

## [Parte I]

### Schoenberg [Schönberg], Arnold Franz Walter, decano do modernismo musical

«Schoenberg é um daqueles desafortunados compositores  
cujo nome é mais conhecido que a própria música.»  
Mark Morris<sup>1</sup>

Quando faleceu a 13 de Junho de 1951 em Los Angeles (E.U.A.), Arnold Schoenberg deixava atrás de si uma longa vida de alguns sucessos, muitos dissabores, e, especialmente, uma enorme controvérsia à volta do seu nome. Como todo o bom revolucionário, partiu do aconchego estético vigente (na transição dos sécs. XIX-XX), para o desconfortável do *desconhecido*, do *novo*, abrindo portas e apontando saídas para a Música, que influenciariam várias das gerações vindouras de compositores. Paradoxalmente, Schoenberg o arauto do modernismo, é também o professor preocupado e dedicado que, inclusive, escreveu um aprofundado tratado sobre harmonia tonal (o *Harmonielehre*, de 1911), onde explica todas as regras que, doravante, se propõe quebrar com o atonalismo e subsequente serialismo dodecafónico.

Filho de Samuel e Pauline Schönberg (Nachod de solteira), judeus, o pai pequeno comerciante de sapatos, Arnold inicia estudos musicais com 8 anos de idade aprendendo violino. Quase simultaneamente começa a compor (dirá mais tarde: «por volta dos 9 anos comecei a compor pequenas [...] peças para 2 violinos, imitando [...] o estilo dos duetos de Viotti e Pleyel, entre outros, [...] que costuma tocar»<sup>2</sup>), mas a aprendizagem “séria” da composição far-se-á, porém, de modo pouco sistemático e praticamente de forma autodidata. Será todavia Alexander von Zemlinsky<sup>3</sup>, seu amigo e mais tarde cunhado (Schoenberg casa com a sua irmã, Mathilde Zemlinsky, em 1901), que lhe ensinará algum contraponto. Ao seu julgamento submete Schoenberg, em 1897, um **Quarteto de Cordas em Ré Maior** (postumamente editado como op.0), e que Zemlinsky, após várias diligências, consegue fazer executar no ano seguinte, 1898, que é também o da sua conversão ao Cristianismo Luterano (Protestantismo).

No virar do século (1899) aparece **Verklärte Nacht op.4**, uma das suas obras mais conhecidas, inspirada no poema<sup>4</sup> homónimo de Richard Dehmel<sup>5</sup>. A

---

<sup>1</sup> in *A guide to 20<sup>th</sup> Century Composers*, 1996, ed. Methuen, Londres, pág.32.

<sup>2</sup> in *Introduction to My Four Quartets*, 1949 (conforme referência em [http://www.schoenberg.at/index.php?option=com\\_content&view=article&id=448&Itemid=598&lang=en](http://www.schoenberg.at/index.php?option=com_content&view=article&id=448&Itemid=598&lang=en))

<sup>3</sup> n. Viena 1871/m. Larchmont, Nova Iorque 1942, compositor de talento e maestro aclamado, especialmente como grande defensor da música (moderna) do seu tempo.

<sup>4</sup> Poema original (em alemão), e uma tradução inglesa podem ser acedidos em [http://en.wikipedia.org/wiki/Verkl%C3%A4rte\\_Nacht](http://en.wikipedia.org/wiki/Verkl%C3%A4rte_Nacht) ;

uma tradução em português (do Brasil) possível, pode ser acedida em <http://www.advivo.com.br/blog/luisnassif/a-noite-transfigurada-de-schoenberg>

versão original é para sexteto de cordas (2 violinos, 2 violas, 2 violoncelos) e terá sido composta em apenas 3 semanas, mas em 1917 Schoenberg adaptou-a para orquestra de cordas, versão que sujeitou ainda a revisão em 1943, e que é hoje o formato mais conhecido do grande público. Seguiu-se-lhe imediatamente ***Pelleas und Melisande op.5*** (1902/3), agora para grande orquestra sinfónica, e no mesmo rico e sensual idioma ultra-romântico, que revela por esta altura um Schoenberg que havia absorvido influências as mais diversas dos grandes mestres do passado, mormente da tradição alemã. E é um desses mestres, Wagner, a inspiração para a sua próxima obra: ***Gurre-Lieder*** (sem número de *opus*), gigantesca cantata cénica concebida em 1900/01, mas cuja orquestração não foi concluída senão em 1911. A desmesurada orquestra exigida nesta obra, com mais de 150 músicos para além de cantores solistas e coros, expande a grande orquestra romântica a limites talvez só comparáveis a Gustav Mahler!

Quiçá por considerar não ser este o meio mais autêntico de exprimir a sua arte, prefere a partir de então grupos mais concisos, e a sua ***Sinfonia de Câmara op.96*** (1906) é agora para apenas 15 instrumentos solistas. É, aliás, com esta obra e com o seu ***Quarteto de Cordas nº2 op.10*** de 1908 – curiosamente com soprano [voz] nos dois últimos andamentos<sup>7</sup> – que abre a caixa de pandora da atonalidade, pois sob uma capa pretensamente “tonal” (com armação de clave e acordes “perfeitos” nos momentos chave), a crescente tensão harmónica da linguagem, criada por via de um intrincado cromatismo, bem como a cada vez maior densidade e complexidade contrapontística, tornam já virtualmente impossível falar em funções tonais tradicionais. ***Erwartung op.17*** (1909), intenso monodrama para voz de soprano e orquestra, por seu lado, apresenta já uma linguagem completamente atonal. Mas é ***Pierrot Lunaire op.21*** (1912) a obra-prima deste período. Mais uma vez se percebe o papel preponderante do texto literário para Schoenberg, mormente neste *Pierrot* que formalmente é uma soberba seleção de 21 poemas para *Sprechstimme*<sup>8</sup> e pequeno ensemble instrumental, extraídos da tradução alemã que Otto Erich Hartleben fez da obra poética homónima de Albert Giraud (originalmente em francês), organizados em 3 pequenos ciclos de 7 peças/poemas cada.

E é então que a perseverante caminhada de Schoenberg pelas águas turbulentas do atonalismo o conduz à sistematização do serialismo dodecafónico. Este faz a sua primeira fugaz aparição na última das ***Cinco Peças para Piano op.23*** (1920/1923 – a famosa “Valsa”), e definitivamente na ***Serenade op.24*** (1923 – para ensemble de câmara). Seguem-se as ***Variações para Orquestra op.31*** (1928), o ***Concerto para Violino Op.36***, e o ***Quarteto de Cordas nº4 op.37*** (1935/36 e 1936 respetivamente, ambos já nos E.U.A.). Entretanto havia sido forçado a

---

<sup>5</sup> Curiosamente, os seus três primeiros *opus* foram três grupos de canções para voz e piano. Parece haver ao longo da sua carreira uma grande importância do texto poético (na linha de toda uma tradição romântico-germânica, em especialmente do *lied*). Como veremos, o texto será para todo o resto da sua vida um elemento chave, especialmente nos pontos de clivagem com a “tradição” tonal.

<sup>6</sup> Mais tarde Schoenberg haveria de re-orquestrar esta *Sinfonia de Câmara* para orquestra completa, como *op.9b*.

<sup>7</sup> Sobre poemas de Stefan George: mais uma vez aqui se nota a importância do texto literário para Schoenberg.

<sup>8</sup> Também *Sprechgesang*: numa tradução livre, “canto-falado”. Técnica desenvolvida por Schoenberg especialmente para este seu “Pierrot”, com o intuito de criar a ambiência surreal proposta pelos poemas – as notas são notadas na partitura como mera sugestão da orientação da linha “melódica” do canto, que deve, outrossim, cantar de forma quase “improvisativa”.

abandonar a Academia Prussiana de Artes em Berlim, devido à crescente tensão anti-semita na Alemanha nazi de Hitler, tendo-se refugiado em Los Angeles onde viria a ensinar na *University of Southern California*.

O pragmatismo de Schoenberg leva-o, nesta nova fase americana, a retornar intermitentemente ao tonalismo, como nos casos do ***Concerto para Violoncelo e Orquestra em Ré Maior*** (1933, numa adaptação livre do *Concerto para Cravo* de Georg Matthias Monn [1717-1750], escrito a pedido de Pablo Casals), e do ***Concerto para Quarteto de Cordas e Orquestra em Si Maior*** (também de 1933, também numa adaptação livre do *Concerto Grosso op. 6 N.º 7*, de Georg Friedrich Händel, a pedido do Quarteto Kolisch). Tentou ainda uma fusão entre dodecafonismo e tonalismo no ***Concerto para Piano op.42*** de 1942, e escreveu igualmente uma curiosa obra (tonal) para orquestra de sopros, ***Tema e Variações para Banda op.43a*** (1943), a pedido da editora Schirmer de Nova Iorque. Este é mesmo um dos mais enigmáticos casos da produção tardia de Schoenberg, pois recupera muito das sonoridades luxuriantes do período ultra-romântico, utilizando um tonalismo rico de cromatismo e aliado a uma densidade contrapontística muito imaginativa, mas sem entrar nas extremas complexidades do período atonal, neste caso enriquecido ainda pelas peculiares sonoridades típicas de uma banda. Schoenberg considerou esta obra tão bem conseguida que a re-arranjou posteriormente para orquestra sinfónica, como ***Tema e Variações op.43b***, o que não deixa de ser um inesperado volte-face num revolucionário radical como Arnold – quase tão inesperado como a diatribe que terá lançado pouco antes de morrer, quando disse que ainda era possível escrever boa música em dó maior! Ao que Pierre Boulez respondeu, sarcasticamente, no obituário do compositor vienense pouco tempo depois: “Schoenberg est mort!”

Após um ataque cardíaco em Agosto de 1946, Schoenberg abandona o ensino universitário e passa a dedicar mais tempo à composição. No entanto, e após a recusa da sua candidatura (1945) a um fundo da *Guggenheim Foundation* para subsidiar a conclusão de duas das suas maiores obras (a oratória ***Die Jakobsleiter***, em que trabalhava desde 1915, e a ópera ***Moses und Aron***, em que trabalhava desde 1928 – que acabariam, aliás, por ficar ambas incompletas), bem como para terminar vários ensaios teóricos que tinha em mãos, vê-se obrigado a manter alunos particulares de forma a garantir o sustento da família.

Apenas a alguns meses de completar 77 anos viria a falecer. Como homenagem póstuma parte da ópera ***Moses und Aron*** é estreada em Darmstadt sob a direcção de Hermann Scherchen (2 de Julho 1951).

Schoenberg havia nascido em Viena a 13 de Setembro de 1874.

## [Parte II]

**Schoenberg** [Schönberg], Arnold Franz Walter,  
decano do modernismo musical

### Schoenberg por Schoenberg

«As minhas obras são **composições** dodecafónicas,  
não composições **dodecafónicas**.»  
Arnold Schoenberg<sup>9</sup>

O nome de Arnold Schoenberg estará para sempre, e indubitavelmente, ligado à técnica dodecafónica, sistema por si idealizado e desenvolvido ao longo das primeiras décadas do séc. XX<sup>10</sup>. Sintetizado por volta de 1920/1921, e pela primeira vez aplicado em 1923, «revolucionaria», nas suas próprias palavras, «o conceito tradicional de harmonia» e estabeleceria «os fundamentos [...] de uma nova construção musical»<sup>11</sup>. Mas, ao contrário do que possa sugerir uma apreciação superficial, a importância deste compositor não se esgota no sistema que desenvolveu. Aliás, o serialismo dodecafónico não é senão a consequência óbvia (e na opinião de Schoenberg ‘inevitável’) da ‘crise do tonalismo’ criada com a saturação do sistema tonal tradicional, e consequente emancipação da dissonância, características mais marcantes da música no final do séc. XIX. Schoenberg parte claramente duma tradição tardo-romântica alemã para abrir novos horizontes à música do séc. XX, fruto da assimilação de variadas influências desde o período barroco a Wagner: «Bach», dizia, «chegou por vezes a utilizar os doze sons [cromáticos] de tal forma, que nos inclinamos a apontá-lo como o primeiro compositor da técnica dodecafónica»<sup>12</sup>.

A produção musical de Schoenberg divide-se, geralmente, em quatro grandes períodos:

1. Início até ca.1908 – período **tonal**: utilização de linguagem harmónica tradicional (tendo *Ré menor* como tonalidade favorita: casos de *Verklärte Nacht*, e do *Quarteto de Cordas nº1 op.7*), e frequentemente escrevendo para formações instrumentais grandes ou muito grandes (casos de *Gurrelieder*, e *Pelleas und Melisande* - refinadíssimos exemplos do exuberante e sumptuoso estilo *fin-de-siècle* que caracteriza este período). Forte influência da estética

---

<sup>9</sup> citado por Hans Heinz Stuckenschmidt em *Schoenberg: his life, world and work*, 1977.

<sup>10</sup> Na realidade, já por volta de 1919/1920, um outro compositor igualmente austríaco, J. M. Hauer (n. Wiener Neustadt 1883/m. Viena 1959), escrevia também ele, e independentemente do próprio Schoenberg, peças em estilo “dodecafónico”, tendo mesmo chegado a escrever mais de 70 *opus* nesta técnica, entre os quais se destaca a cantata *Wandlungen* (1927). A partir de 1939 todos os trabalhos deste compositor passam a receber o título de *Zwölftonspiel* (peça de 12 notas).

<sup>11</sup> Arnold Schoenberg, in *Composition with Twelve Tones*, 1941.

<sup>12</sup> in *Style and Idea* [1951].

tardo-romântica e do texto poético, principalmente de escritores como Richard Dehmel, Jens Peter Jacobsen e Maeterlinck. Natureza, Amor, Morte, Paixão, Sensualidade, Nostalgia, são temas recorrentes.

2. ca.1908/ca.1920 – período **atonal** (Schoenberg preferia o termo ‘pantonal’): forte influência expressionista, nomeadamente do pintor Wassily Kandinsky (1866-1944), e, na literatura, da poesia de Marie Pappenheim (*Erwartung*) e Albert Giraud (*Pierrot Lunaire*). Através de intenso cromatismo e um contraponto denso, esbatem-se as seculares relações tonais da música. Máximas estéticas deste período são: *A Arte deve exprimir a consciência íntima do seu criador, e A realidade externa é reestruturada através do exagero e da distorção.* Culto da dissonância como forma de expressar, principalmente em obras com cena, estados de neurose e do mundo dos sonhos.
3. ca.1920/ca.1936 – período **serial ou dodecafónico** (alguns autores caracterizam-no também como período pós-tonal, de forma a distinguir da fase puramente atonal mas ainda não serial): retorno a formas Clássicas e Barrocas (serenata, suite, variações, danças antigas, etc.), em sentido inverso ao do desenvolvimento da própria linguagem musical, agora mais sintética e sistematizada, estabelecendo regras claras e algo restritivas quando comparadas com a absoluta (e para Schoenberg assustadoramente caótica) liberdade da fase atonal. Pode também considerar-se esta como uma *fase neo-clássica*, pois apesar da linguagem extremamente dissonante, o esqueleto formal das obras deste período é quase invariavelmente inspirado em moldes de épocas passadas.
4. a partir de 1936 – **grande heterogeneidade**, algumas obras ainda consistentemente seriais, outras preconizando uma quase reconciliação com o tonalismo. Mark Morris<sup>13</sup> caracteriza este período como «fascinante», mas para desespero dos seus seguidores (e gáudio dos seus opositores) Schoenberg retoma frequentemente um estilo mais ‘clássico’ nesta fase, numa aparente tentativa de fusão entre dodecafonismo e tonalidade. O caso do **Concerto para Piano op.42** (1942) merece aqui menção especial: apesar da sua linguagem completamente serial, existe um forte sentido de cadência e resolução quase ‘harmónica’; por outro lado a construção formal retoma uma opção cara a Schoenberg, a estrutura em um único andamento, neste caso, tal como no da anterior **Sinfonia de Câmara op.9** (1906) da primeira fase, comprimindo o material musical de quatro secções distintas num todo orgânico<sup>14</sup>. A sua reconversão ao judaísmo em França, imediatamente antes de emigrar para a América, justifica talvez também muitas das opções de obras nesta última fase: tais são os casos de **Kol nidre op.39** (1938), uma oração

---

<sup>13</sup> in *A guide to 20<sup>th</sup> Century Composers*, pág.33.

<sup>14</sup> Parece haver aqui também um quase retorno ao seu próprio passado, um fechar de ciclo, não só do ponto de vista da linguagem, conforme já visto, mas mesmo ao nível da conceção formal.

judaica para narrador, coro e orquestra, e de duas das suas últimas obras, os *op.50b “De Profundis”* e *op.50c Der erste Psalm (Modern Psalm)*, para coro *a capella*, e para narrador, coro e orquestra, respetivamente, ambas musicando textos sagrados (salmos).

Não obstante estas divisões mais ou menos claras, o percurso schoenbergiano é gradual e com um forte sentido de continuidade – evolução, mais do que reação, parece ser a atitude, perante a sua Arte. Frequentemente se considera Schoenberg mais revolucionário que Stravinsky, quando este último, sim, caracterizou a sua estética por constantes mudanças e cortes radicais com o passado, muitas vezes o seu próprio. O compositor austríaco, por seu lado, considerava-se antes uma consequência (quicá mesmo o corolário) de toda uma grande tradição musical alemã<sup>15</sup>. Aliás, segundo Charles Rosen, Schoenberg considerava-se mesmo uma “inevitabilidade histórica”, mas passe alguma sobrançeria, o seu percurso estético-musical pautou-se sem dúvida por uma sinceridade (e seriedade) artística invulgar<sup>16</sup>.

De capital importância estética na sua obra foi o texto (mormente poético). Este serve, outrossim, e principalmente em obras da fase atonal como *Pierrot Lunaire* ou *Erwartung*, de pólo aglutinador e de coesão do discurso, não só o musical, como muitas vezes influenciando a própria opção formal<sup>17</sup>). Em especial nos momentos mais melindrosos e de maior tensão da linguagem musical (entenda-se, *dissonância*), parece o texto literário ter servido de esteio ao caos que ameaçava fazer ruir a obra musical aparentemente ‘sem regras’ que caracteriza este período.

Não obstante serem os «juízos estereotipados», e as «ideias erróneas sobre a música, músicos e a estética<sup>18</sup>» – fruto evidente de um método de ensino musical impregnado de clichés – o maior entrave à aceitação da dita ‘Música Nova’ (Schoenberg preferia ‘Música Viva’), nunca abdicou de lutar contra este estado de coisas, e, mesmo no fim da vida, a sua recolha de textos intitulada *Style and Idea* lança nova polémica, centrando desta feita a discussão naquela que, porventura, sempre considerou a característica primordial ao desenvolvimento da música: a originalidade, ou antes, a *ideia*.

«É por demais lamentável que haja compositores contemporâneos que cuidem tanto do estilo e tão pouco da ideia. [...] Essas novidades de [...] escrever ao estilo antigo, utilizando os seus maneirismos [e] limitando-se ao pouco que assim se pode expressar» de modo a «satisfazer o gosto musical mais baixo», apenas levam à «vulgaridade, ao mostrarem-se complacentes com o “slogan” [...] Arte para todos»<sup>19</sup>.

---

<sup>15</sup> Conforme conclui Adélaïde de Place no seu artigo *Arnold Schoenberg* do livro *Guide de la Musique de Chambre* (direcção de François-René Tranchefort, 1989, p.779): “Encontramos [frequentemente] citados nos seus escritos [teóricos] os grandes mestres – exclusivamente germânicos! – [...] que [alegradamente] ressurgem todos de uma forma ou de outra na sua [própria] obra [...]”.

<sup>16</sup> Patente nomeadamente na sua faceta de ‘mestre’, que não só partilhou conhecimentos com os seus alunos, como também, e principalmente, toda uma atitude perante a arte musical, nomeadamente com Webern e Berg, seus mais conhecidos e fiéis discípulos.

<sup>17</sup> Como no caso do *Pierrot Lunaire* descrito acima.

<sup>18</sup> Schoenberg in *Style and Idea* [1951].

<sup>19</sup> idem.

E, pragmático como sempre, aproveita para sentenciar: «Porque se é arte não será para todos, e se é para todos não será arte»<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> *ibidem*.

## ... sobre Schoenberg

«Qualquer músico que nunca tenha experienciado a necessidade da linguagem dodecafónicas é inútil.»

*Pierre Boulez*<sup>21</sup>

«Uma obra musicalmente prodigiosa!»: assim se terá referido Igor Stravinsky ao *Pierrot Lunaire* numa carta a Florence Schmitt. Para muitos uma das melhores, senão mesmo a melhor obra de sempre do compositor, é com certeza, e pelo menos, a obra-chave da sua designada segunda fase ou 'período atonal'. É incrível a enorme variedade tímbrica conseguida por Schoenberg da paleta relativamente reduzida de um quinteto instrumental (flauta, clarinete, violino/violeta [apenas 1 executante], violoncelo e piano), ao qual se junta uma voz que, literalmente, 'recita cantando' (*Sprechgesang*) 21 poemas de carácter expressionista, e que falam dessa personagem extraordinária que é "Pierrot" e dos seus devaneios entre a realidade e a fantasia. Ainda mais surpreendente é o facto de apenas a última dessas 21 partes que constituem a obra utilizar o efetivo instrumental total disponível, sendo que todas as outras percorrem as mais variadas combinações instrumentais (incluindo o simples duo flauta/voz) de entre as possíveis com este quinteto. "*Pierrot Lunaire* é uma obra seminal do séc. XX, [...] por ter criado uma forma de teatro-musical em pequena escala e no entanto extremamente potente, cinco anos antes do próprio Stravinsky em *A História de um Soldado*"<sup>22</sup>. A novidade de *Pierrot* é não só ao nível da linguagem (Schoenberg terá porventura atingido o seu 'zénite atonal' nesta obra), mas mesmo ao nível da própria conceção (originalíssima) em termos formais e expressivos.

Mas se *Pierrot* é claramente a obra-prima do período atonal (como já *Verklärte Nacht* o havia sido na fase inicial, ainda fortemente tonal), que dizer das *Variações para Orquestra op.31* (1928), obra seminal do período já serial dodecafónico? Escritas para uma formação sinfónica alargada, bem longe dos concisos grupos de câmara inicialmente preferidos como meio privilegiado de expressão para as primeiras obras dodecafónicas, é um exemplo magistral do *métier* do compositor, pleno de rigor técnico mas ao mesmo tempo inventividade contrapontística, criando um todo orgânico incrivelmente coeso. Deixemos que sejam as palavras de Phillip Huscher<sup>23</sup> a elucidar-nos sobre as virtualidades desta obra:

«As *Variações para Orquestra*, iniciadas em Maio de 1926 e terminadas em Agosto de 1928, são a primeira obra orquestral de Schoenberg escrita de acordo com as novas regras [do dodecafonismo]. Toma uma forma fundamental das maiores da música ocidental e prova a sua compatibilidade com a música atonal, e especificamente com o serialismo. Isto é, no verdadeiro sentido, *neoclassicismo*, apesar de não ter nenhuma relação com a fachada de séc. XVIII da música de Stravinsky que mais

---

<sup>21</sup> in *La Revue musicale*, 1952.

<sup>22</sup> Mark Morris, op.cit.

<sup>23</sup> in literatura incluída no CD Erato 4509-98496-2 de 1995 ("Boulez [dirige] Schoenberg, Berio, Carter, Kurtág e Xenakis"), p.30/31.



comumente veste este rótulo. Quando Schoenberg se propôs escrever variações, entendeu a palavra mais como o haviam feito Beethoven e Brahms, dois dos compositores que mais apreciava.»

Na derradeira fase da vida, já nos E.U.A., Schoenberg continuou a suscitar polémicas ao retomar intermitentemente o tonalismo que tinha ‘rejeitado’ ainda cedo na sua carreira, e obras como as **Variações para Banda op.43** de 1943, provocam desilusão entre os seus seguidores. Aliás a famosa diatribe de Boulez «Schoenberg est mort!»<sup>24</sup>, tantas vezes citada, deixa transparecer um certo azedume perante o aparente vacilar do compositor austríaco em relação à ‘inevitável marcha em frente’ da música, que pelos anos 1950’s caracterizava a estrita ortodoxia do serialismo integral, corrente então nos seus primórdios e descendente directa do sistema dodecafónico criado por Schoenberg.

Não obstante, quer a música, quer o pensamento estético de Arnold Schoenberg, fizeram o seu percurso, e são hoje presença regular nas maiores salas de concerto mundiais, e nas mais variadas escolas de composição. E, sem dúvida, à medida que o tempo passa, “há cada vez mais ouvintes que consideram valer a pena fazer o esforço [de ouvir a sua por vezes exigente música]”, pois “a sua grandeza não está somente na música [que escreveu] mas na coragem artística e na contínua e poderosa influência que exerceu na música do séc. XX”<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Na realidade o título de um ensaio escrito por Pierre Boulez em 1952, após a morte de Schoenberg no ano anterior, e que apareceu primeiramente na revista *The Score* em Maio do referido ano.

<sup>25</sup> Michael Kennedy, in *Dicionário Oxford de Música*, 1985, pág.639.