

A INFLUÊNCIA DA MÚSICA MECÂNICA NO DESENVOLVIMENTO DA *NEUE SACHLICHKEIT*, DE PAUL HINDEMITH: INFERÊNCIAS NA OBRA PARA ÓRGÃO DO COMPOSITOR

The Influence of Mechanical Music in the Development of Paul Hindemith's *Neue Sachlichkeit*: Specific Consequences in the Composer's Organ Works

José Carlos Oliveira

Resumo: As obras para órgão de Paul Hindemith caracterizam-se por uma escrita idiomática para o instrumento, aliada a um estilo frequentemente designado por “neo-barroco”. Esse estilo advém, no entanto, da aplicação de conceitos da *Neue Sachlichkeit*, definidos pelo próprio compositor e para os quais contribuiu, em grande parte, o trabalho realizado com meios mecânicos, como instrumentos de funcionamento automático com rolos perfurados. No presente artigo, serão apresentados os resultados da pesquisa, realizada nesse âmbito, com o intuito de contribuir para a clarificação da influência da investigação realizada por Hindemith, no nível dos meios mecânicos e automáticos, na conceptualização da *Neue Sachlichkeit* e das consequências específicas da mesma na linguagem das suas composições para órgão.

Palavras-chave: Paul Hindemith, música mecânica, *Neue Sachlichkeit*, órgão.

Abstract: The organ works of Paul Hindemith feature an idiomatic writing for the instrument, combined with a style often referred to as “neo-baroque”. This style originates nevertheless from the application of *Neue Sachlichkeit's* concepts as defined by the composer and influenced, to a large extent, by work with mechanical means, such as automatic instruments operated through perforated paper rolls. In this article, we will present the results of research conducted in this area in order to contribute to the clarification of the influence of research made by Hindemith at the level of mechanical and automated means, in the conceptualization of the *Neue Sachlichkeit* and the specific consequences of it in the language of his compositions for organ.

Keywords: Paul Hindemith, mechanical music, *Neue Sachlichkeit*, organ.

O percurso de Paul Hindemith (1895-1963), nos anos entre as duas Guerras Mundiais do século passado, é caracterizado por uma procura incessante de novos caminhos no âmbito da composição musical. Nos anos imediatamente subsequentes à 1.^a Guerra Mundial, o compositor desenvolve uma linguagem marcadamente expressionista, como consequência da sua necessidade de se distanciar do estilo de composição romântico alemão de final do século XIX, que tinha estado na base da sua formação académica no Dr. Hoch's Konservatorium de Frankfurt. Em meados dos anos 20 do século passado, no entanto, a sua linguagem compositiva modifica-se, devido a uma nova atitude ética e estética em relação ao meio que o rodeia, relacionada com uma necessidade de clarificar os recursos utilizados em composição. Esse novo rumo é denominado *Neue Sachlichkeit* (Nova Objectividade)¹ (HINTON, 1985; STRELLER, 1993).

Do Expressionismo à “Nova Objectividade”

O Expressionismo alemão de início do século XX caracteriza-se por ser a “manifestação de um sentimento de vida exacerbado, entendido como contraposição à vida material, dominada pela economia, convenção e tendência para o desastre” (STEPHAN, 1995, p. 247). A composição, segundo seus pressupostos, deve permitir apenas a “verdadeira expressividade” do indivíduo através da exposição dos seus “medos e anseios redentores”, distanciando-se da vida social comum, considerada “internamente falsa e conducente ao isolamento espiritual” (STEPHAN, 1995, p. 247).

O Expressionismo é, desse modo, um “movimento antiburguês, desenvolvido na burguesia (tardia), como protesto contra o racionalismo predominante da vida moderna” que, partindo da “herança de tradição romântica, libertou meios artísticos que negam as regras antigas e as revogam” (STEPHAN, 1995, p. 251).

A análise do Expressionismo permite verificar que essa corrente “representa uma cadeia de catástrofes, tempestades e águas purificadoras [...]”, através das quais se pretende “simultaneamente transformar o mundo num mar de chamas e através da orgia de sentimentos gerar um novo mundo [...]” (BORRIS, S.², 1950 apud STRELLER, 1993, p. 9).

O termo *Nova Objectividade* deve-se a Gustav Friedrich Hartlaub (1884-1963), director da Mannheimer Kunsthalle entre 1923 e 1933, que o utilizou pela primeira vez como título de uma exposição de pintura inaugurada a 14 de junho de 1925. A exposição era formada por obras seleccionadas por Hartlaub com base nos seguintes pressupostos: pinturas de artistas que, nesse momento, não fossem impressionistas difusos, nem expressionistas abstractos, nem superficialmente sensuais, nem introvertidamente construtivistas.

N.T.: A tradução de termos ou citações em língua estrangeira é da exclusiva responsabilidade do autor.

2 BORRIS, Siegfried. **Einführung in Die Moderne Musik**. Saale: Halle, 1950.

A partir dessa “orgia de sentimentos”, o criador da obra de arte pretende reivindicar a “verdade, muitas vezes deliberadamente feia”, em substituição ao valor tradicional do “belo”. Esse é um dos principais motivos que conduziu à alienação da arte expressionista na sua época, rejeitada e combatida de forma veemente pelos meios publicitários, “independentemente do meio ou forma em que se apresentava” (STEPHAN, 1995, p. 245-246).

Essa “feitura” era, pois, entendida como equivalente da verdade pessoal do artista criador e advinha da derrocada da forma, como consequência de uma desestruturação formal fragmentada ou do recurso a fenômenos de improvisação decorrentes de uma agitação momentânea, cristalizados na obra de arte. “A forma interna e externa eram destruídas, quebrando-se sob o jugo de uma vontade expressiva, cuja finalidade era a de descobrir impulsos escondidos e secretos” (STEPHAN, 1995, p. 246).

O pensamento expressionista é uma manifestação de subjectivismo extremo do artista que considera ilegítimas as exigências ou expectativas do receptor (no caso musical, do ouvinte). A exteriorização dos sentimentos através da obra de arte não se destina a servir os interesses do destinatário, “mas o alívio do produtor”. Clarifica-se, pois, o motivo pelo qual Schoenberg declara que “para o artista só existe um objectivo: exprimir-se!” (SCHOENBERG³ *apud* STEPHAN, 1995, p. 249).

Os representantes dessa corrente estética procuravam, assim, emancipar a arte “de todos os objectivos externos, tornando-a livre e autónoma”. A arte expressionista devia, por isso, constituir o veículo para a “auto-realização do artista, enfim deve providenciar o nascimento de ‘Novo Homem’ (um sucessor do Super-homem de Nietzsche)” (STEPHAN, 1995, p. 251).

No que toca especificamente ao expressionismo musical alemão, os fenômenos descritos anteriormente afectam a composição de variados modos: i) pelo “uso abundante de fortes dissonâncias, deliberadamente acentuadas” (STEPHAN, 1995, p. 246); ii) pela utilização de linhas melódicas angulosas, em contraste com o cânone de construção melódica da música romântica alemã; iii) pelo recurso ao “cromático total” como material privilegiado de composição melódica e harmónica; iv) pela exploração de novas estruturas rítmicas; v) pelo “esbatimento das fronteiras entre géneros musicais e da arte musical com as outras artes” (STEPHAN, 1995, p. 251).

Foi nesse contexto que, após a 1.ª Guerra Mundial, Hindemith desenvolveu um estilo de composição marcadamente expressionista, caracterizado por um contraponto

3 SCHOENBERG, Arnold. **Gesammelte Schriften Bd.1**. Frankfurt/Main: Ffm, 1978.

cromático, grande recurso a dissonâncias harmónicas e linhas melódicas angulosas.

Nesse período destacam-se obras como as óperas de um acto *Mörder, Hoffnung der Frauen*⁴, op. 12 (1919), sobre um libreto de Oskar Kokoschka (1886-1980), *Das Nusch-Nuschi*, op. 20 (1920), obra para realização com marionetas birmanesas, sobre um libreto de Franz Blei (1871-1942) e *Sancta Susanna*, op. 21 (1921), sobre um libreto de August Stramm (1874-1915). Essas obras são caracterizadas por um “contínuo movimento rítmico, harmónico e de motivos melódicos entre distintos planos sonoros” (RATHERT, 2013, p. 24-25).

O desenvolvimento de um estilo de composição de cariz expressionista, por parte de Hindemith, tem a sua explicação na conjunção de vários factores determinados por sua época e seu ambiente: i) sociologicamente, pela sua infância “lúgubre” (STRELLER, 1993, p. 24) e responsabilidade de contribuir para o sustento familiar após a morte de seu pai na frente de batalha, poucos meses após o início da 1.ª Guerra Mundial; ii) pela experiência musical profissional como concertino da orquestra de Frankfurt, como violetista do Rebner-Quartett e como concertino em encenações de operetas [“que considerava ser a maior concentração de disparates musicais” (STRELLER, 1993, p. 24)]; iii) pelo desacordo da abordagem académica do seu professor de composição, Bernhard Sekles (1872-1934), por volta de 1916.

Um dos primeiros indícios da tendência expressionista de revolta contra o material sonoro convencional pode ser encontrado na carta escrita pelo compositor à sua amiga de infância Emmy Ronnenfeldt, com data de 28 de novembro de 1917:

Para além disso terminei a terceira das peças para piano. Soa extremamente degenerada; não tem compasso nem tonalidade, nem harmonia no sentido comum da palavra [...]. Estas coisas alegam-me imensamente. Uma das peças tem apenas 9 compassos. É minha grande ambição escrever de seguida uma que apenas tenha três compassos. Tema, Desenvolvimento, Coda. Na contenção mostra-se o mestre! Seguir-lha-á uma em que se terá de agarrar o interior do piano e tocar as cordas directamente com a mão, noutra tem que se fechar a tampa do piano, mais precisamente sempre nas secções em que um acorde maior se me tenha passado imperturbado [...]. (HINDEMITH⁵ *apud* STRELLER, 1993, p. 24).

⁴ Em português: *Assassinato, esperança das mulheres*.

⁵ HINDEMITH, Paul. Carta de 28 de novembro de 1917 a Emmy Ronnenfeldt. In: REXROTH, Dieter (Ed.). **Paul Hindemith Briefe**. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1982.

Da análise do conteúdo dessa carta pode-se verificar uma tendência clara para uma linguagem musical próxima do grotesco. Segundo Peter Cahn (1976, p. 40), o grotesco (e a sua fusão com uma “fantasia visionária”) é um factor determinante para o expressionismo de Paul Hindemith, e é curioso verificar que o próprio compositor recorre a esse termo em algumas de suas obras, como, por exemplo, na *Sonate für 10 Instrumente* (1917), em que o 3.º andamento é um *Scherzo grotesco*, ou no título da obra *Música de entreacto para uma ópera grotesca* (1916/17) (MÜNCH, 2009, p. 32-33).

O interesse de Hindemith pelo Expressionismo é potenciado pela leitura da revista de cultura expressionista *Kokoschka-Heft*, que estuda intensamente no outono de 1917, pelo contacto com a pintura de jovens pintores no domicílio da família Lübbecke, em Frankfurt, e pela leitura de obras como *Seltsame Maskeraden*, do escritor Frédéric Boutet (1874-1941), com cujos traços visionários e nocturnos se sentia identificado: “no meu estilo – grotesco, fantástico”. Essa obra de Boutet constitui a influência directa no cinlo para piano *In der Nacht*, op. 15 (CAHN, 1976, p. 38).

Para controlar os conteúdos, Hindemith recorre, nesta fase expressionista, a formas marcadamente barrocas recontextualizadas, que contribuem à desconstrução dos motivos melódicos. Nesse contexto, a ópera *Sancta Susanna* pode ser entendida como um tema com variações (RATHERT, 2013, p. 25).

Com as obras da fase expressionista, Paul Hindemith é considerado por sectores musicais mais conservadores como “perturbador de cidadania”, “enfant terrible, agitador e imprudente apreciador de ‘novos tons’” (SALMEN, 2002, p. 84). Esse facto contribui para a alienação cultural, que lhe foi imposta a partir de 1933 pelo 3.º Reich e que culminou com a proibição total de interpretação das suas obras a partir de 1935.

A fase expressionista de Paul Hindemith perdurou até a composição do ciclo de canções *Das Marienleben*, op. 27⁶, composto entre 1922 e 1924. Essa obra constitui um ponto de viragem na linguagem musical do compositor, constituindo, desse modo, o ponto de partida para o desenvolvimento de um novo estilo de composição – a “Nova Objectividade”.

Em que medida essa obra é a pedra basilar que fundamenta a mudança de linguagem compositiva de Hindemith, em meados dos anos 20 do século XX, é-nos aclarada pelo próprio compositor, no prefácio à segunda versão de *Das Marienleben* (1948), ao referir-se à primeira versão:

6 Em carta escrita a 15 de julho de 1923 à editora Schott-Verlag, Hindemith escreve, a respeito desse ciclo de canções, que “esta é a melhor obra por mim composta até ao momento”.

A forte impressão sobre o público, verificada imediatamente após a primeira audição da obra – e, por mim, não esperada – despertou-me pela primeira vez, enquanto músico, a consciência ética da música e a responsabilidade moral que este deve possuir (BRINER, A.; REXROTH, D.; SCHUBERT, G., 1988, p. 80).

Para Hindemith, havia, assim, um novo caminho a percorrer, que teria que passar, impreterivelmente, pela exploração de novos recursos de composição, caracterizados pela aproximação do compositor ao ouvinte, isto é, que deslocassem o centro da composição da manifestação dos sentimentos exacerbados do compositor para o público e as suas expectativas de inteligibilidade do conteúdo proposto nas composições. A dificuldade da tarefa passava, no entanto, pela realização dessa transformação sem comprometer a qualidade da linguagem e a utilização do “cromático total”, mantendo uma postura de rejeição dos pressupostos de composição romântica alemã de final o século XIX.

A “Nova Objectividade” foi entendida como um movimento reaccionário ao Expressionismo e centrada nos meios musicais da Alemanha e centro da Europa. Segundo Ernst Křenek (1900-1991), foi um tipo de corrente estilística que apenas poderia ter surgido nessa zona geográfica, não possuindo importância fora dela, visto que

Apenas a música alemã e de centro da Europa sob a liderança de Schoenberg provocou uma degradação de longo alcance do seu material, ao longo dos últimos vinte anos. Não queremos analisar esta época que se aproxima da sua conclusão⁷, mas apenas constatar que a sua existência foi uma evolução consequente do individualismo romântico, que isolou cada vez mais o artista criador e o procurava independentizar ideologicamente do êxito e efeito do mundo exterior. É, nesse âmbito, que uma mudança determinante ocorreu (KŘENEK, 1927, p. 217).

No entanto, o trabalho de pesquisa desenvolvido a partir da 2.^a Guerra Mundial e, particularmente, nas últimas décadas, proporcionou uma melhor compreensão das características específicas da “Nova Objectividade”.

Para Hans Heinz Stuckenschmidt (1901-1988), a origem da “Nova Objectividade” deve procurar-se nas alterações da sociedade e, através dela, do público e da recepção cultural que contribuiu para o lugar que lhe foi atribuído na música moderna, com

⁷ Refere-se ao Expressionismo.

compositores como Křenek, Weill e Hindemith (STUCKENSCHMIDT⁸, 1927 *apud* GROSCH, 1997, p. 125).

Em 1955, Theodor Adorno (1903-1969) referia: “Se chamarmos *Objectividade* à compulsão para a construção polifônica, então esta *Objectividade* não é uma simples oposição ao Expressionismo. É sim, a outra fisionomia de Expressionismo” (ADORNO⁹, 1955 *apud* STRELLER, 1993, p. 12).

Seguindo o ponto de vista de Adorno, poder-se-á concluir, como apontado por Friedbert Streller (*1931) a respeito das duas correntes musicais, Expressionismo e “Nova Objectividade”:

No entanto, ambas se complementam, e o mar de chamas e as tempestades libertaram as águas purificadoras, constituindo, deste modo, o impulso para o construtivismo, para a simplificação formal, para a continuação da construção através de meios *purificados* (STRELLER, 1993, p. 11).

Isto é, ambos os autores consideram que a ruptura entre Expressionismo e “Nova Objectividade” não existe, pelo menos como antípodas criativos. Streller argumenta que a “Nova Objectividade” não é propriamente um estilo, mas um princípio artístico radical, originado a partir de métodos construtivistas. Desse modo, a “Nova Objectividade” deve ser entendida como uma alteração da “Antiga Objectividade”, representada pelo Expressionismo “Schoenberguiano” (STRELLER, 1993, p. 20-21).

A “Nova Objectividade” de Paul Hindemith manifesta-se através do recurso ao “convencionalismo do meio”, que, na opinião de Křenek, se obtém pelo restauro do “contacto com o mundo exterior através da representação de *objectos* que sejam parte do bem comum do mundo exterior [ao compositor], através da utilização de meios que o mundo exterior compreenda” (KŘENEK, 1927, p. 218).

Por isso, a composição “neo-objectiva” de Hindemith substituiu “a melodia expansiva, a harmonia tonalmente livre, o ritmo impulsivo, a satisfação na paródia e a provocação” por processos de esclarecimento da “clareza, simplicidade, linearidade e vínculos tonais” (BRUCKNER, 1995, p. 87-88).

Esse processo de mudança estilística não foi tranquilo, tal como podemos verificar pelas afirmações de Hindemith contidas na sua publicação teórica sobre

8 STUCKENSCHMIDT, Hans Heinz. **Die Musik Eines Halben Jahrhunderts**. München: Piper Verlag, 1976.

9 ADORNO, Theodor Wiesengrund. **Philosophie Der Neuen Musik**. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1955.

composição *Unterweisung im Tonsatz*¹⁰:

Eu experimentei a transição do treino conservador para uma nova liberdade talvez mais profundamente que qualquer outro. A novidade tinha que ser calcorreada, se queria que a experiência resultasse; todos os que participaram desta conquista sabem que o caminho não foi inofensivo nem seguro, no entanto decorreu sem percalços. Actualmente parece-me que a área se tornou mais clara, como se a misteriosa organização dos sons tivesse sido escutada [...] (HINDEMITH, 1937, p. 22).

A “Nova Objectividade” de Hindemith pode ser entendida como a confluência dos seguintes aspectos: i) tendência generalizada para fenómenos construtivistas musicais; ii) recurso a citações de música externa à música “erudita” (principalmente dança e jazz); iii) uso de referências culturais suas contemporâneas, evitando contemplações metafísicas com o intuito de permanecer objectivo e actual; iv) afastamento do entendimento da música como mero veículo expressivo do compositor e intérprete, favorecendo a composição como veículo performativo, tanto para profissionais como para amadores (HINTON, 1985, p. 34-35).

Compreende-se, assim, que Hindemith considerasse, a partir dessa fase, que a função principal do músico deveria ser a comunicação com o ouvinte, o que, por seu lado, não poderia ser realizado através da composição baseada na “prosecução isolada de sons em regiões estranhas, sem pensar nas dificuldades dos que seguiam atrás a muito custo”. Devia ser dada aos intervenientes da acção performativa (intérpretes e ouvintes) “tanto a habilidade como o desejo de se unirem ao compositor nesta aventura espiritual”. Para Hindemith, existiam duas formas de isolamento musical insuportáveis: i) “obtida pelo obscurantismo da linguagem, que não se pode entender”; ii) atingida pela “dificuldade técnica, que não seja executável (SKELTON, 1975, p. 15).

Assim, a música de Hindemith escrita para profissionais é, normalmente, exigente em nível técnico, mas não impossível de executar e, acima de tudo, “nunca é composta (ou feita soar) de forma deliberadamente difícil com o intuito de obter a admiração do ouvinte ou do intérprete” (SKELTON, 1975, p. 15-16). A essa evidência soma-se o facto de o compositor dar muita importância à educação musical de amadores e crianças, de modo a propiciar a sua familiarização com novos estilos de composição e tentar evitar o aumento do distanciamento que se começava a estabelecer entre intérpretes e público (SKELTON, 1975, p. 16).

10 *Treino em Composição*.

“Música Mecânica” e “Nova Objectividade”

Para desenvolver o novo estilo de composição, Hindemith recorreu, a par de outros recursos, à experimentação com meios mecânicos recentes na época. Um exemplo desse interesse foi a utilização de um órgão automático, construído pela companhia Welte, para reproduzir a música composta para o *Ballet triádico*, de Oskar Schlemmer (1888-1943), cuja estreia ocorreu nos *Donaueschinger Kammermusik-Tagen* em julho de 1926 e cujo rolo foi perfurado pelo próprio compositor (BETZWIESER, 2008, p. 72-73).

Segundo a introdução escrita na brochura do Festival de Baden-Baden, em 1927, depreende-se a importância que Hindemith atribuía à preparação dos rolos perfurados:

A situação ideal de que seja o próprio compositor a furar o rolo ocorreu, segundo o meu conhecimento, pela primeira vez na última *Donaueschinger Musikfest*. Obviamente, já existiam composições anteriores para instrumentos mecânicos. [...] Nesses casos as partituras notadas eram passadas por copistas para os rolos. Mesmo o melhor arranjo deste género não poderá corresponder às intenções do compositor do mesmo modo que a transcrição feita pelo próprio – desde que domine a técnica de perfurar os rolos (HINDEMITH, 1994, p. 20).

A introdução desse tipo de obras na programação dos festivais de Donaueschingen e Baden-Baden, realizados na segunda metade da década de 20 do século XX, deveu-se à influência de Hindemith, que considerava de grande importância o debate acerca da utilização de instrumentos mecânicos na performance musical. Não é, por isso, de estranhar que o compositor decidisse cristalizar a sua opinião na brochura do festival realizado em 1926:

Parece-nos, também, importante contribuir para a discussão de problemas excepcionais através dos nossos concertos. As animadas argumentações a favor e contra acerca da problemática da composição para instrumentos mecânicos revela a sua actualidade. No entanto, a maioria das afirmações enunciadas diariamente acerca de música “mecanizada” demonstram que os seus autores se guiam por opiniões pouco fundamentadas sobre o assunto. A par disso, verifica-se até ao momento (descartando poucas excepções) a ausência quase total de composições originais de boa qualidade para instrumentos “mecânicos”. Apenas

se abrirá a possibilidade de realizar um debate sério sobre esta matéria quando estiver disponível literatura específica e autônoma para estes meios. [...] A par de composições para piano mecânico apresentaremos também um exemplo de composição para um instrumento expressivo: o órgão (HINDEMITH, 1994, p. 16-17).

É nesse contexto que encontramos o recurso a um órgão automático para acompanhar o *Ballet triádico* de Oskar Schlemmer. A colaboração estabelecida entre esses dois criadores deveu-se, sem dúvida, à grande proximidade existente entre as teorias construtivistas características da Bauhaus alemã, a que Schlemmer pertencia, e a mecanização subjacente à música composta por Hindemith para o instrumento disponibilizado pela companhia Welte.

Na entrada de 5 de julho de 1926 do seu diário pessoal, Schlemmer elucida os motivos que, segundo ele, conduziram ao frutuoso trabalho com Hindemith:

Porquê “triádico”? Porque o três é um número extremamente importante, proeminente, que transcende tanto o egocentrismo como a dualidade, dando lugar ao colectivo. Derivado de trias = tríade, o ballet pode ser chamada uma dança de grupos de três, marcando as mudanças do um, do dois e do três. Uma bailarina e dois bailarinos, doze danças e dezoito vestuários. Outros grupos de três são: forma, cor, espaço; as três dimensões do espaço: altura, profundidade e largura; as formas básicas: círculo, cubo, pirâmide; as cores primárias: vermelho, azul, amarelo. A tríade formada pela dança, o vestuário e a música. Etc.

Porquê Hindemith? Porque aqui um músico que cria “directamente desde a imaginação e as profundidades místicas da nossa alma” encontrou um tema com uma amplitude que vai do grotescamente alegre à melancolia total. E adquiriu tanta mestria no seu trabalho que atribui uma dimensão espiritual a tudo o que toca.

Porquê um instrumento mecânico? Porque o instrumento mecânico corresponde ao estilo estereotipado da dança, definida em parte pelo vestuário [...], isto contrasta com a exuberância espiritual e dramática que a música costuma exprimir nos nossos dias. Por outro lado, esta música oferece um paralelismo aos vestuários, que seguem os contornos matemáticos e mecânicos do corpo. Além disso, a qualidade marionetista das danças corresponde à qualidade de caixa de música produzida pelo instrumento e isto deve facilitar

a fusão implícita no conceito de “estilo” (SCHLEMMER¹¹, 07/1926 *apud* MEDELLÍN, 2010, p. 44-45).

É interessante verificar, no seguimento da brochura de festival de 1926, que Paul Hindemith possuía um conhecimento considerável das características organológicas do órgão disponibilizado para a execução da música para o ballet:

O órgão que temos à nossa disposição é um pequeno instrumento. As facilidades de transporte e acomodação do instrumento eram uma necessidade determinante devido à deslocação do Ballet. O tamanho do órgão corresponde à sua disposição. Possui os seguintes registos: dois registos de 8´ completos (Flöte und Viole), Principal 8´ (de ré3 até dó5), Klarinette 16´ de lá3 até dó5 e Bourdon de Lá1 a Mi2. Além disso possui quatro tambores. É evidente que um instrumento tão pequeno não permite muitas possibilidades de registação, principalmente tendo em conta a ausência de um 2.º manual, que é, neste caso, substituído pelo rolo. No entanto, que tenha sido possível com tão poucos meios obter tanta variedade tímbrica, surpreenderá todos os conhecedores de técnica organística (HINDEMITH, 1994, p. 17).

Ao longo dos festivais organizados entre 1926 e 1930, Hindemith compôs um total de quatro obras especificamente para instrumentos mecânicos:

- Rondo aus der Klaviermusik op. 37. Bearbeitet für Mechanisches Klavier (1926) – Donaueschingen 25.07.1926
- Musik für Mechanische Instrumente, op. 40 (1926). I. Toccata für Mechanisches Klavier. II. *Das Triadische Ballett* für Mechanische Orgel - Donaueschingen 25.07.1926
- Musik für Mechanische Instrumente (1927). I. Musik für den Film Felix der Kater im Zirkus“. II. Suite für Mechanische Orgel (Umsetzung des Ersten Teils des »Triadischen Balletts« op. 40). – Baden-Baden 16.07.1927.
- Grammophonplatten – Eigene Stücke (1930). 2 Platten: I. Für Xylophon usw., II. Gesangsplatte. – Berlin 18.06.1930. (BRINER, A.; REXROTH, D.;

11 SCHLEMMER, Oskar. **The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer**. Middletown/Connecticut: Wesleyan University Press, 1972.

SCHUBERT, G., 1988, p. 281).

A experiência obtida por Hindemith com essas obras, compostas para instrumentos mecânicos, levaram-no a adoptar uma postura de defesa da importância da “música mecânica”¹² como um novo meio de expressão musical, sem, no entanto, a entender como substituto da música realizada pelos meios comuns (HINDEMITH, 1994, p. 21).

Para Hindemith, a “música mecânica” apresentava um leque de vantagens que não deveriam ser menosprezadas, nomeadamente:

a possibilidade de cristalizar de forma absoluta a vontade do compositor, independência das condições momentâneas de reprodução, ampliação de possibilidades técnicas e sonoras, contenção do culto pessoal e da organização de concertos há muito ultrapassada, via de distribuição económica de boa música (HINDEMITH, 1994, p. 21).

As experiências com a “música mecânica” entram, para Hindemith, dentro dos meios de aproximação à vida musical quotidiana. Em sua opinião, “ninguém se lembraria de negar a necessidade da música utilitária e ligeira. Festas populares, bailes, excursões, cafés e cinemas sem música são inimagináveis” (HINDEMITH, 1994, p. 23). É nesse contexto que Hindemith propõe a possibilidade de se compor uma música específica para cada filme e que fosse distribuída aos cineteatros juntamente com estes (HINDEMITH, 1994, p. 24).

A nomeação de Paul Hindemith para professor de composição da Escola Superior de Música de Berlim, em 1927, permitiu-lhe pesquisar, de um modo mais profundo, a partir da inauguração da Rundfunkversuchsstelle¹³, as áreas experimentais de radiodifusão e de música “mecânica/automática”. Nesse contexto, Hindemith investiga as possibilidades do *Trautonium*¹⁴, da composição de música original para discos de *Gramofone* (incluindo a composição directa nos discos) e as novas técnicas e estéticas relacionadas com o cinema (STEPHAN, 1996, p. 179). Hindemith apreciava a precisão e a clareza absolutas obtidas por esses meios, considerando que, “apesar de não constituírem um substituto da sensibilidade musical de um instrumentista”, poderiam servir como “possíveis correctivos de más práticas em benefício de

12 A denominação “música mecânica” surge, segundo o musicólogo Martin Elste (*1952) (Hindemith-Jahrbuch XXV – 1996), mencionado na secção musical da revista *Der Kunstwart*, em 1904, pelo escritor Richard Batka (1868-1922).

13 Estação Experimental de Radiodifusão.

14 Instrumento electrónico desenvolvido a partir das pesquisas de ondas radiofónicas desenvolvidas por Friedrich Trautwein (1888-1956), assistido por Oskar Sala (1910-2002), que foi um intérprete destacado de música composta especificamente para *Trautonium*.

uma maior objectividade” (HINDEMITH¹⁵ *apud* SCHENK, 1996, p. 187).

As consequências práticas das pesquisas realizadas por Hindemith, associadas à “modernidade extramusical e o recurso às possibilidades técnicas de produção e reprodução musicais” (GROSCH, 1997, p. 126), influenciaram de forma determinante as suas composições para órgão, que combinam o recurso a padrões formais consagrados no repertório para o instrumento (como forma-sonata, ritornello, fuga, trio ou prelúdio-coral) com um construtivismo modernista. Através de modelos melódicos e rítmicos construtivistas e repetitivos, o compositor obtém uma sonoridade e expressividade que lhe são únicas e se afastam de sonoridades e expressividades barrocas ou clássicas, evitando efeitos de “pastichos ou imitações” (BREIVIK, 2013, p. 59) estilísticos.

Em seguida, são apresentados exemplos musicais nos quais se verificam esses procedimentos.

Lebhaft (♩ = 120) 

FIGURA 1 – Excerto do 2.º andamento da *Sonata I para Órgão Solo* (1937), p. 19 [Schott ED 2557].

15 HINDEMITH, Paul. Zur Mechanischen Musik. In: SCHUBERT, Giseler. **Aufsätze – Vorträge – Reden.** Zürich und Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1994.

Nesse primeiro exemplo, extraído do 2.º andamento da *Sonata I para Órgão Solo*, pode-se verificar que Hindemith recorre a um movimento rápido de colcheias, em movimento contrário, obtendo um efeito mecanicista enfatizado por linhas melódicas caracterizadas pela alternância de segundas maiores e menores (ou meiotom cromático), obtendo sobre o centro tonal «ré» uma dicotomia constante entre campos sonoros maiores e menores. Essa instabilidade harmónica desemboca numa harmonização distancial do tema que surge no compasso 6 do excerto. Esse tema, que é, na realidade, o tema inicial da tocata em que se insere o excerto, é utilizado ao longo desse andamento como elemento definidor formal, pontuando as secções da mesma. Esse facto é, também, evidente nesse excerto, dado que o tema é utilizado como «ostinato» a partir da sua primeira entrada (compasso 6) para obter um efeito acumulador de tensão que “obriga” as restantes vozes a ceder ao seu ímpeto na cadência final. O efeito geral é o de um mecanismo que inicia o seu movimento e obedece a um programa automático específico que o conduz à sua paragem.



FIGURA 2 – Excerto do 1.º andamento da *Sonata II para Órgão* (1937), p. 4-5 [Schott ED 2558].

O segundo exemplo apresenta características mecânicas semelhantes ao primeiro, mas diferencia-se pela sua estrutura e textura: a estrutura melódica encontra-se repartida entre as duas vozes superiores e é constituída por uma linha de características tonais sobre o centro tonal «si-bemol», pelo que o efeito é de um movimento pendular à sua volta, durante os primeiros seis compassos do excerto. A partir do sétimo compasso, processa-se uma deslocação sucessiva do centro tonal que é determinada pela deslocação

do movimento inicial «fá→si-bemol» para «fá#→si natural» dilatados temporalmente (fá# no compasso 9 e si natural no compasso 14). Esse tipo de deslocação de meio-tom cromático que se verifica ao longo do excerto corresponde a uma cadência típica utilizada por Hindemith nas obras para órgão, com bastante incidência na *Sonata I*, realizada por deslocação cromática de uma harmonia para a seguinte (p. ex.: si-maior → sib-maior, cf. últimos compassos da p. 7 da ED 2557).



The image displays four systems of musical notation for the 3rd movement of the Sonata III for Organ. Each system consists of a piano part (treble and bass clefs) and an organ part (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Ruhig bewegt' with a metronome marking of quarter note = 72. The dynamics range from 'mf' to 'p cresc.'. The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The organ part features a prominent 'cantus firmus' line in the tenor register.

FIGURA 3 – Excerto do 3.º andamento da *Sonata III para Órgão* (1940), p. 11-12 [Schott ED 2557].

O exemplo extraído da *Sonata III* revela a aplicação dos mesmos conteúdos mecanicistas a um prelúdio-coral em que o «cantus firmus» se situa na pedaleira, na tessitura de tenor. Apesar de, à primeira vista, podermos crer estar na presença de uma cópia simples de padrões melódico-rítmicos barrocos, o efeito obtido é o de um movimento repetitivo contínuo consequente com o texto da canção popular que

serve de base a este andamento: um cavaleiro que se afasta da sua amada a galope no seu cavalo para, provavelmente, nunca mais voltar. A linha melódica da voz superior é responsável por esse efeito. A sua construção, por outro lado, obedece a padrões formais típicos, baseando-se em pressupostos tradicionais organísticos: a cabeça do tema superior é construída à base das primeiras notas do «cantus firmus». A energia que advém desse movimento contínuo é reforçada pelas pontuações rítmicas e de suporte do centro tonal realizadas pela voz mais grave da textura – a voz grave atribuída à mão esquerda.

Considerações Finais

A música composta por Paul Hindemith a partir da segunda metade dos anos 20 do século XX apresenta características construtivistas. Essas características, por seu lado, só são totalmente compreensíveis se entendidas no contexto social e histórico em que o compositor exerceu a sua actividade. Essa actividade passou pela exploração de novos recursos tecnológicos emergentes na época e que se demonstraram eficazes para permitir a concretização dos ideais de aproximação do compositor ao público. Consequentemente, as estruturas musicais originadas por meios mecânicos, com as suas características de precisão e clareza, assumem uma importância considerável no campo da composição, contribuindo para a definição dos métodos que constituem a “Nova Objectividade” de Hindemith. São esses métodos que permitem clarificar os conteúdos de estruturas musicais que, de outra forma, se podem facilmente confundir com meras réplicas de estruturas utilizadas em composição nos séculos XVII ou XVIII e, desse modo, permitir uma interpretação o mais adequada e aproximada possível das intenções do compositor.



REFERÊNCIAS

BETZWIESER, T. Zwischen Skizze und Derivat. Annäherungen an Hindemiths Musik zu Oskar Schlemmers. Triadischem Ballett (1926). **Hindemith-Jahrbuch, XXXVII**. Frankfurt/Main, 2008. p. 48-82.

BREIVIK, M. Hindemith: From Vision to Form. **Hindemith-Jahrbuch, XLII**. Frankfurt/Main, 2013. p. 29-90.

BRINER, A.; REXROTH, D.; SCHUBERT, G. **Paul Hindemith** – Leben und Werk in Bild und Text. Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag / B. Schott's Söhne, 1988.

BRUCKNER, O. Betrachtungen zu Paul Hindemiths Orgelsonaten. **Hindemith-Jahrbuch, XXIV**. Mainz: Schott Musik International, 1995. p. 87-128.

CAHN, P. Paul Hindemith in Frankfurt. **Hindemith-Jahrbuch, V**. Frankfurt/Main, 1976.
p. 21-42.

GROSCH, N. Neue Sachlichkeit. In: FINSCHER, L. (Ed.). **Die Musik in Geschichte und Gegenwart**. Kassel: Bärenreiter, 1997. Vol. Sachteil 7, p. 122-129.

HINDEMITH, P. Unterweisung im Tonsatz. **Theoretischer Teil**. Mainz: B. Schott's Söhne, 1937.

_____. **Aufsätze – Vorträge – Reden**. Zürich und Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1994.

HINTON, S. Aspects of Hindemith's Neue Sachlichkeit. **Hindemith-Jahrbuch, XIV**. Frankfurt/Main, 1985. p. 22-80.

KŘEENEK, E. 'Neue Sachlichkeit' in der Musik. **Internationale Revue** i 10. p. 216-218. Nendeln, 1927.

MEDELLÍN, A. **El Ballet Triádico de Oskar Schlemmer** – Antología. Mexico: Cenidi Danza José Limón, 2010.

MÜNCH, C. Anklänge des Grotesken im Werk von Paul Hindemith. **Hindemith-Jahrbuch, XXXVIII**. Frankfurt/Main, 2009. p. 32-48.

RATHERT, W. ... Die Dramatische Form aus Eigenem Gesetz... Zu Hindemith und Wagner **Hindemith-Jahrbuch, XLII**. Frankfurt/Main, 2013. p. 9-28.

SALMEN, W. »Volkslied« im Unterricht und Werk Hindemiths. **Hindemith-Jahrbuch, XXXI**. Frankfurt/Main, 2002. p. 83-126.

SCHENK, D. Paul Hindemith und die Rundfunkversuchsstelle der Berliner Musikhochschule. **Hindemith-Jahrbuch, XXV**. Frankfurt/Main, 1996. p. 179-194.

SKELTON, G. **Paul Hindemith: the Man behind the Music: a Biography**. London: Gollancz, 1975.

STEPHAN, R. Expressionismus. In: FINSCHER, L. (Ed.). **Die Musik in Geschichte und Gegenwart**. Kassel: Bärenreiter, 1995. Vol. Sachteil 3. p. 243-253.

_____. Klassizismus. In: FINSCHER, L. (Ed.). **Die Musik in Geschichte und Gegenwart**. Kassel: Bärenreiter, 1996. Vol. Sachteil 5. p. 241-253.

STRELLER, F. Expressionismus – Nach-Expressionismus – Oder Neue Sachlichkeit? **Hindemith-Jahrbuch, XXII**. Frankfurt/Main, 1993. p. 9-45.

AUTOR

José Carlos Oliveira é organista, maestro e docente na Esart/IPCB (Portugal). Realizou sua formação académica superior na HfKM de Regensburg (Alemanha), onde concluiu a licenciatura em Música Sacra e a pós-graduação em Pedagogia Musical. É organista titular do órgão Willis/Schulte (29/II), em Castelo Branco. Actualmente realiza o doutoramento em Música (Performance) no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro (Portugal).

E-mail: jcomus@hotmail.com