projeto “J Carlos em Revista”. Disponível em <<http://www.jotacarlos.org/revista/index.html>>. Acesso em: 23. Fev. 2012.

JOURNAL OF THE SOCIETY FOR MUSICOLOGY IN IRELAND, North America, 2, mar. 2007. Disponível em: <http://www.music.ucc.ie/jsmi/index.php/jsmi/article/view/19/17>.

LAPA CRIATIVA. Site. Disponível em: <<http://www.lapacriativa.com.br/bensimoveis/308>>. Acesso em: 23 dez. 2011

MUSEU DOS TEATROS. Coleção “programas do Teatro Municipal do Rio de Janeiro” - Disponível em: <<http://www.museusdoestado.rj.gov.br/teatro/colecao6.htm>>. Acesso em: 21 jan. 2012.

O ESTADO DE SÃO PAULO. Disponível em: <http://acervo.estadao.com.br/>. Acesso em 19. Jan. 2012.

Perry and Marty Music Center; **Granoff Music Center Events**. The Pierrot Project Moondrunk Madness, Transgression, and Transcendence. Disponível em: <http://as.tufts.edu/music/musiccenter/events/PierrotProject.htm>. Acesso em: 09 jun. 2012.

REVISTA BULA. Literatura e Jornalismo Cultural. Editorial. Disponível em: <<http://www.revistabula.com/posts/entrevistas/coelho-neto-e-entrevistado-por-joao-do-rio>>. Editor: Carlos Willian Leite, 1998. Acesso em: 12 mai. 2012.

REVISTA “PARA TODOS”. Digitalização de nove anos de publicação das revistas - O Malho e a Para Todos - entre 1922 e 1930, como parte do projeto “J Carlos em Revista”. Disponível em: <<http://www.jotacarlos.org/revista/index.html>>. Acesso em: 12.fev. 2012.

ROGER GROSS, LT D. OPERATIC AUTOGRAPHS. Disponível em: <http://www.rgrossmusicautograph.com/opera73.html>

SATURDAY REVIEW . 9 de fevereiro de 1963,p. 41. Disponível em: www.unz.org/Pub/SaturdayRev-1963feb09-00041.

TRADUÇÃO PARA O PORTUGUÊS EM: Radio e Televisão Portuguesa Disponível em: <<http://www.rtp.pt/antena2/index.php>> em “arquivos de canções” <[http://www.rtp.pt/antena2/?t=Franz Schubert.rtp&article=1012&visual=16&layout=27&tm=33&autor=1251](http://www.rtp.pt/antena2/?t=FranzSchubert.rtp&article=1012&visual=16&layout=27&tm=33&autor=1251)>. Acesso em 30 abr. 2012.

WERGO, new for fifty years. Disponível em: http://www.wergo.de/shop/en_UK/content/label/Beitrag/

REFERÊNCIAS SONORAS

Faixas do cd “Referências sonoras”

01. Enoch Arden –	Claude Rains – Glenn Gould
	1 Prelude- Andante Richard Strauss
02. Sarah Bernhardt:	La samaritaine
03. Verligodin –	Yvette Guilbert
04. Alegria –	declamação de Berta Singerman
05. Essa negra fulô –	declamação de Berta Singerman
06. Der kranke Mond –	Pierrot Lunaire – Erika Stiedry-Wagner
07. Der Kreuze –	Pierrot Lunaire – Erika Stiedry-Wagner
08. Der Dandy –	Pierrot Lunaire – Erika Stiedry-Wagner
09. Der kranke Mond –	Pierrot Lunaire – Helga Pilarczyk
10. Der Kreuze –	Pierrot Lunaire – Helga Pilarczyk
11. Der Dandy –	Pierrot Lunaire – Helga Pilarczyk
12. Der kranke Mond –	Pierrot Lunaire – Christine Schäfer
13. Der Kreuze –	Pierrot Lunaire – Christine Schäfer
14. Der Dandy –	Pierrot Lunai re – Christine Schäfer
15. Der kranke Mond –	Erika Muniz em um registro de ensaio
16. Fragmento da entrevista, em 24 de julho de 2012, com Augusto de Campos	sobre aspectos da tradução de Pierrot Lunaire
17. Edmar Ferretti em julho de 2012 brinca com o canto falado	

.....

Textos de três declamações e uma canção francesa

.Declamação de Sarah Bernhardt (1903)

Personagem:

Photine da obra *“La Samaritaine*

– évangile em trois tableaux em vers (1897) par Edmond Rostand”

Apresentação na voz da declamadora : “La Samaritaine par Edmond Rostand dit par Madame Sarah Bernhardt”

(SEGUNDO QUADRO (Deuxième tableau – pg 78,79)

Photine)

“

Il dit encore :

« Soyez doux. Comprenez. Admettez. Souriez.

Ayez le regard bon. Ce que vous voudriez

Qu'on vous fît, que ce soit ce qu'aux autres vous faites

Voilà toute la loi, voilà tous les prophètes !

Envoyez votre coeur souffrir dans tous les maux!... »

Enfin, que sais-je, moi! Des mots nouveaux! Des mots

Parmi lesquels un mot revient, toujours le même :

« Amour... amour... aimer!... Le ciel, c'est quand on aime.

Pour être aimés du Père, aimez votre prochain.

Donnez tout par amour. Partagez votre pain

Avec l'ami qui vient la nuit, et le demande.

Si vous vous souvenez, en faisant votre offrande,

Que votre frère a quelque chose contre vous,

Sortez, et ne venez vous remettre à genoux

Qu'ayant, la paix conclue, embrassé votre frère...

D'ailleurs, un tel amour, c'est encor la misère.

Aimer son frère est bien, mais un païen le peut.

Si vous n'aimez que ceux qui vous aiment, c'est peu :

Aimez qui vous opprime et qui vous fait insulte!

Septante fois sept fois pardonnez! C'est mon culte -

D'aimer celui qui veut décourager l'amour.

S'il vous bat, ne criez pas contre, priez pour.

S'il vous prend un manteau, donnez-lui deux tuniques.

Aimez tous les ingrats comme des fils uniques.

Aimez vos ennemis, vous serez mes amis.

Aimez beaucoup, pour qu'il vous soit beaucoup remis.

Aimez encore. Aimez toujours. Aimez quand même.

Aimez-vous bien les uns les autres. Quand on aime,

Il faut sacrifier sa vie à son amour.

Moi je vous montrerai comment on aime, un jour...

Amour! N'ayez que de l'amour dans la poitrine !...

Aimez-vous ! »

“

páginas 78 e 79 da 1ª edição

CHARPENTIER ET FASQUEL
EUGÈNE FASQUELLE, ÉDITEUR
11, RUE DE GRENNELLE, 11, 1897
Tous droits réservés.

Fonte: a reprodução se encontra em:

BNF – Bibliothèque nationale de France – Gallica, Bibliothèque Numérique

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5567774r/f11.image.r=la+samaritaine+rostand.langPT>

.....

.Uma canção com Yvette Guilbert

20 January 1865 in Paris – 3 February 1944 in Aix-en-Provence foi uma atriz, cantora e *diseuse* atuante nos cabarés (Moulin Rouge 1890) da Paris da Belle Époque.

Interesse da presente gravação: Demonstração em registro original da Belle Époque parisiense do verdadeiro estilo da *diseuse* francesa.

Aqui, Yvette Guilbert mescla declamação cantofalada com o canto propriamente.

Esta faixa pertence ao cd “Les génies de La chanson Yvette Guilbert”

Selo: Balandras éditions / Believe Digital

Fonte: <http://www.emusic.com/listen/#!/album/yvette-guilbert/les-genies-de-la-chanson-yvette-guilbert/12111428/>

Verligodin

Autores: Yvette Guilbert e Irène Aïtoff

D'où venez-vous, d'où venez-vous donc, mon joli Verligodin ?

D'où venez-vous, d'où venez-vous donc, mon ami doux ?

Ben, je viens de la foire

Vous venez de la foire ? Mais y'a pas de foire,

Mais si parbleu quoé je viens de la foire !

Et que m'avez-vous donc rapporté, mon joli Verligodin ?

Que m'avez-vous donc rapporté, mon ami doux ?

Quatre balais

Quatre balais ?

Mais je vois point de balais

Mais si parbleu quoé quatre balais !

Eh ben ! où c'est-y que vous les avez mis, mon joli Verligodin ?

Eh ben ! où c'est-y que vous les avez mis, mon ami doux ?

Dans un coin

Dans un coin ?

Mais je vois pas de coin,

Mais si parbleu quoé dans un coin !

Mais pourquoi donc vous fâchez-vous, mon joli Verligodin ?

Mais pourquoi donc vous fâchez-vous, mon ami doux ?

Bah ! je suis malade

Vous êtes malade ?

Vous êtes point malade,
Mais si parbleu quoé je suis malade !

Eh ben ! alors, alors soignez-vous, mon joli Verligodin
Eh ben! alors soignez-vous, mon ami doux
Ben j'ai point le sou
Vous avez point le sou ? Vous êtes riche comme tout,
Mais non parbleu quoé j'ai point le sou !

Sous votre matelas, y a plus de trois cents francs, mon joli Verligodin
Sous votre matelas, y a plus de trois cents francs, mon ami doux
Mais comment que tu le sais ?
Ah! Comme ça je le sais...
Je vois ben que tu le sais
Mais parbleu comment que tu le sais ?

Dame, vous nous laissez tous crever de faim, mon joli Verligodin
Dame, vous nous laissez tous crever de faim, mon ami doux
Ah! Mais c'est mon bien
Ah oui, c'est-y pas aussi le mien ?
Ah non parbleu quoé c'est mon bien !

Ah! quand vous mourrez, je sais ben ce qu'arrivera, mon joli Verligodin
Quand vous mourrez, je sais ben ce qu'arrivera, mon ami doux
Ben quoé ? On m'enterrera !
Ah oui ? Et le curé c'est qui qui paiera ?
Ah! alors là je m'en fous hé ! On m'enterrera !

Vous savez ce qui diront vos enfants, mon joli Verligodin
Vous savez ce qui diront vos enfants, mon ami doux
Y diront "Tiens, le vieux est mort y gueulera pus"
Eh ben ils ont tort, je gueulerai encore !

Declamações de Berta Singerman

.Alegria

.Essa nega fulô

Fonte: <http://mp3skull.com/mp3/singerman.html>

Acesso: 03/05/2012

Interesse:

Berta Singerman faz uso do vibrato na fala com a função de reforço dramático nas recitações poéticas. Em “Essa nega fulô” há que se notar a intencional modulação das alturas na fala da declamadora como um meio termo muito eficiente entre fala e canto.

As duas declamações de Berta são versões para o espanhol de poemas originariamente criados em português.

Textos das poesias:

Alegria

Maria Fernanda Teles de Castro e Quadros Ferro

Portugal 1900 // 1994

Fonte: <http://www.citador.pt/poemas/alegria-maria-fernanda-teles-de-castro-e-quadros-ferro>

Acesso: 02/05/2012

De passadas tristezas, desenganos
amarguras colhidas em trinta anos,

de velhas ilusões,
de pequenas traições
que achei no meu caminho...,
de cada injusto mal, de cada espinho
que me deixou no peito a nódoa escura

duma nova amargura...
De cada crueldade
que pôs de luto a minha mocidade...
De cada injusta pena
que um dia envenenou e ainda envenena
a minha alma que foi tranquila e forte...
De cada morte
que anda a viver comigo, a minha vida,
de cada cicatriz,
eu fiz
nem tristeza, nem dor, nem nostalgia
mas heróica alegria.

Alegria sem causa, alegria animal
que nenhum mal
pode vencer.
Doido prazer
de respirar!
Volúpia de encontrar
a terra honesta sob os pés descalços.

Prazer de abandonar os gestos falsos,
prazer de regressar,
de respirar
honestamente e sem caprichos,
como as ervas e os bichos.
Alegria voluptuosa de trincar
frutos e de cheirar rosas.

Alegria brutal e primitiva
de estar viva,
feliz ou infeliz
mas bem presa à raíz.

Volúpia de sentir na minha mão,
a côdea do meu pão.
Volúpia de sentir-me ágil e forte
e de saber enfim que só a morte
é triste e sem remédio.
Prazer de renegar e de destruir
o tédio,

Esse estranho cilício,
e de entregar-me à vida como a
um vício.

Alegria!
Alegria!
Volúpia de sentir-me em cada dia
mais cansada, mais triste, mais dorida
mas cada vez mais agarrada à Vida!

Fernanda de Castro, in "D'Aquém e D'Além Alma"

.....

Essa negra fulô

Jorge de Lima

(União dos Palmares, 23 de abril de 1893 — Rio de Janeiro, 15 de novembro de 1953) foi político, médico, poeta, romancista, biógrafo, ensaísta, tradutor e pintor brasileiro.

Fonte: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/jorge.html>

Acesso: 03/05/2012

Ora, se deu que chegou
(isso já faz muito tempo)
no bangüê dum meu avô
uma negra bonitinha,
chamada negra Fulô.

Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!
(Era a fala da Sinhá)
— Vai forrar a minha cama
pentear os meus cabelos,
vem ajudar a tirar
a minha roupa, Fulô!

Essa negra Fulô!

Essa negrinha Fulô!
ficou logo pra mucama
pra vigiar a Sinhá,
pra engomar pro Sinhô!

Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!
(Era a fala da Sinhá)
vem me ajudar, ó Fulô,
vem abanar o meu corpo
que eu estou suada, Fulô!
vem coçar minha coceira,
vem me catar cafuné,
vem balançar minha rede,
vem me contar uma história,
que eu estou com sono, Fulô!

Essa negra Fulô!

"Era um dia uma princesa
que vivia num castelo
que possuía um vestido
com os peixinhos do mar.
Entrou na perna dum pato
saiu na perna dum pinto
o Rei-Sinhô me mandou
que vos contasse mais cinco".

Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!
Vai botar para dormir
esses meninos, Fulô!
"minha mãe me penteou
minha madrastra me enterrou
pelos figos da figueira
que o Sabiá beliscou".

Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!
(Era a fala da Sinhá
Chamando a negra Fulô!)
Cadê meu frasco de cheiro
Que teu Sinhô me mandou?
— Ah! Foi você que roubou!
Ah! Foi você que roubou!

Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

O Sinhô foi ver a negra
levar couro do feitor.
A negra tirou a roupa,
O Sinhô disse: Fulô!
(A vista se escureceu
que nem a negra Fulô).

Essa negra Fulô!

Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!
Cadê meu lenço de rendas,
Cadê meu cinto, meu broche,
Cadê o meu terço de ouro
que teu Sinhô me mandou?
Ah! foi você que roubou!
Ah! foi você que roubou!

Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

O Sinhô foi açoiatar
sozinho a negra Fulô.
A negra tirou a saia
e tirou o cabeção,
de dentro dêle pulou
nuinha a negra Fulô.

Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!
Cadê, cadê teu Sinhô
que Nosso Senhor me mandou?
Ah! Foi você que roubou,
foi você, negra fulô?

Essa negra Fulô!

.....