

Schenker, Schoenberg e Entartete Musik

Celso Loureiro Chaves

Der Gedanke hat keine Zeit, darum kann er ruhig warten; aber die Sprache muß sich beeilen!
(Schoenberg)

No dia 19 de julho de 1937 foi inaugurada em Munique, na Alemanha, a exposição *Entartete Kunst* (Arte Degenerada), na qual depois de mais de quatro anos de expurgos, perseguições e confiscos, o regime nazista trazia a público os objetos do seu ataque à arte moderna. Na exposição “foram reunidos, com o propósito de condenação e difamação, 650 pinturas, esculturas, gravuras, desenhos e livros que algumas semanas antes ainda eram propriedade de 32 coleções públicas de museus alemães”.¹ Além das artes representativas e dos livros (entre os quais *A Interpretação dos Sonhos* de Freud e *O Capital* de Marx), também a música havia sido objeto de ataque na construção do conceito de *entartete Kunst*, com dois alvos precisos. Um era a supressão do jazz; o outro era a condenação daquela que havia sido chamada, nos debates musicais da década de 20, de “nova música”, representada agora em primeiro plano por obras de Schoenberg, Krenek e Weill.

É bem conhecida a imagem através da qual a “nova música” foi identificada no contexto da *entartete Kunst*: um músico negro, de feições marcadamente simiescas, tocando saxofone e com uma estrela de Davi na lapela do casaco. Nesta imagem estão, dentre muitos, dois símbolos que identificam o nazismo: o escárnio às raças consideradas “impuras” e, através do saxofone, o repúdio ao jazz como exemplo mais óbvio de uma vanguarda musical gerada e implementada por estas raças “impuras” (negros e judeus). De fato, como nos diz Hobsbawn, “o ‘jazz’ da ‘Era do Jazz’, ou seja, uma espécie de combinação de negros americanos, *dance music*, rítmica sincopada e uma instrumentação não convencional para os padrões tradicionais, quase certamente despertou aprovação universal entre a vanguarda, menos por seus próprios méritos que como mais um símbolo de modernidade, da era da máquina, um rompimento com o passado - em suma, outra manifestação de revolução cultural. A equipe da Bauhaus se fez fotografar com um saxofone”.²

Ironicamente, os compositores que agora estavam unidos pela reprovação oficial e que agora partilhavam da mesma condição de degenerescência tinham estado dez anos antes em campos musicais antagônicos e irreconciliáveis, ao abrigo da República de Weimar e dos debates e discussões suscitados por aquela época de crise econômica e de efervescência cultural, afastados uns dos outros pelos mesmos motivos que agora os unia. Os debates que envolveram a nova música, quer tivessem sido despertados pelo Festival de Música de Câmara da Sociedade Internacional de Música Contemporânea em Veneza em 1925 ou pelos efeitos da estréia de *A Ópera dos Três Vinténs* em 1929, traduziram-se em inumeráveis escritos teóricos e em obras musicais igualmente inumeráveis. O que nos deve surpreender hoje, em nossa confortável posição retrospectiva, é que muitos dos textos que registram as polêmicas musicais da década de 20 na Alemanha funcionam como um pré-eco do suporte ideológico do conceito nazista de “arte degenerada”. Estes pré-ecos são encontrados primordialmente nos textos daqueles que pensaram a música estritamente dentro da tradição centro-européia, entre eles Schoenberg, Schenker e, em menor medida, também Adorno. Nestes textos é possível encontrar pelo menos dois elementos que vão ser primordiais na estética nazista. Em primeiro lugar, há o conceito de pureza e a conseqüente repulsa à contaminação da tradição musical centro-européia por elementos espúrios e alienígenas. De fato, nos anos 30, como nos diz Ringer, “o anseio romântico por pureza tinha-se tornado uma irreversível obsessão germânica, desaguando diretamente nas políticas raciais do Terceiro Reich.”³ Em segundo lugar, há um insistente repúdio ao jazz pelo que ele representaria de contradição à tradição centro-européia, enfraquecendo-a.

Sob este prisma, há uma identidade admirável, por exemplo, entre os escritos de Schoenberg e os de Schenker, dois prolongadores das tradições da música romântica centro-européia do século XIX embora colocados em campos mutuamente excludentes. Esta mútua exclusão reside no fato de os princípios geradores estabelecidos por Schenker para a “música de valor” e que se traduzem na *Ursatz* serem aplicados e aplicáveis a um único repertório, o qual tende sempre a demonstrá-los. Este repertório, dominado pela consonância e colocado em perigo pela dissonância, tem em Brahms o seu representante mais recente. Assim, mesmo sendo Schoenberg o auto-declarado continuador desta tradição, os seus princípios contradizem os de Schenker ao aniquilarem a dissonância e, com ela, a consonância.

Em comparação a Schoenberg, é possível considerar Schenker como uma voz tênue nos debates dos anos 20, uma vez que referências a ele e às suas investigações não são freqüentes naquele período, algo que ele próprio lamenta. Ademais, a abrangência da sua teoria analítica deu-se no período do segundo pós-guerra, a reboque dos pós-serialistas da década de 60. No entanto, a verdade é que existem pontos de identidade entre os seus escritos de restrita circulação e os de Schoenberg, estes sim de larga circulação, já em decorrência da posição proeminente que ele ocupou na cultura musical germânica a partir de sua nomeação, em 1925, para a cátedra de composição na Academia Prussiana das Artes em Berlim. As conjecturas filosóficas de Schenker e Schoenberg se duplicam, na sua intransigente defesa da tradição centro-européia (diga-se “germânica”) e na sua deploração do jazz.

Em Schenker, o fortalecimento da tradição centro-européia tem uma nítida coloração francófoba e ele se refere frequentemente à “perene mediocridade francesa”. Ao contrapor Bach (tanto Johann Sebastian quanto Carl Phillip Emanuel) a Rameau, por exemplo, ele diz: “[esta discussão] trata nada menos do que [do] ataque de Rameau ao próprio âmago de nossa arte e da resistência de dois gênios a este ataque, e portanto, [trata-se de] uma altercação entre mediocridade e gênio na música em geral e, neste caso particular, entre mediocridade francesa e gênio germânico em música.”⁴

Os textos de Schenker coincidem com os de Schoenberg não na francofobia, mas sim na condenação daqueles estilos ou idiomas que chegam à música germânica e que, na visão destes dois autores, ameaçam desestabilizá-la e retirá-la do seu caminho pré-traçado. Diz Schenker: “[Os inimigos da Guerra Mundial] serão também os inimigos do gênio como tal. Os músicos germânicos trocaram sua riqueza de gênio pelo jazz e outros tipos exóticos com sem-vergonhice inigualável e presteza indignificante. Em lugar de sentirem-se no dever de proteger o nível genial da arte musical em prol da humanidade, eles submergiram abaixo do nível de povos primitivos. Estes poderiam ao menos ter a desculpa de terem-se jogado aos seus impulsos musicais numa maneira animal.”⁵

O que nos diz Schoenberg sobre isto? Encontramos a resposta em “How One Becomes Lonely”, o seu texto de 1937 que é básico para que compreendamos o pensamento do compositor diante de seu próprio pensamento. Escrito já fora da Alemanha, nela Schoenberg coloca em retrospecto a sua atividade musical durante a República de Weimar: “[Aconteceu então] que uni dentro de mim todos os possíveis contrastes: eu era muito seco e muito doce; um construtor e um romântico; um inovador e um antiquado; um burguês e um bolchevique. (...) A unanimidade do rechaço [à minha pessoa] foi assustadora. Tão assustadora que até meus alunos encheram-se de incerteza e alguns deles voltaram-se para as novas modas de composição que eram promovidas pelos diferentes compositores da assim chamada Nova Música. Foi a primeira vez em minha carreira em que perdi, por um breve período, minha influência sobre os jovens. Isto se passou entre 1922 e 1930 e durante este período a cada ano era criado um novo tipo de música e o do ano precedente era demolido. Tudo começou com músicos europeus imitando o jazz americano. Depois seguiram-se a ‘Música maquinal’ e a ‘Nova Objetividade’ (*Neue Sachlichkeit*) e a ‘Música para uso diário’ (*Gebrauchsmusik*) e ‘Música para brincar’ ou ‘Música para jogar’ (*Spielmusik*) e finalmente ‘Néo-classicismo’. Enquanto isto acontecia e tantos estilos se iam desenvolvendo e morrendo, não havia como apreciar com muita alegria o meu esplêndido isolamento. (...) Compor, que havia sido para mim um prazer, agora havia-se tornado um dever. Eu sabia que tinha que cumprir uma tarefa: eu devia expressar o que era necessário expressar e sabia que tinha o dever de desenvolver minhas idéias em prol do progresso da música, quer eu gostasse, quer não: mas eu também tinha que dar-me conta que a grande maioria do público não gostaria.”⁶

Ao mencionar os tipos de música em operação na República de Weimar, Schoenberg descreve o percurso que nos leva do início da Nova Objetividade de Hindemith, acompanhando-a pelas ramificações do movimento até o neoclassicismo de Stravinsky. Aqui há coincidência não apenas com Schenker mas também com os textos de Heinrich Bessler do final dos anos 20. De fato, “para Bessler, a *Neue Sachlichkeit* que sucedeu o romantismo foi uma reação do tipo recorrente na história da música. (...) Ele (...) a descreveu inequivocamente como um contrapeso ao expressionismo, e as duas tendências foram de fato formas preliminares da polaridade entre Schoenberg e Stravinsky que tornou-se tão proeminente nas décadas seguintes. O representante inicial da *Neue Sachlichkeit*, no entanto, foi Hindemith.”⁷

Uma outra notável coincidência entre o texto de Schoenberg e as ponderações de Schenker é a referência que ambos fazem ao jazz. Aqui, o jazz deve ser definido no senso preciso e estrito no qual era entendido então: “O que atraiu os compositores, tanto franceses quanto germânicos, que voltaram-se para o jazz em busca de inspiração, foram os ritmos que eram peculiares de danças específicas, a escala modal de blues, e as sonoridades instrumentais particulares do jazz. As danças que serviram como modelos mais comuns foram o foxtrot, Charleston, shimmy, tango, e ocasionalmente o black bottom e o Boston.”⁸ E, quando Schoenberg e Schenker deploram a adesão de músicos germânicos ao jazz, compreendido neste senso preciso e estrito, o alvo certo - entre outros possíveis alvos - é Kurt Weill.

Consideremos o aparecimento do jazz na Alemanha e a sua incorporação à música de concerto. A presença do jazz na música de concerto européia deu-se através de Paris: primeiramente em *Parade* (1917) de Satie e em seguida por Stravinsky no *Ragtime para onze instrumentos* e em *L’Histoire du Soldat*, ambos de 1918. A partir das composições de Hindemith de 1919, o jazz apareceu na música de concerto germânica, resultando finalmente no sucesso absoluto e incontestável de *A ópera dos três vinténs* de Kurt Weill em 1929.

Assim, Schenker estaria correto ao considerar a incorporação do jazz à música germânica como um prosseguimento à (para ele) maléfica influência da música francesa. De fato, “compositores da Europa central chegaram ao uso dos idiomas do jazz como recurso musical mais tardiamente do que os franceses, mas o seu entusiasmo pelo jazz e suas possibilidades foi maior do que o dos franceses. Para muitos compositores centro-europeus, jazz era mais do que uma paixão de momento: ele forneceu uma alternativa viável à sua linguagem puída do século dezenove. O jazz também refletia a idade moderna e sua ampla popularidade com a audiência de massa o fez filosoficamente atraente. E, como a cultura francesa deveria ser emulada, da mesma forma o recurso de seus compositores ao jazz também deveria ser seguido.”⁹

Em relação a *L’Histoire du Soldat*, eis o que Weill tinha a dizer a seu professor Ferruccio Busoni em 1923: “... a música, tanto quanto permite o estilo, está construída magistralmente, e mesmo a olhadela aos gostos da rua é

aceitável, uma vez que se adapta ao material.”¹⁰ Dentro de poucos anos, Weill também haveria de dar a sua “olhadela aos gostos da rua”. Mais do que isso: *A ópera dos três vinténs* é a mais completa realização da incorporação do jazz (como entendido então) à música de concerto e ao palco operístico. Neste sentido ela ultrapassa outras *Zeitopern* do período, entre as quais *Jonny spielt auf* de Krenek e *Neues von Tage* de Hindemith, e *Der Zar läßt sich fotografieren* do próprio Weill.

O sucesso da ópera de Weill alienou Schoenberg. Como nos diz Kowalke, “se, para aceitar *A ópera dos três vinténs*, Schoenberg não quisesse modificar seu princípio de que é ‘evidente que a arte que trata das idéias mais profundas não pode se dirigir a multidões’, então ele só poderia reagir de uma única maneira à crise que esta obra deverá ter representado para ele. Já que o sucesso de *A ópera dos três vinténs* era indiscutível, a obra simplesmente não poderia ser arte e, por princípio, Weill já não podia mais ser considerado artista.”¹¹ Além disso, o próprio idioma de Weill atentava ao “anseio de pureza” que pode ser entrevisto nos textos de Schoenberg, pois “ironia, paródia e sátira direta vicejam na ‘impureza’ quase que por definição.”¹²

A deploração ao jazz é apenas uma das semelhanças entre os textos de Schoenberg e Schenker. Há em ambos, por exemplo, referências ao ritmo sob a forma, em Schenker, de uma menção ao ritmo no jazz “que tem tão pouco ritmo como um metrônomo ou uma roda de vagão de trem” e que demonstra que “músicos germânicos nada compreenderam a respeito da riqueza acumulada em dois séculos do ritmo musical”¹³. Esta referência compara-se à referência que Schoenberg faz à música mecânica. Ambas devem ser relacionadas, em sentido mais amplo, ao comentário que Krenek - por “jazzista” que tivesse sido - faz à Nova Objetividade: “... tornou-se característica essencial desta música uma qualidade motórica que nos exemplos menos competentes freqüentemente lembram um moinho d’água ou uma máquina de costura”¹⁴. Krenek foi tanto um crítico quanto um advogado da Nova Objetividade, aliando-se à clareza e à objetividade demonstradas em Hindemith e Weill, compositores cuja música “demonstrava um dar as costas ao romantismo do século dezanove”¹⁵, opondo-se ao abstracionismo de Schoenberg e à influência “destrutiva” que o expressionismo vinha tendo nos países germânicos.

Antes de relembrarmos a relação de continuidade entre os debates da década de 20 na música germânica e o conceito de *entartete Musik* dos nacional-socialistas, voltemos ainda uma vez à citação de Schoenberg e vejamos como ela reflete a existência de obras musicais específicas. O artigo “How One Becomes Lonely” de Schoenberg completa um outro texto que resultou daquilo que ele terá ouvido no Festival de Música de Câmara da Sociedade Internacional de Música Contemporânea em Veneza em 1925, onde foram colocados lado a lado e com extraordinária clareza os vários idiomas então em uso.

No Festival de Veneza foram apresentadas obras de compositores ainda hoje célebres e de compositores há muito esquecidos. Malipiero e Janáček estavam lá. Também o norte-americano Ruggles e os franceses Fauré, Ibert, Roussel e Ravel. E o franco-suíço Honegger. Heitor Villa-Lobos esteve presente, com quatro dos seus *Epigramas Irônicos e Sentimentais*, de 1922. A polarização, no entanto, foi entre Hindemith e o seu Concerto para piano e conjunto de câmara que integra da série das *Kammermusiken*, Stravinsky e a sua neo-bethoveniana Sonata para piano, e Schoenberg e a sua Serenata op. 24, porta de entrada na música dodecafônica, apresentados respectivamente nos dias 3, 8, e 7 de setembro. Ao que Schoenberg terá ouvido e visto neste festival ele reagiu através das *Três Sátiras para Coro*, op. 28, cujo prefácio conclui dizendo: “1. quero atacar todos aqueles que procuram o seu bem-estar pessoal optando pela imparcialidade (...) 2. aponto para aqueles que pretendem aspirar ‘a volta a...’ (...) 3. divirto-me atacando também os folcloristas (...) 4. finalmente [ataco] todos os ‘...istas’, nos quais não posso ver mais do que maneiristas (...)”¹⁶

Se pretendermos estabelecer articulações entre o discurso sobre música e o discurso musical e considerarmos que nos debates germânicos da década 20 houve uma estreita indissolúvel relação entre o fato-música e o fato-texto, caberá então a pergunta: com quais obras específicas se relacionam as palavras do Schoenberg teórico e pensador da música? Os dois textos, tanto o “How one becomes lonely” quanto o prefácio às *Sátiras*, nos dão bons indícios sobre a música daquele fértil período referido por Schoenberg, entre 1922 e 1930. Em primeiro plano estão as estréias significativas e quase simultâneas de obras do próprio Schoenberg em 1924, colocando-o em posição de grande visibilidade: *Die glückliche Hand* em Viena, *Erwartung* em Praga, a Serenata no Festival de Donaueschingen. Estas três obras identificam o Schoenberg que Adorno vai contrapor à nova objetividade de Hindemith, dando início ao debate sobre as implicações sociais da música germânica¹⁷ Estas são as três obras que concretizam musicalmente a visão teórica de Adorno sobre Schoenberg.

E de que obras estará falando Schoenberg nos textos aqui citados? Já mencionamos o jazz, tanto no que há de coincidente com a fala de Schenker quanto nos seus alvos comuns - *A ópera dos três vinténs*, Kurt Weill, as vozes da rua. “Música maquinal” e “Nova Objetividade”, e também “Gebrauchsmusik”, têm igualmente um responsável certo - Paul Hindemith. E quais de suas obras? Certamente o ‘Ragtime’ que encerra a *Suíte 1922*, onde recomenda-se ao pianista que toque como uma máquina; e, ultrapassando o caricatural, certamente o Concerto para piano e orquestra de câmara que Schoenberg terá ouvido em Veneza em 1925 e ao qual adapta-se à perfeição a frase de Krenek citada há pouco: “...uma qualidade motórica tornou-se a característica essencial desta música...”.

No prefácio às *Três Sátiras*, Schoenberg fala daqueles que preferem a imparcialidade. Tanto são os compositores que caíram pelos desvãos da história e que tiveram suas obras interpretadas no Festival de Veneza que podemos bem imaginar que são a eles que Schoenberg dirige os seus ataques. E a que folcloristas ele se refere? Antes de

pensarmos no *Epigramas Irônicos e Sentimentais* de Villa-Lobos, consideremos que esta é provavelmente a sua única obra verdadeiramente modernista, construída sobre os poemas de Ronald de Carvalho. Nela há uma total ausência de brasilidade explícita. Pensemos então na *Tzigane* de Ravel ou talvez no Quarteto de Cordas de Janáček, ambos no repertório do Festival de 1925.

E, finalmente, Schoenberg menciona os neoclássicos, aqueles a quem ele identifica como os que “pretendem aspirar ‘a volta a...’”. Como nos diz Lippman, “apesar de o fato de o termo neoclassicismo ter sido aplicado algumas vezes a Hindemith, tendo sido por algum tempo até intercambiável com o termo *Neue Schlichkeit*, ele foi sendo aplicado mais frequentemente para a música de Stravinsky”¹⁸. E este Stravinsky, identificado como “der kleine Modernsky” no texto musicado na segunda das *Sátiras*, é o da Sonata para piano e também o do Octeto de Sopros. É o Stravinsky que, nas palavras de Schoenberg, “...não compõe música moderna nenhuma (...). Ele escreve música não-moderna ‘para hoje’”¹⁹

A partir deste ponto Schoenberg cede a argumentação filosófica para Adorno, que vai levá-la adiante nos debates do segundo pós-guerra que tomam a sua forma final na *Filosofia da Nova Música* de 1949, logo suplantada pelos “messiaenistas” franceses e pela conversão de Stravinsky ao serialismo weberniano. O livro de Adorno, representando o pensamento germânico da década de 40, é o último resquício das polêmicas musicais germânicas da República de Weimar, nas quais seria absurdo falar em articulações entre discurso musical e discurso sobre música, já que considerá-los desarticulados seria ali impensável por princípio. Ali, um existiu para o outro, um existiu pelo outro. Neste sentido e apesar de todas as aspirações à modernidade, a cultura musical da República de Weimar é, em realidade, neobarroca.

E, finalmente, relembremos os ecos surpreendentes das polêmicas da década de 20 na terrível condição da arte germânica a partir de 1937, com a introdução do conceito de *entartete Kunst* pelo regime nazista. Acima de tudo, está a intransigente defesa da pureza da música germânica que tanto Schoenberg quanto Schenker efetuaram. Também está a xenofobia francófoba de Schenker. E também a deploração do jazz, que em Schenker tem claras conotações racistas e que em Schoenberg traduz um outro aspecto da sua defesa da tradição musical centro-européia da qual ele se considerou o continuador nomeado por mandato divino. O percurso de Schenker e de Schoenberg foi diverso nos anos que se seguiram à instalação do nazismo no poder: Schenker morreu em 1935 e pouco se sabe de sua posição política diante do nacional-socialismo; o processo de expurgo contra Schoenberg iniciou já em maio de 1933 e com ele foram sendo expurgados aqueles contra quem ele duelou nas polêmicas dos anos 20.

Em 6 de outubro de 1933, já no exílio, Schoenberg acrescenta um epílogo ao seu texto “Mein Gegner” (‘Meus adversários’) escrito um ano antes. Diz o epílogo: “De tudo isto tiro uma conclusão: parece que tudo o que levantam contra mim e a sociedade que formam os adversários que de mim discordam nascem da imbecilidade, da ignorância, da desconstrução, da covardice, da falta de caráter e da falta de fantasia.”²⁰ Este recado final à Alemanha nazista não nos impede de fazermos discretas ilações entre o personalismo messiânico de Schoenberg na música alemã da década de 20 e a continuidade de parcelas do seu pensamento e dos seus princípios no conceito da *entartete Kunst* do qual ele foi vítima e o qual o uniu aos seus adversários de antes. Assim, prova-se mais uma vez que nem sempre as culturas são coerentes e que às vezes princípios defendidos por uns às expensas de outros, tornando-os oponentes, voltam transmutados nas mãos de regimes que então os utilizam para suas práticas totalitárias. Assim fazendo, estes regimes aproximam os que um dia foram oponentes, unindo-os na infeliz condição de perseguidos, expurgados e exilados.

Referências bibliográficas

COOK, Susan C. *Opera For a New Republic*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1988.

“*Degenerate Art*” - *The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany* (catálogo de exposição). Los Angeles: Los Angeles County Museum, 1991.

HOBBSAWN, Eric. *A era dos extremos - o breve século XX, 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KOWALKE, Kim. Prefácio a “Crossing The Cusp: The Schoenberg Connection” in *A New Orpheus - Essays on Kurt Weill* (Kim Kowalke, editor). New Haven: Yale University Press, 1986. 103-106.

LIPPMAN, Edward. *A History of Western Aesthetics*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1992.

NONO-SCHOENBERG, Nuria. *Arnold Schönberg 1874-1951. Lebensgeschichte in Begegnungen*. Viena: Ritter Klagengurt, 1992.

RINGER, Alexander L. “Kleinkunst and Küchenlied in the Socio-Musical World of Kurt Weill” in *A New Orpheus - Essays on Kurt Weill* (Kim Kowalke, editor). New Haven: Yale University Press, 1986, p. 37-50.

SCHEBERA, Jürgen. *Kurt Weill - Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*. Leipzig: VEB Deutscher

Verlag für Musik, 1990.

SCHENKER, Heinrich. "Rameau or Beethoven? Paralytic Standstill or Ingenious Life in Music?" in *Contemplating Music - Source Readings in the Aesthetic of Music* (Ruth Katz e Carl Dalhaus, editores), vol III. New York: Pendragon Press, 1992, p. 623-641.

SCHOENBERG, Arnold. "How One Becomes Lonely" in *Style and Idea* (Leonard Stein, editor). Berkeley: University of Los Angeles Press, 1975, p. 30-53.

STEIN, Leonard. "Schoenberg and 'Kleine Modernsky'" in *Confronting Stravinsky - Man, Musician, and Modernist* (Jann Pasler, editor). Berkeley: University of California Press, 1986, p. 310-324.

Nota

- ¹ "Degenerate", 1.
- ² Hobsbawn, 183.
- ³ Ringer, 41.
- ⁴ Schenker, 628/9.
- ⁵ Schenker, 635/6.
- ⁶ Schoenberg, 52.
- ⁷ Lippman, 401.
- ⁸ Cook, 47.
- ⁹ Cook, 59.
- ¹⁰ Schebera, 43.
- ¹¹ Kowalke, 106.
- ¹² Ringer, 41.
- ¹³ Schenker, 636.
- ¹⁴ in Lippman, 407/8.
- ¹⁵ Cook, 32.
- ¹⁶ Nono-Schoenberg, 248.
- ¹⁷ Lippman, 404 e ss.
- ¹⁸ Lippman, 408.
- ¹⁹ Stein, 324.
- ²⁰ Nono-Schoenberg, 289.