

Meus “encontros” com Arnold Schoenberg: ideia ou representação?

Eduardo Seincman
Universidade de São Paulo
eseincman@gmail.com

Resumo: Relato e reflexão do autor a respeito de seus “encontros” mais significativos com as obras didáticas, composicionais e estéticas de Arnold Schoenberg: sua postura didática e sua abordagem das questões técnicas e estéticas; sua visão histórica e sua relação com a tradição musical. Baseado em obras como a *Primeira Sinfonia de Câmara op. 9* e a ópera *Moisés e Arão*, o autor analisa as dicotomias “estilo e ideia”, “intelecto-intuição”, “ideia-representação”. Aborda-se a questão da “análise musical” (*estruturalismo e fenomenologia*), a influência de Bergson e a estreita relação entre o dodecafonismo e *ein sof* judaico.

Palavras-chave: Schoenberg, *Sinfonia de Câmara op. 9*, *Moisés e Arão*, Dodecafonismo, *Estilo e Ideia*.

My “meetings” with Arnold Schoenberg: idea or representation?

Abstract: The author's account and reflection on his most significant “encounters” with Arnold Schoenberg's didactic, compositional and aesthetic works: his didactic stance and his approach to technical and aesthetic issues; his historical view and his relationship with musical tradition. Based on works such as the *Chamber Symphony No. 1 Op. 9* and the opera *Moses und Aron*, the author analyses the dichotomies between “style and idea”, “intellect-intuition”, “idea-representation”. He addresses the question of “musical analysis” (structuralism and phenomenology), the influence of Bergson and the close relationship between dodecaphonism and the Jewish *ein sof*.

Keywords: Schoenberg, *Chamber Symphony Op. 9*, *Moses und Aron*, Dodecaphonism, *Style and Idea*.

“Nenhum artista tolera o real”, diz Nietzsche.
É verdade; mas nenhum artista pode
abster-se do real. A criação exige
unidade e recusa do mundo.

Albert Camus

Relato aqui, alguns dos contatos que travei, primeiramente como aluno de música, e em seguida, como compositor e professor, com as obras teóricas, composições e pensamentos estéticos de Arnold Schoenberg. Não tive a pretensão de sistematizar estas experiências, mas tão somente expor as impressões dos ‘encontros’ que mais fortemente me marcaram. Embora não haja uma preocupação com datas, procurei ordenar os fatos em uma certa ordem cronológica.

No início de meus estudos de harmonia e contraponto, meu primeiro contato com a obra de Schoenberg se deu por meio da leitura e estudo de seu *Tratado de harmonia*. O livro de Schoenberg fora uma “revelação”, pois demonstrava que as questões da técnica e da estética

musicais estavam fortemente imbricadas entre si. Mesmo as novas conquistas musicais, tal como a “emancipação da dissonância”, eram vistas sob a ótica de um processo histórico cumulativo. Schoenberg respeitava profundamente o passado musical, e suas criações, inclusive as mais “ousadas”, jamais descartaram ou deixaram de dialogar com a sua tradição.

Para minha surpresa, percebi que a lindíssima orquestração de Schoenberg do *Quarteto em Sol menor op. 25* de Brahms, transformara esta obra em sua ‘quinta sinfonia’.

Outra obra que me impressionou de imediato foi sua *Primeira Sinfonia de Câmara op. 9* (1906), da qual realizei uma análise a pedido da pianista Beatriz Roman, que iria tocá-la na versão de Anton Webern. Nela, Schoenberg incorporava muitos procedimentos tradicionais, tanto nos aspectos rítmicos e formais, quanto temáticos. Em relação à harmonia, ele fez com acordes de quartas aquilo que Beethoven fizera com os acordes de terças em sua *Quinta Sinfonia op. 67*:

(...) as quartas expandem-se arquitetonicamente sobre toda a obra, deixando sua marca em tudo o que nela ocorre. De modo que elas não mais aparecem como simples melodia ou como efeito harmônico puramente impressionista, senão que sua peculiaridade impregna toda a construção harmônica, de modo que são acordes como quaisquer outros. (SCHOENBERG, 1974, p. 480, trad. nossa).

A sociedade vienense era extremamente conservadora. As inúmeras críticas feitas à música de Schoenberg levaram Alban Berg a publicar, em 1913, duas análises distintas da *Sinfonia de Câmara* cujo intuito era demonstrar que a obra, além de possuir forte coerência, ancorava-se diretamente na tradição musical.

Na primeira análise, Berg demonstrava que a obra empregara, em um único movimento, cinco das tradicionais formas e movimentos da sinfonia: 1. *Exposição* (forma-de-sonata); 2. *Scherzo*; 3. *Desenvolvimento* (materiais da *Exposição*); 4. *Quase Adagio* e 5. *Finale* (Reexposição e Coda). Na segunda análise, a obra era vista como um movimento único de sonata, sendo o *Scherzo* incrustado entre a *Exposição* e o *Desenvolvimento* e o *Quasi Adagio* entre o *Desenvolvimento* e a *Reexposição*.

Contudo, Berg acrescentara um comentário a ambas as análises que despertou minha atenção:

Independentemente de qual delas mais se aproxime da realidade, pode se ter como certo que a forma musical (que parece ter sido criada em um único ímpeto criativo cuja totalidade é, de fato, articulada, mas impossível de ser compartimentada) resulta, tanto das *constantes* referências aos materiais temáticos precedentes (...), quanto da interação (...) das seções individuais no interior de um único e longo movimento. (REICH, 1971, p. 24, trad. nossa).

A afirmação de que a “forma musical é uma totalidade articulada, mas impossível de ser compartimentada”, pode ser interpretada de duas maneiras:

- Berg pode ter sido influenciado pela concepção do próprio Schoenberg de que quando se abarca a *totalidade* da obra, criada “em um único ímpeto criativo”, tem-se acesso à *ideia* que a gerou;

- Berg pode estar realizando uma “terceira análise”, isto é, a *análise de sua própria escuta*, por meio da qual teria percebido que separar a obra em três ou cinco seções não dava conta de sua experiência estética com a obra.

Esta última forma de interpretar seu comentário mostrou-se fundamental, pois tocava diretamente nas duas maneiras principais de abordar a obra musical: 1. Analisando-a como um “objeto em si”, dotado de autonomia; e 2. Analisando a relação “objeto/sujeito”, entre sujeito observador e objeto analisado. A primeira forma de análise nos remete ao *estruturalismo*, enquanto a segunda pressupõe uma abordagem *fenomenológica*.

Não é difícil notar que a visão estética de Schoenberg, além de oscilar entre ambas as formas, chega mesmo a encará-las como dualidades incontornáveis manifestadas nas polaridades intelecto-intuição, ideia-representação, etc. É que a música carrega esta duplicidade: de um lado, a necessidade do uso racional, e por vezes até “matemático”, das regras relativas ao emprego de suas técnicas e, de outro, o fato de que, para ser original e expressiva, a obra não pode obedecer cegamente às regras que elegeu.

Sabe-se que Schoenberg foi um ávido leitor de Henri Bergson, cujas ideias tiveram grande repercussão no período anterior à Primeira Grande Guerra. Fazem parte de sua biblioteca, e provavelmente ele as teria lido no ano de 1909, a *Introdução à metafísica* e *Matéria e memória*, nas quais o filósofo francês explora, entre outros assuntos, a relação entre as atividades intuitiva e intelectual. De fato, quando Berg fala do “ímpeto criativo” de Schoenberg, pensa-se imediatamente no *élan vital* de Bergson; ao comentar não ser possível “compartimentar a totalidade”, está apontando para a *durée* bergsoniana; e ao afirmar que “a forma resulta, tanto das constantes referências aos materiais temáticos precedentes, quanto da interação das seções individuais no interior de um único e longo movimento”, está aludindo ao conceito de *tempo vivido* do filósofo francês.

Neste sentido, foi bastante frutífera e marcante a experiência de traduzir três importantes obras de Schoenberg, todas elas elaboradas no período em que lecionou na Califórnia: *Fundamentos da composição musical* (Edusp, 1991), *Exercícios preliminares em contraponto* (Via Lettera, 2004) e *Funções Estruturais da Harmonia* (Via Lettera, 2004).

Estas obras didáticas apresentam, em um estilo inconfundível e peculiar, novas formas de abordar, técnica e conceitualmente, o estudo das formas, contraponto e harmonia musicais. Seu método de ensino parte de regras mais rígidas – nomeadas “estritas” – que vão sendo flexibilizadas à medida que os alunos evoluem. Schoenberg sempre os incentivou a encontrar suas próprias soluções para as questões da técnica musical. Essa postura que, por sinal, reflete sua trajetória como autodidata, foi constantemente elogiada pelos estudantes de composição: sua insistência para que encontrassem suas próprias “regras”, seus modos particulares de expressão. A relação de Schoenberg com seus alunos foi sempre um diálogo entre iguais, algo já patente na frase com que inicia seu *Tratado de harmonia*: “Este livro, eu o aprendi de meus alunos.”

Na didática de Schoenberg, prevalece o bom senso: é o contexto musical que dita as regras, e não o inverso. A aquisição das técnicas não é, para ele, um fim, mas um meio visando a comunicação e expressão musicais que, por sinal, são pessoais e intransferíveis. Muitos são aqueles que o criticaram por voltar a compor obras tonais após ter atravessado as fases atonal e dodecafônica. Fazendo-lhes a ressalva de que “a tonalidade não é um fim em si mesmo, mas um meio visando um fim,” (SCHOENBERG, 1984, p.259, trad. nossa) Schoenberg dizia que ainda haveria muita música boa a ser escrita em dó maior. Exemplo disto, é o seu *Kol Nidre opus 39*, uma peça basicamente tonal para recitante, coro e orquestra, escrita em 1938, apenas dois anos após ter completado o dodecafônico *Quarteto de Cordas No. 4. Op. 37!*

É óbvio que quando se trata do ensino da técnica, a maior ênfase de Schoenberg situa-se na objetividade e racionalidade. Porém, como compositor, e isto em quaisquer de suas fases criativas, ele jamais tornou-se escravo das regras que formulava e ensinava. Em uma carta, de 24 de janeiro de 1911, endereçada ao pintor Kandinsky, ele escreve:

Nossas obras possuem muito em comum. (...) cada procedimento formal que almeja os efeitos tradicionais não está completamente livre da motivação consciente. Mas a arte pertence ao inconsciente! O artista deve expressar a si mesmo! Expressar a si mesmo diretamente! Não o seu gosto, sua formação, sua inteligência, conhecimento ou perícia. Nenhuma destas características adquiridas, mas aquela que é inata, instintiva. (HAHL-KOCH, 1984, p. 23, trad. nossa).

No ato da criação, em seu ímpeto “dionisíaco”, Schoenberg deixava fluir sua “corrente de ideias”, não temendo que elas o conduzissem a caminhos inusitados. Somente após finalizar a composição, é que iria se empenhar a fim de compreender a lógica que a presidira, tal como comenta a respeito de sua *Primeira Sinfonia de Câmara op. 9*:

Depois de ter completado a obra, fiquei muito preocupado com a aparente ausência de quaisquer relações entre ambos os temas. Impulsionado somente pelo meu senso de forma e pela corrente de ideias, não me coloquei tais questões enquanto escrevia; mas, tal como sempre ocorre comigo, as dúvidas afloraram assim que terminei. Elas chegaram a ponto de eu sacar da espada para matar, de pegar o lápis vermelho do censor para riscar o tema *b*. Felizmente, fiquei lado de minha inspiração e ignorei estas torturas mentais. Mais ou menos vinte anos mais tarde, percebi sua verdadeira relação. Ela é de natureza de tal forma complicada que duvido que qualquer compositor iria se aventurar deliberadamente, desta maneira, na construção de um tema; mas nosso subconsciente assim o faz involuntariamente. (SCHOENBERG, 1984, p. 223, trad. nossa).

No momento da criação, a face racional e “apolínea” da técnica é suplantada pela face subjetiva e “dionisíaca” de seu ímpeto criativo. Schoenberg chegou mesmo a criticar o fato de ter sido rotulado como sendo um compositor cerebral:

Meus adversários me chamaram de engenheiro, arquiteto, mesmo de matemático – não para me bajular – devido ao meu método de composição com doze notas. Apesar de conhecerem *Noite Transfigurada* e *Gurrelieder*, e embora algumas pessoas as admirem por seu caráter emotivo, taxaram minha música de seca e negaram-me a espontaneidade. Alegaram que eu ofereci produtos de um cérebro e não de um coração. (Id., p. 121, trad. nossa).

Uma vez “tomado” pela ideia da composição, Schoenberg procurava escrevê-la o mais rapidamente possível, pois quaisquer interrupções colocariam em risco sua retomada. Daí o fato de uma obra tão longa, como *Noite Transfigurada* (1899), ter sido escrita em apenas três semanas.

Para se compreender mais profundamente a visão estética de Schoenberg, é importante abordar a distinção que ele faz entre *estilo* e *ideia*. Para ele, o mais importante, em uma obra de arte, é a *ideia*. Comenta que o compositor não deve escolher, a priori, o estilo de sua obra. Afirma ser “extremamente desagradável que tantos compositores contemporâneos importem-se tanto com o estilo e tão pouco com a ideia.” (Id., p. 123, trad. nossa) A obra é produto da ideia e não da imagem preconcebida do estilo:

“Deus nos deu um cérebro a fim de usá-lo. É claro que uma ideia nem sempre é o produto do trabalho mental. Ideias podem invadir a mente sem motivo ou vontade aparentes, da mesma forma que um som alcança os ouvidos, ou um odor, as narinas” (Id., p. 123, trad. nossa).

O compositor é sua grande referência. Independentemente de acessar a ideia ou de ser por ela “tomado”, ele é o *criador* a quem é dada a faculdade de reproduzir a *ideia* em sua *criação*. O sentido que Schoenberg confere à noção de *ideia* não é, pois, sintagmático, mas paradigmático:

“Em seu sentido mais comum, o termo ideia é utilizado como sinônimo de tema, melodia, frase ou motivo. Mas eu considero que a *ideia* é a totalidade de uma obra: a ideia que o criador queria apresentar” (Id., p. 122-123, trad. nossa).

Sua concepção platônica realça o fato de que “uma ideia jamais poderá perecer”. (Id., p. 123, trad. nossa). A ideia, sendo abstrata, imaterial, eterna e imutável, encontra-se, pois, fora do mundo sensível e temporal em que a obra se expressa. Na medida em que perdura no tempo, a obra produz

(...) um estado de inquietação, de instabilidade que evolui por quase toda a peça. (...) A forma pela qual o equilíbrio é restaurado parece-me ser a verdadeira *ideia* da composição. Talvez as repetições frequentes de temas, grupos, e mesmo de seções mais amplas, possam ser consideradas tentativas de restaurar o equilíbrio inicial da tensão inerente. (Id., Ibid., trad. nossa).

Está implícita, aqui, a noção de que, tendo sido gerada pela ideia, a obra principia em pleno equilíbrio para, em seguida, desestabilizar-se, vindo a restaurar o equilíbrio inicial somente no momento em que termina. A *ideia atemporal* é, portanto, uma espécie de traço vertical que, projetado horizontalmente, dá origem à *obra temporal* que, ao se esgotar, permite o vislumbre do que foi a ideia inicial do criador. Sendo a ideia perfeita e eterna, consequentemente a obra por ela gerada possuirá *unidade (coerência)* e *equilíbrio*. São estes os conceitos-chave de sua estética, os quais Schoenberg incansavelmente perseguiu.

Em resumo: *a ideia do criador gera a obra criada cuja totalidade expressa a ideia do criador*. Esse movimento circular, simétrico e autorreferente, está em conformidade com a noção de *autonomia da arte*, arte que, por sinal, “não é para todos”:

(...) nenhum artista, poeta, filósofo e músico, cujos pensamentos ocorrem nas mais altas esferas, rebaixar-se-ia na vulgaridade para consentir com um *slogan* tal como ‘Arte para Todos’. Porque se é arte, não é para todos, e se é para todos, não é arte. Ainda mais deplorável é a conduta de alguns artistas que, arrogantemente, querem fazer crer que eles descem de suas alturas a fim de distribuir algumas de suas riquezas às massas. Isto é hipocrisia. Mas há alguns compositores, como Offenbach, Johann Strauss e Gershwin, cujos sentimentos coincidem, na realidade, com os do “homem médio das ruas”. Para eles, não é dissimulação expressar sentimentos populares em linguagem popular. (...) Aquele que usa realmente seu cérebro para pensar só pode ter um desejo: o de cumprir sua tarefa. Não pode deixar que as circunstâncias externas influenciem os resultados de seu pensamento. (...) E então, a arte só pode ser criada em proveito de si mesma. *Uma ideia nasceu*; ela tem de ser moldada, formulada, desenvolvida, elaborada, posta em prática e perseguida até o final. Porque só existe “l’art pour l’art”, somente a arte pela arte. (Id., p. 124, trad. e grifo nossos)¹.

¹ Com respeito a estes polêmicos posicionamentos, deve-se ter em mente que Schoenberg é um artista que viveu a passagem do século dezenove para a modernidade. Portanto, muito de sua visão estética ainda estava ancorada no idealismo romântico. Entretanto, não é isso que se constata ao se ouvir a maior parte de suas obras musicais que, sem dúvida, expressam as agitações socioculturais que vão da *Viena fim-de-século* às duas Grandes Guerras, e que puseram praticamente em xeque a tradição e conservadorismo musicais do Ocidente. Schoenberg nos legou obras de impacto descomunal e de enorme variedade estilística, tais como *Erwartung* (1909), *Noite Transfigurada* (1899), *Gurrelieder* (1901/1911), *Primeira Sinfonia de Câmara* (1906), *Cinco Peças para Orquestra* op. 16 (1909), *Pierrot Lunaire* (1912), *Suíte para Piano* op. 25 (1921-23), *A Escada de Jacó* (1926), *Moisés e Arão* (1932), *Um sobrevivente de Varsóvia* (1947), etc.

É patente a conexão entre esta visão estética da “arte pela arte” e a criação do *sistema dodecafônico*. São dois os principais motivos que levaram Schoenberg, após um interregno de dez anos, a adotá-lo:

• Necessidade de criar um sistema de organização suficientemente autônomo² que pudesse garantir a unidade das obras não-tonais;

• Necessidade de coadunar a prática composicional com seu pensamento estético, ou seja, elaborar um sistema capaz de estruturar uma *ideia a priori* – a *série original de doze notas* – que dará, em seguida, origem à criação musical.

O sistema dodecafônico possui estreita relação com o *ein sof* judaico:

• *Ein sof*: designa D’us antes de sua automanifestação na “Criação dos Mundos”. Estando sozinho, não possui forma e semelhança com qualquer outra coisa. Em hebraico, *ein sof* (אין סוף) significa sem limites, ilimitado ou infinito. Na cabala, implica o estado em que “Ele é UM e seu nome UM”. Contém todos os Mundos, é a “Causa de todas as causas”.

• *Série dodecafônica original*: designa a Ideia (musical) antes de sua automanifestação na “Criação das Obras”. Estando sozinha, não possui forma e semelhança com qualquer outra coisa. Não tem limites, é ilimitada ou infinita. Implica o estado em que “Ela é ÚNICA e sua estrutura ÚNICA”. Contém todas os Mundos (sonoros), é a “Causa de todas as causas”.

Nesse sentido, talvez a mais bem-sucedida obra dodecafônica de Schoenberg seja sua ópera inacabada *Moses und Aron*³. Sua *série original*, a “Causa de todas as causas”, está presente em todas as partes da obra, das menores às maiores e da primeira à última nota. Ela é a Ideia geradora, o correlato musical do “*unvorstellbarer Gotter*”, o D’us abstrato, inominável, irrepresentável, invisível, incomensurável, infinito e eterno que Moisés quis revelar ao povo⁴.

² Anton Webern levou esse procedimento de autonomia da série ao extremo, chegando a afirmar que, uma vez formulada a série, sua impressão era de que já não teria mais nada a dizer. Posteriormente, esse tipo de pensamento foi radicalizado nos anos 1940 (Messiaen e Dallapiccola) com a adoção de conceitos matemáticos e de permutação que iriam desembocar no *serialismo integral* dos anos 1950 (Stockhausen e Boulez).

³ Há duas hipóteses para o fato de Schoenberg haver retirado do título da ópera a segunda letra “a” do Aaron bíblico: 1. Para que o título da obra somasse 12 letras, fazendo referência às 12 notas da *série dodecafônica*; 2. Diz-se que Schoenberg, supersticioso, retirou a letra “a” para que o título não somasse 13 letras.

⁴ Antes de *Moisés e Arão*, Schoenberg havia escrito *Der biblische Weg (O Caminho Bíblico)*, drama teatral “agitprop”, sem música, como protesto contra os crescentes movimentos antissemitas das localidades de língua alemã e revoltado por ter sido expulso, em 1921, de um resort em Mattsee (Áustria) pelo fato de ser judeu, mesmo tendo se convertido ao Protestantismo em 1898. A personagem central da peça chama-se Max Aruns, parcialmente inspirada na pessoa do fundador do moderno sionismo, Theodor Herzl. Cinco anos mais tarde, ao escrever sua ópera, Schoenberg, hábil estrategista, cindiu a personagem Max Aruns em duas, Moisés e Arão, promovendo, por seu intermédio, embates da ordem filosófica e estética.

A estratégia musical de Schoenberg é engenhosa: a Moisés, “que possui a língua travada, que sabe pensar, mas não sabe falar”, Schoenberg reserva o *sprechgesang* (canto falado). A Arão, que tem a incumbência de ser a “voz de Moisés”, é destinado o canto (voz de tenor)⁵. O assunto bíblico adquire, aqui, conotação estética, pois se Moisés é o “autor” do D’us abstrato, Arão é seu “intérprete”. A Arão cabe traduzir a Ideia de Moisés através de meios compreensíveis ao povo escravizado, quer operando milagres (transforma o cajado de Moisés em serpente, fulmina a mão com lepra e a cura, verte as águas do Nilo em sangue), quer fundindo um Bezerro de Ouro a ser venerado. Porém, ao fazê-lo, Arão falseia a ideia pura de Moisés trazendo à tona o conflito entre a *ideia* e sua *representação*: Arão comunica a ideia, mas, ao fazê-lo, a enfraquece, trai sua “pureza”⁶.

O conflito entre Moisés e Arão irá adquirir, ao longo da ópera, contornos cada vez mais dramáticos até tornar-se um embate insolúvel. O ápice deste processo ocorre no segundo Ato quando os israelitas, impacientes com a ausência de Moisés, acabam por idolatrar o Bezerro de Ouro, o deus *visível* forjado por Arão. Para esta cena, Schoenberg introduz uma surpreendente sinfonia instrumental, com ritmos marcadamente tradicionais e melodias sinuosas a fim de representar uma grotesca “sociedade do espetáculo”: a dança de orgia e morte em torno do Bezerro de Ouro. Moisés, ao constatar a veneração de uma imagem, raivoso, quebra as tábuas da Lei.

O fato de Schoenberg ter deixado a série dodecafônica original *auditivamente irreconhecível* desde o início da ópera até praticamente seu final, é um irônico estratagem a fim de torná-la tão invisível, abstrata e impronunciável quanto o próprio *unvorstellbarer Gotter* de Moisés. Mas ele nos reserva uma inesperada surpresa para a cena final do segundo e último Ato da ópera, em que Moisés, sozinho no palco, prostra-se ao solo lamentando: “Fui derrotado! Então foi tudo loucura, tudo o que pensei, e isso não pode e não deve ser dito! Oh palavra, tu palavra que me faltas”.

Essa lamentação de Moisés é acompanhada pelo naipe de violinos tocando *pela primeira vez*, na ópera, a série dodecafônica original sem acompanhamento, isto é, como *pura melodia*. Essa espantosa estratégia é potente, pois, paradoxalmente, ao mostrar-se como melodia, a série

⁵ O conflito entre canto e fala, entre música e poesia, é igualmente o tema da última ópera de Richard Strauss, *Capriccio op. 85* (1942), inspirada, por sua vez, na ópera *Prima la musica e poi le parole* (1786), de Antonio Salieri.

⁶ Não se pode descartar o fato de Moisés simbolizar igualmente a figura do *compositor* que acessa a *Ideia*, e de Arão representar a figura do *intérprete*, responsável por traduzir a *Ideia* em *obra*. O fato de Arão ser tradutor e “traidor” é sintomático, visto não haver lugar, na estética de Schoenberg, para a figura do intérprete como sendo o coautor da obra.

deixou de ser *ideia* e tornou-se *expressão*. Assim, ao manifestar-se melodicamente, a série dodecafônica comete o mesmo “pecado” de Arão: ao cantar, trai a si mesma, afasta-se de sua abstrata essência.

A economia de meios e a contundência dessa cena final a torna comovente: a melodia dos violinos já não está mais efetivamente no palco do teatro, mas na mente de Moisés. O que antes fora um embate entre ele e Arão, tornou-se agora seu drama interior: seu lamento e a melodia que o acompanha são formas expressivas que, além de traírem a Ideia, expressam a impossibilidade de expressá-la.

יהוה

Discordo de Schoenberg, pois *se é Arte, é para todos*⁷.

⁷ Uma de minhas gratas surpresas com a obra de Schoenberg foi quando, em um dos semestres letivos, resolvi abordar seu *Moisés e Arão* em minhas aulas. Para isso, tomei como base meu ensaio “Tempo histórico, tempo mítico: som e silêncio em Mozart e Schoenberg” (2009), que traçava um paralelo entre a ópera de Schoenberg e *A Flauta Mágica* (1790) de Mozart, utilizando como suporte o *Ensaio sobre a Origem das Línguas* de Jean-Jacques Rousseau. Como a maioria da turma era de estudantes que jamais haviam tido um contato mais profundo com a música de concerto, e muito menos com a ópera, supus inicialmente que seria mais palatável lidar com *A Flauta Mágica* do que com *Moisés e Arão*, considerada uma obra complexa e de difícil assimilação. Contudo, para minha surpresa, no decorrer do curso pude constatar que a obra de Schoenberg havia impactado positivamente a turma. Tornou-se comum ver os estudantes pelos corredores comentando entusiasmadamente esta “difícil” ópera.

Referências

CAMUS, Albert. *L'homme revolte*. Paris: Gallimard, 1951.

HAHL-KOCH, Jelena. *Schoenberg-Kandinsky: letters, pictures and documents*. Boston: Faber and Faber, 1984.

REICH, Willi. *Schoenberg – a critical biography*. New York: Da Capo Press, 1971.

SCHOENBERG, Arnold. *Tratado de harmonia*. Trad. R. Barce. Madrid: Real Musical, 1974.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and idea – selected writings*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984.

SEINCMAN, Eduardo. Tempo histórico, tempo mítico: som e silêncio em Mozart e Schoenberg. In: *Revista USP*, marco/abril/maio, 2009. Tempo II, p. 106-127.